

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

RODRIGO WOLFF APOLLONI

**“O KOAN NO MURO”: CONFIGURAÇÃO, OBSERVAÇÃO E TROCA DE
REGISTRO PSÍQUICO NAS ARTES GRÁFICAS E PLÁSTICAS DE RUA
BASEADAS NO PAPEL**

**CURITIBA
2011**

RODRIGO WOLFF APOLLONI

**“O KOAN NO MURO”: CONFIGURAÇÃO, OBSERVAÇÃO E TROCA DE
REGISTRO PSÍQUICO NAS ARTES GRÁFICAS E PLÁSTICAS DE RUA
BASEADAS NO PAPEL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Angelo José da Silva.

**CURITIBA
2011**

PV 000 485 864

UFPR - Sistema de Bibliotecas	
Biblioteca	<u>MUFPR</u>
Registro nº	<u>574.411</u> Data: <u>20/10/2012</u>
Doação do Autor	Preço: <u>40.00</u>

COM CÓPIA DIGITAL

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Apolloni, Rodrigo Wolff

"O Koan no muro": configuração, observação e troca de registro psíquico nas artes gráficas e plásticas de rua baseadas no papel / Rodrigo Wolff Apolloni. – Curitiba, 2011.
309 f.

Orientador: Prof. Dr. Ângelo José da Silva
Tese (Doutorado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Arte de rua – Curitiba (PR). 2. Artes gráficas – Arte de rua. 3. Artes gráficas – Papel. 4. Arte e sociedade. I. Título.

CDD 760.7



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
Rua General Carneiro, 460 - 9º andar-sala 906 Fone e Fax: 3360-5173

PARECER

A banca examinadora, nomeada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, após arguir o(a) candidato(a) **RODRIGO WOLFF APOLLONI**, em relação a sua Tese de Doutorado "O KOAN NO MURO: CONFIGURAÇÃO, OBSERVAÇÃO E TROCA DE REGISTRO PSÍQUICO NAS ARTES GRÁFICAS E PLÁSTICAS DE RUA BASEADAS NO PAPEL", é de parecer favorável a **APROVAÇÃO** do(a) candidato(a), habilitando-o(a) ao título de Doutor em Sociologia, área de concentração em Cultura e Poder, linha de pesquisa "Cultura e Sociabilidades". Curitiba, 12 de dezembro de 2011.

Prof. Dr. Massimo Carnevacci

Prof. Dr. Kati Caetano

Prof. Dr. Milton Roberto Monteiro Ribeiro

Prof. Dr. Ana Luisa Fayet Sallas

Prof. Dr. Angelo José da Silva
(orientador e presidente)

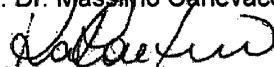


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
Rua General Carneiro, 460 - 9º andar-sala 906 Fone e Fax: 3360-5173

Ata de Defesa de Tese de Doutorado

Ata da Sessão Pública, de defesa de tese para obtenção do Título de Doutor em Sociologia, área de concentração "Cultura e Poder", Linha de Pesquisa "Cultura e Sociabilidades". No dia 12 de dezembro de 2011, às quatorze horas, no Prédio Histórico da Universidade Federal do Paraná, reuniu-se a banca examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, composta pelos Professores Doutores Angelo José da Silva - orientador e presidente da banca (UFPR), Massimo Canevacci(UFSC), Milton Roberto Monteiro Ribeiro(UFF), Kati Caetano(UTP) e Ana Luisa Fayet Sallas (UFPR) para avaliar a Tese de Doutorado de **RODRIGO WOLFF APOLLONI**, intitulada "O KOAN NO MURO: CONFIGURAÇÃO, OBSERVAÇÃO E TROCA DE REGISTRO PSÍQUICO NAS ARTES GRÁFICAS E PLÁSTICAS DE RUA BASEADAS NO PAPEL", para obtenção do Título de Doutor em Sociologia. O desenvolvimento dos trabalhos seguiu o roteiro de sessão de defesa estabelecido pelo Colegiado do Programa e sob a coordenação do(a) Orientador(a). Após haver analisado o referido trabalho e arguido o(a) candidato(a), os membros da banca examinadora deliberaram pela ".....**APROVAÇÃO**....." do(a) candidato(a), concedendo-lhe o título de **Doutor(a) em Sociologia**. Curitiba, 12 de dezembro de 2011.


Prof. Dr. Massimo Canevacci


Prof. Dr. Kati Caetano


Prof. Dr. Milton Roberto Monteiro Ribeiro


Prof. Dr. Ana Luisa Fayet Sallas


Prof. Dr. Angelo José da Silva
(orientador e presidente)

TERMO DE APROVAÇÃO

RODRIGO WOLFF APOLLONI

“O KOAN NO MURO”: CONFIGURAÇÃO, OBSERVAÇÃO E TROCA DE REGISTRO PSÍQUICO NAS ARTES GRÁFICAS E PLÁSTICAS DE RUA BASEADAS NO PAPEL

Tese aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

Orientador: Prof. Doutor Angelo José da Silva

Programa de Pós-Graduação em Sociologia, UFPR

Prof. Doutor Massimo Canevacci

Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFSC

Prof. Doutor Milton Roberto Monteiro Ribeiro (Milton Guran)

Centro de Estudos Gerais, UFF

Profª Doutora Kati Caetano

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, UTP

Profª Doutora Ana Luisa Fayet Sallas

Programa de Pós-Graduação em Sociologia, UFPR

Curitiba, 12 de dezembro de 2011.

Dedico este trabalho aos meus pais, Carlos Antonio e Brigitte, à minha esposa, Lina, às minhas irmãs, Cláudia e Luciana, e às pessoas que me permitiram desenvolver este trabalho. E aos artistas que, movidos pelo *élan*, semeiam o *eXtremo* nos corredores das metrópoles.

AGRADECIMENTOS

À CAPES/REUNI, que, ao conceder a bolsa de doutorado, possibilitou o desenvolvimento do trabalho de forma tranquila.

Ao meu orientador, Professor Doutor Angelo José da Silva, pela receptividade à proposta da pesquisa, pela preciosa orientação e também por compartilhar o olhar de estranhamento e beleza diante das linguagens libertas da metrópole.

Aos Professores Doutores Ana Luisa Fayet Sallas e Milton Guran, integrantes da banca de qualificação, que, com suas preciosas observações, determinaram o rumo deste trabalho de pesquisa.

A Antônia, que me pegou pela mão.

Aos meus pais e irmãs, pelo amor incondicional.

A Lina, pelo amor, paciência, serenidade, sabedoria e cuidados dispensados todos os dias. *Otsukaresama!*

SUMÁRIO

RESUMO	XI
ABSTRACT	XII
INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1 – DE CHAUVET AO PC: AS ARTES GRÁFICAS DE RUA E A EMERGÊNCIA DA <i>PAPER STREET ART</i>	08
1.1 TRAÇOS DA POTÊNCIA.....	08
1.2 A POTÊNCIA DOS “EVANGELISTAS” E DOS “SENSÍVEIS”.....	39
1.3 TRIBO, NEOTRIBO, TRANSTRIBO – SOCIEDADE, ARTES GRÁFICAS DE RUA E A EMERGÊNCIA DA <i>PAPER STREET ART</i>	50
CAPÍTULO 2 - <i>PAPER STREET ART</i>: AS <i>OBRAS NOVAS</i> E SEU LUGAR NO UNIVERSO DAS ARTES GRÁFICAS DE RUA	59
2.1 UM ESTATUTO PARA O TRANSTRIBAL E PARA O EXTREMO NAS ARTES GRÁFICAS DE RUA.....	59
2.2 PAPEL, ARTE E RUA.....	61
2.3 OS TIPOS FUNDAMENTAIS DA <i>PAPER STREET ART</i>	70
CAPÍTULO 3 – O EXTREMO E O OLHAR COMUM: POTÊNCIA E RECEPÇÃO NA CONFIGURAÇÃO DA <i>PAPER STREET ART</i>	108
3.1 A RECEPÇÃO NÃO ESPECIALIZADA E A CONSTITUIÇÃO DA <i>PAPER STREET ART</i>	108
3.2 PODER, METRÓPOLE E CONSTITUIÇÃO DO OLHAR.....	113
3.3 A TROCA DE REGISTRO PSÍQUICO NA OBSERVAÇÃO DA <i>PAPER STREET ART</i> : “SATORI”, “KOAN” E SUA ADOÇÃO PARA A COMPREENSÃO DO PROCESSO.....	149
CAPÍTULO 4 – “A GRANDE GALERIA CURITIBANA”: ESTUDO DE CASO SOBRE ARTES GRÁFICAS BASEADAS NO PAPEL E SUA RELAÇÃO COM A <i>PAPER STREET ART</i>	164
4.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	164
4.2 CONFIGURANDO UMA COLEÇÃO DE IMAGENS: DO OLHAR AO “PLÁSTICOURBANO”.....	167
4.3 MARCAS DA CIDADE: NÚMEROS, MATERIAIS E TÉCNICAS.....	183

4.4 REGIÕES, “NINHOS DE COLAGEM” E “CORREDORES”: A CARTOGRAFIA DAS FORMAS BASEADAS NO PAPEL.....	211
4.5 DO “STICKER FILME” À PORTA DA GALERIA: RESULTADOS DE UMA INVESTIGAÇÃO DE PISTAS DEIXADAS POR OBRAS EM PAPEL.....	227 250
CONSIDERAÇÕES FINAIS	255
REFERÊNCIAS	
ANEXO 1 – “Taki 183’ Spawns Pen Pals”, facsimile de reportagem publicada no jornal “The New York Times” em 21 de julho de 1971.....	270
ANEXO 2 – CD com o banco de imagens do “Plasticourbano” (*)	
APÊNDICE – “FRAGMENTOS DE UMA GALERIA REFLEXIVA” (**)	

(*) – Peça em separado.

(**) – Libreto em separado.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 01	“Chimpanzé Fumante”, estêncil.....	12
Fig. 02	Arte parietal na Cueva de Las Manos.....	23
Fig. 03	Mainfestações Gráficas em Pompeia.....	26
Fig. 04	“Rufus est”, grafite em Pompeia.....	27
Fig. 05	“Hic fumus cari...”, grafismo em Pompeia.....	27
Fig. 06	Possíveis grafites infantis em Pompeia.....	27
Quadro 01	Lista de grafismos “clandestinos” de Pompeia.....	29
Fig. 07	Assinaturas de Joseph Kyselak.....	30
Fig. 08	“Andre, the Giant”, estêncil.....	32
Fig. 09	“Kilroy was here”, modelo de desenho.....	33
Fig. 10	Exemplos de grafites registrados por Brassã.....	35
Fig. 11	Grafites do tipo assinatura.....	37
Fig. 12	Exemplos gráficos de conflitos entre artistas.....	38
Fig. 13	Páginas do livro “The Faith of Graffiti”.....	42
Fig. 14	“Nós somos todos judeus e alemães...”, cartaz.....	48
Fig. 15	“Esqueleto”, de Harald Naegeli.....	50
Fig. 16	Página eletrônica do museu Tate Modern.....	52
Fig. 17	Estação de trabalho do artista Invader.....	54
Fig. 18	Página eletrônica do projeto “Urban Art Guide”.....	55
Fig. 19	Tipos fundamentais da Paper Street Art.....	56
Fig. 20	Sticker em placa de sinalização.....	60
Fig. 21	Imagem afirmativa da “guerra do grafite”.....	63
Fig. 22	Sequência da produção de estêncil.....	66
Fig. 23	Obras atacadas pelo interventor Splasher.....	68
Fig. 24	Estênceis ferroviários.....	72
Fig. 25	Primeiros trabalhos de Blek Le Rat.....	74
Fig. 26	Estêncil de Banksy em Gaza.....	76
Fig. 27	“Itnerant”, lambe.....	78
Fig. 28	Lambe de grandes proporções, Paris.....	80
Fig. 29	Lambe de Ink.....	81
Fig. 30	Lambes de pequenas dimensões.....	82
Fig. 31	“Os Pensamentos são livres”, cartaz.....	83
Fig. 32	Painel político “atacado” por Shepard Fairey.....	84
Fig. 33	Assinaturas em metal do artista Revs.....	86
Fig. 34	Etiquetas postais convertidas em stickers.....	88
Fig. 35	“Hello my name is”, sticker.....	89
Fig. 36	“Foda-se meu nome é”, sticker.....	90
Fig. 37	Sticker.....	91
Fig. 38	Caixa de controle semafórico “com cara”.....	92
Fig. 39	“Space Invader”, forma tridimensional.....	94
Fig. 40	“Cadê Salomé”, forma tridimensional.....	94

Fig. 41	Estátua de Khalil Gibran com bigode de plástico.....	95
Fig. 42	Estátua de cervo embrulhada com plástico.....	95
Fig. 43	“Sem-teto”, imagem produzida por Akay.....	96
Fig. 44	“Pequena Sereia – Esqueleto.....	96
Fig. 45	“Space Invader” em Varanasi.....	98
Fig. 46	Forma híbrida grafite-lambe.....	100
Fig. 47	Formas híbridas produzidas pelos Gêmeos.....	100
Fig. 48	Forma híbrida estêncil-forma tridimensional.....	101
Fig. 49	Forma híbrida lambe-estêncil.....	101
Fig. 50	Forma híbrida sticker-estêncil.....	102
Fig. 51	“Ombres Espagnoles”.....	103
Fig. 52	Sticker de propaganda neonazista.....	105
Fig. 53	Estêncil de campanha pró-plebiscito.....	106
Fig. 54	Lambe de campanha pró-vegetarianismo.....	106
Fig. 55	Passageiros de Metrô em vagão assinado.....	109
Fig. 56	“O Beijo”, estêncil.....	112
Fig. 57	Prédio “atacado” por artistas de assinatura.....	114
Fig. 58	Obra de Banksy leiloadada pelo “Ebay”.....	121
Fig. 59	Lambe em ladrilho.....	128
Fig. 60	“Carpa”, estêncil.....	132
Fig. 61	“Tetraminó”, sticker.....	134
Fig. 62	“Carrinho-bomba”, lambe em ladrilho.....	135
Fig. 63	Stickers em placas de sinalização.....	136
Fig. 64	“Caveira CASXE”, sticker.....	140
Fig. 65	Estênceis em ruína.....	141
Fig. 66	Lambes de ativismo homossexual feminino.....	143
Fig. 67	Lambe em fachada de ladrilhos.....	144
Fig. 68	“Coração Horror”, lambe.....	145
Fig. 69	Sticker em caixa de controle semafórico.....	147
Fig. 70	Ideograma “Chán” (禪).....	152
Fig. 71	Ideograma “Wù” (悟).....	156
Fig. 72	Ideograma “Koan/Gōng'àn (公案).....	158
Esq. 01	Comparação observação x “Despertar”.....	159
Fig. 73	“e?”, sticker.....	161
Fig. 74	“Marcas Identitárias Anônimas”, website.....	169
Fig. 75	Galeria de “Marcas identitárias Anônimas”.....	169
Fig. 76	“Marcasurbanas2”, website.....	170
Fig. 77	Galeria de “Marcasurbanas2”.....	170
Fig. 78	“Plásticourbano”, website.....	174
Fig. 79	Galeria de “Plásticourbano”.....	174
Fig. 80	“Plásticourbano” no Portal “Flickr”.....	177
Fig. 81	Galeria temática do “Plásticourbano” no Flickr.....	177
Fig. 82	Georreferenciamento no “Plásticourbano”.....	178

Fig. 83	Decifração da chave de leitura de imagens.....	180
Tabela 01	Siglas de georreferenciamento.....	181/182
Fig. 84	Retorno de busca de arquivo no “Google”.....	183
Fig. 85	Lambes monocromáticos de tamanho reduzido.....	185
Fig. 86	Lambes monocromáticos de tamanho médio.....	186
Fig. 87	Lambes coloridos.....	187
Fig. 88	Lambes recortados.....	187
Fig. 89	Lambes monocromáticos em outras cores.....	187
Fig. 90	Lambes em ladrilho.....	188
Fig. 91	Lambes produzidos com folhas de jornal ou revista.....	188
Fig. 92	Lambe com valorização da assimetria.....	189
Fig. 93	Lambe com fixação semelhante à do cartaz.....	190
Fig. 94	Stickers inspirados na “Art Toy”.....	191
Fig. 95	Stickers desenhados a mão.....	191
Fig. 96	Stickers assinados com tags.....	192
Fig. 97	Stickers colados em placas de sinalização.....	193
Fig. 98	Stickers colados em postes.....	193
Fig. 99	Stickers colados em equipamentos urbanos.....	194
Fig. 100	Stickers colados em fachadas.....	194
Fig. 101	Forma híbrida “atacada” por sticker.....	195
Fig. 102	Estênceis de matriz única.....	196
Fig. 103	Estênceis de matrizes em grupo.....	197
Fig. 104	Estênceis de matrizes sobrepostas.....	198
Fig. 105	Estênceis diferentes em um mesmo suporte.....	199
Fig. 106	Estênceis de dimensões próximas à das chapas.....	200
Fig. 107	Estêncil aplicado em posição alta.....	201
Fig. 108	Estêncil aplicado junto ao chão.....	202
Fig. 109	Estêncil em ponto médio de observação.....	202
Fig. 110	Estêncil aplicado no chão.....	203
Fig. 111	Fusão estêncil-lambe.....	204
Fig. 112	Fusão estêncil-sticker.....	204
Fig. 113	Fusão estêncil-forma tridimensional.....	205
Fig. 114	Fusão grafite-lambe.....	205
Fig. 115	Fusão lambe-pichação.....	206
Fig. 116	Fusão grafite-estêncil.....	206
Fig. 117	Fusão estêncil-pichação.....	207
Fig. 118	Forma tridimensional do tipo “obra tridimensional”.....	208
Fig. 119	Interferência sobre obra tridimensional.....	209
Fig. 120	Forma tridimensional do tipo “irrupção do plano”.....	209
Fig. 121	Mapa com a área de abrangência da pesquisa.....	212
Tabela 02	Lugares visitados na pesquisa de campo.....	214/215
Fig. 122	Mapa com as oito áreas com mais de cem registros.....	215
Fig. 123	“Ninhos de colagem” da Rua Marechal Deodoro.....	216

Fig. 124	Outros “ninhos de colagem”.....	217
Fig. 125	Três momentos de um mesmo “ninho de colagem”.....	218
Fig. 126	“Ninhos de stickers”.....	219
Fig. 127	“Corredor” 01.....	220
Fig. 128	Configurações imagéticas do “Corredor” 01.....	221
Fig. 129	“Corredor” 02.....	222
Fig. 130	Configurações imagéticas do “Corredor” 02.....	223
Fig. 131	“Corredor” 03.....	224
Fig. 132	Configurações imagéticas do “Corredor 03”.....	225
Fig. 133	Localização do “Grande Corredor Curitibano”.....	226
Fig. 134	Ativismo explícito associado à “Guerra ao Terror”.....	228
Fig. 135	Lambes de ativismo com indicação de websites.....	230
Fig. 136	Lambes de ativismo com indicação de websites.....	231
Fig. 137	Lambes sem referências diretas de identificação.....	232
Fig. 138	“Fantasma”, “Dominó” ou “Pinguim”, lambe.....	234
Fig. 139	Tela de retorno de pesquisa para o termo “kibesmx”.....	235
Fig. 140	Conta de “niccosmx” no Portal “Flickr”.....	235
Fig. 141	Imagem de “niccomx” com a mãe.....	236
Fig. 142	Trechos do Vídeo “Lambe Lambe Art...”.....	237
Fig. 143	Forma híbrida “GRAVE ABC”.....	239
Fig. 144	Tela de retorno de pesquisa para “GRAVE ABC”.....	240
Fig. 145	Biografias de artistas no website do “Projeto Muro”.....	240
Fig. 146	Pierre Lapalu e Jaime Vasconcelos.....	241
Fig. 147	Trabalhos de Pierre Lapalu no Plâsticourbano”.....	242
Fig. 148	Trabalhos de Jaime Vasconcelos no Plâsticourbano”.....	243
Fig. 149	Obras de outros artistas no Plâsticourbano”.....	244
Fig. 150	Conta de Lucas “Cabu” Valente no Flickr.....	246
Fig. 151	Lucas “Cabu” Valente.....	247
Fig. 152	Comparação de stickers de Lucas “Cabu” Valente.....	248
ANEXO 01	“Taki 183’ Spawns Pen Pals”, “New York Times”.....	270

RESUMO

Nos últimos vinte anos, metrópoles de todo o mundo passaram a conviver com novas manifestações no contexto das chamadas “artes gráficas de rua”. Além do Grafite e da Pichação – conhecidos desde o início dos anos setenta -, as ruas ganharam outras obras, baseadas direta ou indiretamente na utilização do papel. Essas expressões, que podem ser identificadas como estênceis, lambes (cartazes), stickers (adesivos), formas híbridas e formas tridimensionais, possuem características materiais e imateriais próprias, que possibilitam situá-las em uma categoria específica. Neste trabalho, buscamos, inicialmente, localizá-las em um panorama histórico de desenvolvimento das artes gráficas e plásticas de rua. Para isso, adotamos um construto teórico produzido a partir das perspectivas de Michel Maffesoli e Massimo Canevacci. Esse construto parte da hipótese de que essas obras são a forma mais recente de uma objetivação ou exteriorização subjetiva arcaica, nascida da oposição x composição de dois pulsões, de *Potência* – criativo, disruptivo, lúdico, *neotribal* e *eXtremo* –, e de *Poder* – organizador, normativo, institucional e *extremo*. No mesmo processo de localização das formas baseadas no papel, buscamos estabelecer-lhes um estatuto baseado em suas características materiais e imateriais, nas diferenças em relação ao grafite e à pichação e nas semelhanças que as aproximam. Na medida em que esses trabalhos parecem afetar de forma peculiar o psiquismo do observador não-especializado – com um fenômeno que identificamos como *troca de registro psíquico* -, procuramos investigar a relação criador-obra-observador, partindo de uma perspectiva baseada no diálogo entre proposições teóricas de Maffesoli, Canevacci, Georg Simmel e Vilém Flusser. Para descrever a *troca de registro psíquico* nas obras baseadas no papel, nos aproximamos de um fenômeno semelhante descrito por teólogos e pesquisadores (inclusive, neurocientistas) do Budismo, a chamada “Iluminação Súbita” ou *Prajna/Kensho x Satori*. A partir do cruzamento entre a localização histórica e de *élan* das formas baseadas no papel, seus possíveis efeitos sobre o psiquismo do observador não especializado e nossa própria experiência de observação – que, ao longo de dois anos e meio, nos permitiu constituir uma coleção imagética de cerca de 3.200 imagens -, investigamos o fenômeno em um cenário metropolitano, o de Curitiba, no período compreendido entre os anos de 2007 a 2009. Produzido a partir de ferramentas digitais, esse processo abrangeu o mapeamento das formas em Curitiba – que permitiu descobrir áreas de prevalência e também certas configurações locais – e a identificação de alguns artistas, feita com uma técnica que denominamos *investigação por indícios*. Juntos, os dois direcionamentos – “cartográfico” e “microscópico” – possibilitaram o estabelecimento de um perfil das artes gráficas e plásticas baseadas no papel na cidade de Curitiba no recorte temporal da pesquisa.

Palavras chave: Sociologia da Imagem, Artes Gráficas de Rua, *Paper Street Art*, Investigação por Indícios, Curitiba.

ABSTRACT

In the last twenty years, big cities all around the world started to live with new manifestations in the so called “graphic street art”. Besides the graffiti and “pichação” – that are known since the beginning of the 1970s – the streets were given new works, based directly or indirectly in the use of the paper. These expressions can be identified as stencils, posters and stickers, hybrid and tridimensional forms with their own material and immaterial characteristics which can place them in a specific category. In this work, we initially tried to place them in a historic perspective of the developing of the graphic and plastic art on the streets. We used a theoretical construct produced from the Michel Maffesoli and Massimo Canevacci’s perspectives. This construct theorizes that these works are the most recent form of an archaic objectification or exteriorization, born from the opposition x composition of two drives, Potency – creative, disruptive, playful, neotribal and eXtreme – and Power – organizing, normative, institutional and extreme. In the same process of localizing the paper based forms, we tried to give them a statute based on their material and immaterial characteristics, in the differences regarding graffiti and “pichação” and the resemblances that bring them together. Since these works seem to affect the non-specialized observer psyche in a peculiar way – with a phenomenon we had identified as *psychic registry exchange* – we tried to investigate the relation creator x work x observer. It was made in theoretical terms, from a perspective based on the dialog of the Maffesoli, Canevacci, Georg Simmel and Vilém Flusser’s theoretical propositions. To describe the *psychic registry exchange* in the paper works, we used a similar approach used by theologians and researchers (including neuroscientists) of the Buddhism, called “Sudden Awareness” or *Prajna/Kensho x Satori*. From the crossing between the historical localization and élan of the paper based forms, their possible effects on the psyche of the non specialized observer and our own observation experience – that in two and half years allowed us to build a collection of more than 3,200 images – we investigated the phenomenon in a metropolitan scenario, Curitiba, in the period compressed between 2007 and 2009. Produced through digital tools, this process comprised the mapping of the forms in Curitiba – which allowed us to discover areas of prevalence and also some local configurations – and the identification of some artists; from a technique we called investigation from *indicia*. Together, the two directions – “cartographic” and “microscopic” – made possible the establishment of a paper based graphic and plastic arts profile in Curitiba and in the research timeframe.

Keywords: Visual Sociology, Graphic Street Art, Paper Street Art, Investigation from *indicia*, Curitiba.

INTRODUÇÃO

Nos últimos vinte anos, cidades de todo o mundo vêm conhecendo uma nova modalidade de comunicação urbana “clandestina”: além dos escritos e desenhos deixados por “grafiteiros” e “pichadores” (formas renovadas de uma manifestação comunicacional arcaica), seus moradores também encontram outras obras. São cartazes, adesivos, estênceis e pequenas estátuas que reproduzem e até subvertem os códigos estabelecidos ao longo das últimas quatro décadas pelo moderno grafite. Essas manifestações, relacionadas à soma entre a popularização de certas tecnologias e expressões de grupos urbanos aparentemente mais libertos de vínculos institucionais, inclusive em relação ao grafite “clássico”, parecem constituir uma linguagem tão universal quanto a dos próprios grafiteiros. Por suas dimensões normalmente reduzidas, porém, essas obras surgem nas ruas de forma mais difusa, como mensagens perceptíveis, no mais das vezes, apenas por um olhar mais apurado.

Nesta pesquisa, nosso objetivo é investigar, a partir de referenciais teóricos da Sociologia Urbana, Contemporânea e da Imagem, alguns elementos dessas recentes e ainda pouco estudadas artes gráficas e plásticas de rua baseadas no papel. Inicialmente, seus antecedentes históricos e elementos constituintes: sua relação com a tecnologia, com o grafite dos anos sessenta e setenta em Nova Iorque e Paris e seus pontos de contato com manifestações mais antigas, do Paleolítico ao Romantismo, de Pompeia ao Surrealismo. Também suas características fundamentais, técnicas de produção e princípios de ingresso nos espaços da metrópole, e prevalência no meio urbano. A constituição desse perfil nos permite iniciar a leitura acadêmica dessas manifestações em um ambiente metropolitano de médio porte, no caso, o de Curitiba.

Tão importante, neste trabalho, quanto a produção de um perfil formal das artes gráficas e plásticas de rua baseadas no papel e sua utilização em um estudo de caso, porém, é a aproximação teórica feita em relação ao que denominamos *observação não especializada*, o contato psíquico que se estabelece entre o passante não ligado às artes de rua e a obra aderida ao muro.

Ao fazer essa aproximação, buscamos perceber que outros elementos imateriais, além da mensagem pretendida pelo artista de rua, constituem essas

manifestações; a interação entre a obra e o cenário onde ela foi inserida e sua importância no afastamento em relação à intenção original do autor; o papel exercido pela “livre aquisição” semântica da obra e seus possíveis desdobramentos psíquicos.

Ainda dentro dessa aproximação em relação ao *observador não especializado*, procuramos examinar um fenômeno que nos pareceu mais associado às formas em papel, em especial por conta das dimensões, da temática e da situação no espaço urbano dessas expressões: a “fiscada” ou estranhamento que pode ser provocado pela percepção súbita de uma peça que destoia do “esperado” no espaço urbano. Para investigar esse fenômeno e tentar recortá-lo e transportá-lo para o ambiente acadêmico, buscamos apoio em construções teóricas associadas a experiências do mesmo tipo.

Estabelecidos todos aqueles que consideramos os principais elementos associados às artes gráficas e plásticas de rua baseadas no papel, pudemos complementar nosso estudo de caso. Ele foi produzido com base em uma coleção de cerca de 3.300 imagens de suas manifestações que construímos entre os anos de 2007 e 2009 em Curitiba, e que foi examinada por meio de ferramentas digitais. Nesse processo, foi possível produzir tanto uma “cartografia” – que revelou, por exemplo, a predominância dos trabalhos em algumas áreas da cidade e certas configurações locais das formas em papel –, quanto detectar características que, em alguns casos, poderiam nos levar à autoria e à intenção original objetivada em algumas obras.

Essa detecção, que constitui a terceira linha de trabalho desta tese (as outras duas se referem ao histórico e características e à *observação não especializada*), foi feita dentro daquilo que denominamos *investigação por indícios*. Partindo de uma premissa reflexiva – a de que, quando iniciamos o trabalho, havíamos sido instigados pelo objeto, mas não detínhamos qualquer conhecimento a seu respeito –, buscamos formas de “desvendamento” dos criadores e de sua intenção. Esse caminho propõe uma aproximação indireta, desligada, portanto, do contato pessoal com os artistas, e uma pesquisa cuidadosa das “pistas” percebidas em várias peças encontradas em Curitiba.

Esse encaminhamento se justificou, em primeiro lugar, por um desejo de preservação do valor original da obra materializada no espaço público, afastado de

“tentativas posteriores de explicação” de seu significado pelos criadores. O sentido comunicacional original de cada peça, defendemos, é dado em sua própria objetivação, isto é, nos traços que a definem e no momento em que o artista a aplica no suporte urbano. Em segundo lugar, por acreditarmos que a *investigação por indícios* – que envolve a observação atenta dos objetos e o uso de ferramentas digitais populares – pode se constituir como uma metodologia viável (inclusive, por seu baixo custo) para a pesquisa de outros fenômenos urbanos relacionados à imagem e à iconografia.

A *investigação por indícios* mostrou ainda a estreita relação existente entre as artes gráficas e plásticas de rua e a internet, que, em certa medida, se torna uma espécie de “espelho” – não clandestino, é verdade – das obras encontradas no espaço público. Em uma expressão ao mesmo tempo local e global, produzida por pessoas que parecem somar criatividade artística, insurgência contra a sociedade normativa e desejo de brincar, as tecnologias de informação funcionam como elementos de conexão e de produção de uma linguagem universal.

Cada uma de nossas “frentes de trabalho” – do panorama das artes plásticas e gráficas de rua (do Paleolítico às formas baseadas no papel) à *investigação por indícios* – foi considerada a partir de configurações teóricas próprias, que buscamos inter-relacionar a fim de estabelecer uma trama ou linha coerente e capaz de abarcar nosso objeto de estudo. Por meio desse encaminhamento, acreditamos ter conseguido contemplar as formas baseadas no papel até mesmo em sua configuração mais livre ou aguda – que denominamos *Paper Street Art*¹ –, percebendo seu valor como manifestação comunicacional típica de uma sociedade ao mesmo tempo institucionalizada e dotada de um *élan* que escapa à formatação institucional.

Ao investigar os antecedentes históricos das formas baseadas no papel e estabelecer um panorama das artes gráficas de rua, somamos referenciais teóricos produzidos pelas Ciências Sociais, Estudos Religiosos e Estudos Artísticos; também nos apoiamos em trabalhos produzidos por investigadores situados no próprio

¹ Nesta tese, optamos pela forma “Paper Street Art” e não “Arte de Rua em Papel” por uma questão de proximidade em relação a um termo consagrado no jargão das artes gráficas e plásticas de rua em todo o mundo, “Street Art”. Sobre a possibilidade de a forma ser considerada uma espécie de neologismo, seguimos Napoleão Almeida, que defende a criação de palavras ou a utilização de termos de outros idiomas quando “introduzidas por necessidade de melhor especificação”. (ALMEIDA 1988: § 882). A mesma consideração vale para outro neologismo, “transtribalismo”, que apresentamos no texto.

campo das artes de rua, criadores e simpatizantes que decidiram investigar e “decifrar” as manifestações de seus pares.

Em relação aos antecedentes mais remotos do grafite, trabalhamos com as obras de André Leroi-Gourhan e Russell Dale Gouthrie (sobre a produção da arte parietal e sua inserção no contexto dos grupos humanos pré-históricos), J. A. Baird, Claire Taylor, Rebecca Benefiel, Peter Keegan, Pedro Paulo Funari e Marina Cavicchioli (sobre os grafites romanos e das civilizações levantinas). Sobre sua presença no início do século XIX, com as obras de Gabriele Goffriller, Chico Klein, Mike Mitchell, Juan Carlos Noria, Laurent Gervereau e Abraham Moles (os dois últimos autores, com estudos sobre o cartaz). Em relação aos registros parisienses do início do século XX e sua leitura pelo Surrealismo, com as obras de Brassai (Gyula Halász).

No que respeita ao período mais recente das artes gráficas de rua, os últimos quarenta anos, trabalhamos com uma série de autores, dos quais os mais relevantes são Norman Mailer, Jon Naar e Mervyn Kurlansky (da fase inicial novaiorquina), Maria Lucia Bueno, Johannes Stahl, Jean Baudrillard e Cristina Fonseca (da fase parisiense); em relação aos últimos quinze anos e às artes baseadas no papel, nossas principais referências foram Claudia Walde, Louis Bou, Gustavo Lassala e o já citado Johannes Stahl.

A abordagem sociológica do tema, voltada ao entendimento dos elementos motivadores das manifestações mais recentes e de sua relação com estruturas de poder, foi feita com base em pressupostos teóricos de Michel Maffesoli (“neotribalismo”², relação “Potência x Poder”), Massimo Canevacci (“extremo e eXtremo”) e do filósofo Henry Bergson (“élan vital”). Em relação aos estados psíquicos na metrópole e sua influência sobre o olhar, colocamos esses autores em diálogo com Vilém Flusser (sobre a leitura das imagens) e Georg Simmel (sobre o

² Em “Jovens na Metrópole”, José Guilherme Magnani alerta para o uso da expressão “neotribalismo”, em especial por seu uso mais metafórico do que conceitual, assim como pelas associações muitas vezes equivocadas percebidas em reportagens e até mesmo em artigos acadêmicos, teses e livros. Ele observa, contudo, que “isso não quer dizer que não se possa empregar esse termo com algum proveito, mas é necessário estar atento para as limitações e particularidades inerentes a essa forma de utilização” (MAGNANI e SOUZA 2007: 17). O autor prefere a expressão “circuitos de jovens” (IDEM: 19). Neste trabalho, optamos por “neotribalismo” e “transtribalismo” por considerar seu uso o mais adequado dentro da proposta teórica que trazemos, baseada em Maffesoli. Além disso, pensamos não ser possível atribuir uma “faixa etária” às artes gráficas e plásticas de rua. Em cidades como Nova Iorque, Paris e São Paulo, por exemplo, existem artistas militando há três décadas – o que os descaracteriza como “jovens” ou, então, expande o conceito de juventude para limites excepcionalmente amplos.

psiquismo metropolitano). Simmel, aliás, também foi um nome essencial na busca de compreensão das características que potencializam a *Paper Street Art* como instrumento do que, na tese, denominamos *troca de registro psíquico*.

Sobre a *troca do registro psíquico*, nossa principal aproximação foi com autores que teorizaram a respeito dos fenômenos do *Koan* e do *Prajna-Kensho/Satori*, ligados à transformação súbita da psique a partir de uma intensa experiência pessoal. Esses termos, como é possível inferir, dizem respeito às Ciências da Religião, mais exatamente aos Estudos Budistas. Nosso contato, nesse campo, foi com as obras de Daisetsu Teitaro Suzuki, Allan Watts, Carl Gustav Jung, Frank Usarski, Meir Shabar, Edward Irons e Robert Buswell e Morten Schlütter; no campo mais específico das relações entre a Iluminação Budista, a *troca de registro psíquico* e as Neurociências (que, nos últimos anos, vêm dedicando cada vez mais atenção ao fenômeno), nos apoiamos nos trabalhos de James Austin, Allan Wallace e Roberto Cardoso.

No que se refere à configuração e à análise de nossa coleção imagética, buscamos trabalhar centrados no empirismo e na experiência acumulada por um observador não especializado. Esse personagem – em verdade, o próprio autor da tese – viveu experiências de *troca de registro psíquico* nascidas da observação de formas baseadas no papel e, aos poucos, fez uma aproximação acadêmica e teórica em relação ao tema. Um processo, aliás, iniciado pelo registro fotográfico e coleção de imagens. Como apoio a essa investigação, utilizamos ferramentas populares de pesquisa de dados e gerenciamento imagético, mais exatamente os portais “*Google*” e “*Flicker*” e a ferramenta de publicação “*Blogspot*”. Ferramentas como o “*Flicker*” nos permitiram, por exemplo, georrefenciar cada uma das imagens, o que, por sua vez, possibilitou mapear as manifestações em Curitiba. Todo esse processo digital somente foi possível, porém, graças à criação de uma *chave de identificação de imagens* baseada nos nomes atribuídos aos arquivos de imagem.

Na medida em que esta tese guarda importante relação com experiências de cunho pessoal, buscamos nos apoiar, ainda, em aproximações teóricas que nos permitissem conduzir com legitimidade acadêmica – e, certamente, com mais tranquilidade – nossa investigação. Encontramos esse apoio em Loïc Wacquant, sociólogo francês que produziu um clássico recente, “*Corpo e Alma – notas etnográficas de um aprendiz de boxe*”, no qual o valor da reflexividade e do contato

entre o sujeito pesquisador e o objeto são realçados. Ainda que não tenha sido citado sistematicamente no corpo do trabalho, Wacquant se constituiu em uma inspiração e em um elemento importante para sua concepção e condução.

Em termos formais, a tese foi dividida em quatro capítulos, que seguem o desenvolvimento apontado nesta Introdução até o momento. No Capítulo 1, buscamos oferecer um panorama das artes gráficas e plásticas de rua, relacionando suas manifestações atuais, baseadas no papel, às pinturas e gravações produzidas no Paleolítico, há sessenta mil anos. Esse panorama incluiu, ainda, os grafismos e desenhos encontrados em Pompeia, as obras do romântico austríaco Joseph Kyselak, os grafites juvenis registrados por Brassai em Paris no período entre guerras, as manifestações juvenis de Nova Iorque no final dos anos sessenta (e o papel da repressão policial no surgimento de um grafite mais político naquela cidade) e o grafite de protesto em Paris no Maio de 68. No caso das manifestações mais recentes, ou seja, naquelas associadas às formas baseadas no papel, fizemos uma breve apresentação, uma vez que o tema seria examinado em detalhes no Capítulo seguinte.

Também no primeiro Capítulo, pudemos lançar as bases de nosso construto teórico e de nossa hipótese de trabalho, que classifica as artes gráficas e plásticas de rua – e, em seu interior, as formas baseadas no papel – como produto de um embate ou composição entre forças criativas não organizadas (que, seguindo Maffesoli, denominamos “Potência”) e forças organizadas e institucionais (que denominamos “Poder”). Tais forças se referem, também, às expressões comunicacionais que Canevacci denomina “extremas” ou “eXtremas”.

No Capítulo 2, nos detivemos nas formas baseadas no papel, em seu desenvolvimento histórico e características materiais e situacionais. Pudemos estabelecer, em um primeiro momento, uma divisão baseada em *tipos fundamentais*, as formas que essas manifestações assumem: estênceis, lambes (cartazes), stickers (adesivos), formas híbridas e formas tridimensionais. Nesse processo, também identificamos os antecedentes históricos de cada *tipo*, os criadores pioneiros e os lugares de seu surgimento. Na mesma linha, pudemos identificar suas características básicas de produção e sua relação com as tecnologias recentes. O Capítulo abrange, ainda, os embates surgidos, nos anos noventa, entre artistas do Grafite “clássico” e os criadores das formas baseadas no papel.

No Capítulo 3, trabalhamos com a relação entre as artes gráficas e plásticas baseadas no papel e o olhar do observador não especializado. Essa aproximação nos permitiu apresentar o conceito de *Paper Street Art* ou de *obras novas*, ligado àqueles trabalhos que, graças a certas características, são capazes de determinar uma *troca de registro psíquico* no observador. Esse fenômeno, associado ao embate/composição entre os princípios da Potência e do Poder, diz respeito ao direcionamento psíquico na metrópole.

A aproximação do conceito de *troca de registro psíquico* foi feita com base em um construto teórico milenar, produzido na teologia budista e relacionado a um fenômeno semelhante observado na práxis religiosa, em especial a do Zen. Chegamos, então, a uma relação entre as figuras budistas do *Koan* (piada ou história absurda capaz de provocar estranhamento) e do *Prajna/Kensho Satori* (modalidades de “Iluminação” ou troca de registro psíquico no contexto da religião) e as figuras metropolitanas da obra na rua e de seu efeito sobre o observador que experimenta a “fisgada” ou estranhamento.

No Capítulo 4, voltamos nossa atenção às obras que registramos em Curitiba. Esse estudo de caso buscou mostrar as principais características dessas manifestações na cidade, entre elas a prevalência de *tipos* e a localização geográfica dos trabalhos. Ao examinar os dados, percebemos, por exemplo, a preferência dos criadores por determinadas ruas, que denominamos *corredores*, e a existência de pontos específicos que concentram muitos trabalhos, por nós denominados *ninhos de colagem*. Antes de chegar à análise propriamente dita, porém, descrevemos o caminho adotado na organização prévia dos dados, detalhando as aproximações e os ajustes feitos nesse processo.

Se, em sua primeira parte, o estudo de caso partiu de uma perspectiva “cartográfica”, na segunda o foco foi outro, de investigação específica e “microscópica” de algumas obras. Esse trabalho, que denominamos *investigação por indícios*, buscou determinar a autoria, a motivação e as intenções criativas, na tentativa de proceder a um “desvendamento indireto” dos criadores. Ao caminhar dessa maneira, nos propusemos experimentar uma forma original de aproximação do tema, uma etnografia mais próxima do observador comum, da pessoa que se comunica com manifestações que são, em si, indícios, traços da passagem e do psiquismo alheio em um ambiente metropolitano compartilhado.

CAPÍTULO 1 – DE CHAUVET AO PC: AS ARTES GRÁFICAS DE RUA E A EMERGÊNCIA DA *PAPER STREET ART*

Gravar o nome de alguém, seu amor, um encontro na parede de um edifício, é o tipo de vandalismo que não pode ser explicado apenas por impulsos destrutivos. Vejo nessas expressões, antes, o instinto de sobrevivência de todos aqueles que não podem erigir pirâmides ou catedrais para perpetuar seus nomes. (Gilberte Brassai)³

1.1 TRAÇOS DA POTÊNCIA

As cidades estão cheias de desenhos: símbolos, sinais, rabiscos e grafismos que encontram espaço em boa parte das superfícies sujeitas ao olhar. Em meio à torrente gráfica, inscritos, porém, em um *stream* muito particular, estão grafites, pichações e, em tempos mais recentes, estênceis, cartazes, adesivos e até objetos tridimensionais “clandestinos”. Não fosse pela percepção comum desse impertinente universo gráfico/plástico como algo *exclusivo* de nossa época – e também por certa indiferença *blasé* ou pela ira dos que o percebem apenas como vandalismo –, poderíamos associá-lo à mais antiga manifestação gráfica humana conhecida, a arte rupestre.

Partindo de certos aspectos, verificamos que há semelhanças entre as produções pré-históricas de *Chauvet-Pont D’Arc* (França, 32 mil anos) ou da *Cueva de Las Manos* (Argentina, 13 mil anos) e as rajadas de tinta *spray* que ilustram as fachadas em nossos dias. Mesmo se optarmos por comparar desenhos e escrita – expressões que pedem diferentes decifrações (FLUSSER 2002: 07; 77) –, notaremos que a distância não é invencível. A esse respeito, podemos citar o crítico de arte John Berger, que unifica desenho e escrita em um “momento anterior” sensorial vivido no primeiro contato: “*a vista chega antes das palavras*” (BERGER *apud* CAMPOS 2010: 13). Há que se considerar, ainda, o fato de a escrita de grafiteiros e pichadores muitas vezes possibilitar uma leitura tríplice – como código

³ “Carving one’s name, one’s love, or a date on the wall of a building is a type of vandalism that cannot be explained by destructive impulses alone. I see in it rather than the survival instinct of all those who cannot erect pyramids or cathedrals to perpetuate their name.” (BRASSAI 2002: 18) Tradução livre.

estrito (de leitura “linear”), como imagem pura (de leitura circular) ou como elemento híbrido ou plural (de leitura “circulinear” ou “lineocircular”).⁴

A conversão do pensamento do criador em obra acessível pela visão de terceiros (objetivação) é algo igualmente perceptível nas artes gráficas de rua e na arte rupestre. O mesmo se verifica em relação à técnica genérica necessária ao processo (mãos, ferramentas, pigmentos) e, em certa medida, ao critério de escolha do local onde a obra será realizada. Desconsiderando exceções (como os grafites produzidos em galerias de esgoto ou pinturas antigas “escondidas” em salões espeleológicos pouco acessíveis – também eles, significativamente, próximos entre si) –, podemos afirmar que *obras rupestres e de rua privilegiam a inscrição de uma ideia em uma narrativa comum a partir do ciclo de criação (objetivação) x observação (recepção)*.

Além de aspectos formais, a arte rupestre e as artes gráficas de rua apontam para o compartilhamento de algo mais profundo e relevante em nossa análise: um “pulsão” ou “*élan vital*” que Michel Maffesoli denomina “*querer viver*” ou “*Potência*” (MAFFESOLI 2010: 67)⁵. Segundo o autor, trata-se de um princípio essencial à existência e à sobrevivência da humanidade, que tem como características “*a abertura para os outros, para o Outro*” (IDEM: 44), a empatia, a valorização do local e a criatividade. Ele se manifesta por meio da “*proxemia*” (predominância da comunidade sobre o indivíduo e das pequenas histórias sobre a História) e do “*tribalismo*” (predominância das decisões locais sobre as decisões políticas).

O princípio da Potência, observa Maffesoli, é um dado constante na trajetória humana. Conforme a época e em função de diferentes fatores, ele predomina sobre ou é parcialmente submetido ao princípio do “Poder”, que se manifesta pela institucionalização, positividade, estímulo ao individualismo e produção de uma estrutura de governo afastada das pessoas a ela submetidas⁶. Na citação que abre este Capítulo, produzida por Gilberte Brassai para uma coletânea de imagens de grafites parisienses “primitivos” feita por seu marido, o fotógrafo Brassai, podemos

⁴ As definições de “leitura circular” e “leitura linear” são de Vilém Flusser (FLUSSER 2002: 09-10).

⁵ Sobre a validade de seus conceitos, Maffesoli observa: “Referir-se à vida em geral é algo que não fazemos sem risco. Isso pode conduzir, em particular, a um devaneio sem horizontes, mas, na medida em que podemos lastrear essa perspectivação com os dados sensíveis, evocados *retro*, não deixaremos de alcançar a margem dessa existência concreta, tão estranha às elucubrações desencarnadas.” (MAFFESOLI 2010: 26)

⁶ A partir deste ponto, as palavras “Poder” e “Potência”, quando grafadas com a primeira letra maiúscula, indicarão os conceitos de Michel Maffesoli.

localizar a Potência na expressão *“instinto de sobrevivência”* e o Poder em *“pirâmides ou catedrais”*.

Enquanto na Pré-História predominou a Potência – manifestada por uma humanidade organizada em pequenos grupos marcados pela coesão tribal –, ao longo da História ambos os princípios ocuparam lugares de dominância ou submissão ou, então, de maior e menor visibilidade. Na Modernidade prevaleceu o Poder, materializado nos sistemas de governo, na configuração das metrópoles e até na construção do estatuto científico. Na Pós-Modernidade, esse predomínio é diariamente contestado ou relativizado por incontáveis, excêntricas e criativas (ou destrutivas) manifestações de seu oposto. A “tribalização” das metrópoles, visível em fenômenos que vão dos *flash mobs* (manifestações de massa instantâneas) à vitalidade das comunidades de bairro, passando por eventos esportivos e religiosos locais e semi-institucionais, manifesta a reemergência da “Potência” em nossa época (MAFFESOLI 2010: 36-38).

Se as pinturas rupestres eram objetivações tribais, o grafite, a pichação e as demais formas gráficas/plásticas não alinhadas recentes podem ser inscritas no movimento que Maffesoli descreve como de *“retorno exacerbado do arcaísmo”* (IDEM: 07). As artes gráficas de rua indicam uma *“proxemia simbólica e espacial”* (IDEM: 220) que, em nossa época, manifesta e simboliza o que o autor denomina “neotribalismo” – que difere do tribalismo não só por pertencer à pós-modernidade, mas por ocorrer em um ambiente de poderosa e líquida interconexão entre os microgrupos (em especial por conta das tecnologias de informação e comunicação). *“A ‘alma da selva’”, explica Maffesoli, “retoma força e vigor nas selvas de pedra que são nossas cidades.”* (IDEM: 17)

Quando nos referimos, portanto, às semelhanças entre as artes gráficas de rua e a pintura rupestre, não estamos apenas constatando um dado, mas procurando indicar um elemento importante em nosso estudo. O universo examinado neste Capítulo é o das artes gráficas de rua, vistas *de forma panorâmica*. Seu fio condutor é a subjacente e disruptiva Potência maffesoliana, que se nos afigura tão importante quanto as conexões evolutivas formais que ligam as antigas às recentes expressões.

Os contextos históricos e culturais estritos que geraram as mensagens riscadas nas paredes de Pompeia, os “baixos relevos” captados por Brassai em Paris na

década de 1930, o grafite ferroviário em Nova Iorque e os *stickers* (adesivos) vistos em Curitiba guardam particularidades que não devem ser desprezadas; em sua *emergência*, porém, tais manifestações são tributárias do mesmo princípio vital. Podemos até imaginar que a adoção do antigo termo italiano “*sgraffiato*” (“arranhado”) para identificar genericamente boa parte das obras que vemos atualmente nas ruas, “*grafite*”, é um indício poderoso e sutil de como essa conexão é percebida. O uso de “grafite” esteve relacionado, inicialmente, à percepção da técnica em obras antigas, sendo logo incorporado aos vocabulários de diferentes idiomas para identificar também os trabalhos recentes. O primeiro a adotá-lo foi o historiador Raffaele Garrucci. Em obra de 1856 sobre os grafismos políticos e pornográficos de Pompeia, ele os identificou como “*sgraffiato*” ou “*sgraffito*”, fazendo remissão à técnica decorativa de mesmo nome, de gravação em estuque. Desde então, obras riscadas ou pintadas em paredes e muros públicos recebem essa denominação (ELEMENT 1996; STAHL 2009: 06-07; 24; STOWERS 1997; BAIRD & TAYLOR 2011: 03).

Não acreditamos, como alguns autores (ver DIEGO 1997: 06-07), que o estabelecimento de uma linha cronológica mais ampla para o universo em questão dilua a força sociopolítica das manifestações recentes ou, então, relativize a importância do chamado “*Graffiti Hip-Hop*”, considerado por diversos pesquisadores o marco inicial das atuais artes gráficas de rua. Não estamos, com efeito, limitando nosso estudo a esse movimento – que, vale observar, ocupa um lugar importante no cenário em questão, até mesmo por suas peculiaridades sociológicas –, nem considerando que todas as manifestações recentes das artes gráficas de rua sejam suas tributárias exclusivas. A expansão da leitura para além dos limites do “*Graffiti Hip-Hop*” também permite compreender melhor as derivações ultrarrecentes do universo das artes gráficas de rua, algo que nos interessa especialmente neste estudo. Isso porque algumas dessas derivações, como as relativas aos materiais, às linguagens e à temática, nascem fora dos padrões cronológico, autoral, territorial e de configuração social que caracterizam o “*Graffiti Hip-Hop*”. Tomemos como exemplo o estêncil de um chimpanzé fumando cachimbo, que registramos em dois lugares de Curitiba em 2008 (Figura 01).



Fig. 01 - “Chimpanzé Fumante”: no alto, estêncil registrado em tapume na Rua Zamenhoff, no bairro Alto da Glória. Em baixo, o mesmo estêncil, com modificações, na pista de skate da Praça do Redentor, no São Francisco. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano, com as chaves de pesquisa E0382100708ZM e E0269210308. Datas de registro: 10.07.2008 (A) e 21.03.2008 (B).

Ele não é um grafite “clássico”. A começar pela não associação radical com o *nome* ou *assinatura*, elemento do “*Graffiti Hip-Hop*” que manifesta a Potência tribal pela afirmação no território. Em “*The Faith of Graffiti*”, clássico sobre o grafite publicado em 1974, Norman Mailer explicita a real dimensão desse elemento. Adotando o *nome* “A-I” (“*Aesthetic Investigator*”), ele trava o seguinte diálogo com “Cay-161”, representante da gênese do “*Graffiti Hip-Hop*”:

A-I os consulta. Timidamente, coloca algumas questões sobre a importância do nome, sobre por que as pessoas usam esta palavra. Ele hesita em como colocar a pergunta - teme que a confiança seja perdida se ela for muito abstrata, ou pelo contrário, se for muito direta; ele não quer perguntar de forma seca: “O que o nome significa para você?”, mas, de fato, acaba nem precisando – Cay fala sobre o significado de ver o nome por aí. “O nome”, diz Cay com voz potente, délfico em sua inesperada ressonância – como se o ídolo de um templo decidisse falar – “O nome”, diz Cay, “é a fé do grafite”.

É quase uma observação. Ele [A-I] imagina se Cay sabe exatamente o que disse. “O nome”, repete Cay, “é a fé”. Ele não tem dúvidas sobre a profundidade do que falou. (MAILER, NAAR & KURLANSKY 1974: 46)⁷

Pois estêncil do “Chimpanzé Fumante” (o título é nosso) não apenas *não traz* um *nome* – a menos que seja, ele próprio, um *nome* radicalmente refundido em logomarca –, como também pode ser lido em associação a duas (ou até três) possíveis “assinaturas”: “*FELAS*” e “(?) – *VICZ*”. Além disso, percebemos que sua produção demandou a interposição prévia de matrizes em papelão ou acetato em oposição ao uso direto da tinta *spray*, procedimento mais comum do *Graffiti Hip-Hop*. E, principalmente, sua “energia” (poderíamos falar em “*élan*” ou Potência) parece não se enquadrar no aguerrido espírito das manifestações “de gueto”, mas em algo diferente.

Poderíamos, no entanto, afirmar que, por conta de suas peculiaridades, falta à obra a “fé” a que se refere Cay-161? Da inscrição no espaço público à não afiliação a formas moldadas pelo Poder (como a publicidade e a política), passando pelo apuro técnico com que foi produzido – e mesmo por não se alinhar, em presumida “rebelião”, ao grafite moderno clássico –, ele também surge como manifestação da

⁷ “A-I queries them. Tentatively he offers a few questions about the prominence of the name, of why people use that word. He hesitates how to pose the question – he fears confidence will be lost if he is too abstract, or to the contrary too direct, he does not wish to ask straight-out, ‘What is the meaning to you of the name?’ but, indeed, he does not have to – Cay speaks up on what it means to watch the name go by. ‘The name’, says Cay, ‘is the *faith* of graffiti. It is quite a remark. He wonders if Cay knows what he has said. ‘The name’, repeats Cay, ‘is the *faith*’. He is no doubt of the depth of what he has said.” Tradução livre.

Potência. Na pós-modernidade, enfim, o “Chimpanzé Fumante” também é a fé do *graffiti*.

O nascedouro de obras como essa, constatamos, não está apenas na Meca do “boom” gráfico clandestino, as ruas de Nova Iorque dos anos 1960 e 1970. Também está em Paris, Londres e Berlim, capitais associadas a episódios históricos ou movimentos como o Surrealismo, o Fascismo, o Dadaísmo, a Guerra Fria, o cartazismo de protesto, o Feminismo, a Ecologia, o Situacionismo, a Arte Pós-Moderna e a multiculturalidade decorrente das diásporas recentes. Está associado, também, a um arcabouço construído com a modernidade, a partir do século XVIII: a industrialização e a organização da sociedade em classes baseadas na relação capital x trabalho, o surgimento das metrópoles, a reforma do espaço urbano, a reprodutibilidade técnica, a mensuração econômica da realidade, o aumento do pragmatismo e a aceleração psíquica no cotidiano, o favorecimento do individualismo, a proximidade do estrangeiro, a moda, o avanço da secularização, a universalização da educação, a mídia de massa e o surgimento de formas de entretenimento baseadas na tecnologia. Esses fatores anteriores (estudados por sociólogos como Georg Simmel e Walter Benjamin), com efeito, também influenciam a configuração do “*Graffiti Hip-Hop*”.

Há que se considerar, ainda, que as derivações ultrarrecentes no campo das artes gráficas de rua também contam, em seu processo de criação e difusão, com dois elementos que não existiam quando do aparecimento do grafite “clássico”: o computador pessoal e a Internet, ferramentas que dão corpo ao conceito maffesoliano proxêmico e neotribal de “*rede das redes*” (MAFFESOLI 2010: XVII). Mesmo os grafiteiros mais ortodoxos de nossa época podem usar ou ter suas obras difundidas via Internet – isso reafirma tanto a dinâmica do universo com que estamos lidando quanto a necessidade de não se deixar levar, na leitura, por uma visão reducionista (*as artes gráficas de rua como manifestações “legítimas” apenas quando produzidas pelo grupo “X” ou “Y”*).

Ao direcionar nosso olhar para um panorama das artes plásticas de rua buscaremos, portanto, identificar traços da Potência que une suas diversas manifestações ao longo do tempo. Buscaremos também, na medida do possível, perceber outros elementos (técnicos e temáticos) que as aproximam.

Para efeitos de organização, e seguindo, de forma aproximada, um padrão percebido nas fontes pesquisadas, dividiremos nosso panorama em três grandes fases. A primeira (“Grafite Arqueológico”) abrange o período que vai da Pré-História à década de 1960; a segunda (“Grafite Metropolitano”), o período da década de 1960 a meados da década de 1980; e a terceira (“Grafite Transtribal”), de meados da década de 1980 aos nossos dias.

A perceptível discrepância cronológica percebida da primeira fase em relação às demais – ela abarca praticamente toda a trajetória humana, enquanto as duas fases seguintes se referem a períodos muito mais curtos e recentes – possui uma justificativa fundamental: a invisibilidade das obras “clandestinas” em períodos anteriores ao da pós-modernidade, algo diretamente associado a juízos de valor construídos com base no Poder.

Como observa Johannes Stahl (STAHL 2009: 06-08), foi apenas recentemente que as obras produzidas gratuitamente no espaço público ganharam relativo status de arte ou, minimamente, de documentos relevantes para a compressão da humanidade. O marco dessa percepção, o texto “*Du mur des cavernes au mur d’usine*” (“Da parede das cavernas à parede da fábrica”), foi publicado em 1933 por Brassai na revista surrealista “*Minotaure*”, fundada por Albert Skira e André Breton. Após destacar o papel do inconsciente e da mitologia nos grafites parisienses de sua época – elementos caros ao Surrealismo e à configuração da Arte a partir de então – , o autor ressalta o valor dessas manifestações para a “verdade” da arte:

A arte bastarda das ruas mal afamadas, que não chega mesmo a despertar a nossa curiosidade, tão efêmera que uma tempestade ou uma mão de pintura apaga seus traços, possui um critério de valor. Sua lei é formal, ela subverte todos os cânones laboriosamente estabelecidos da estética.

A beleza não é o objeto da criação, ela é a recompensa. Sua aparição, muitas vezes tardia, anuncia apenas que o equilíbrio, rompido entre o homem e a natureza, é uma vez mais reconquistado pela arte. O que resta das obras contemporâneas após essa confrontação?

Que aqueles que, sob as aparências enganadoras, não contenham o mínimo de verdade, nem o mínimo de uma necessidade psicológica, que não se inscrevem nos limites de uma disciplina tão austera quanto a de um grafite, sejam rejeitados como um não valor. (BRASSAI 1933 *apud* STEIDEL 2008: 207)⁸

⁸ “L’art bâtard des rues mal famées, qui n’arrive même pas à effleurer notre curiosité, si éphémère qu’une intempérie, une couche de peinture efface sa trace, devient un critérium de valeur. As loi est formelle, elle renverse tous le canons laborieusement établis de l’esthétique. La beauté n’est pas l’objet de la création, elle en est la récompense. Son apparition, souvent tardive, annonce seulement que l’équilibre, rompu entre l’homme et la nature, est une fois de plus reconquis par l’art. Que reste-t-il des oeuvres contemporaines après cette confrontation?”

Esse gigantesco tempo de marginalidade, que, vale observar, alcança certos discursos e ações atuais relacionados ao tema, fatalmente colaborou para a invisibilidade, para a impermanência e para a subdocumentação das artes gráficas de rua. Por não estarem nos palácios, igrejas ou galerias, por não serem consideradas “arte”, suas manifestações mais antigas acabaram percebidas, quando sobreviventes, apenas pela Arqueologia (os grafites de Pompeia, lembramos, somente chegaram ao conhecimento dos pesquisadores recentes graças à torrente de cinzas que, no ano 79, as “arquivou”). Diante disso, podemos antecipar que a primeira fase de nosso panorama não será apenas temporalmente muito extensa, como também fragmentária e repleta de lacunas.

Comparativamente, as duas outras fases do estudo (“Grafite Metropolitano” e “Grafite Transtribal”) serão mais densas em termos de informações. Isso está associado aos fatores citados no parágrafo anterior (status, visibilidade e documentação) e também a outro: na pós-modernidade, as manifestações gráficas de rua também passaram a representar um tema de interesse pela mídia e de investigação por áreas como a Publicidade, a Administração Pública, o Direito, o Design, a Tecnologia, a Psicologia e as Ciências Sociais. A terceira fase (“Grafite Transtribal”), contudo, terá caráter mais especulativo, algo que se justifica por não se tratar de um período consolidado em relação às pesquisas. Essas especulações, vale observar, também fornecerão elementos para o desenvolvimento do próximo Capítulo da tese.

Ao caminhar pelo Centro de uma cidade como Curitiba ou São Paulo, a pessoa se depara com um grafite. Se ela o percebe, se, enfim, é “fiscada” (a “fiscada” será estudada no Capítulo 3), tende a iniciar o que Vilém Flusser denominou “*scanning*”, um “*vaguear pela superfície*” (FLUSSER, 2002: 07; 78) em busca de sentido, conexões e intenção do autor. O autor, aliás, só está ali por meio do próprio “rastro”. Não há, porém, garantia, principalmente em numa leitura *en passant*, de que a mensagem que ele pretendeu transmitir seja compreendida; não há, tampouco, segurança em relação a apropriações e interpretações subversivas, falhas ou, mesmo, profundas e reveladoras. Os riscos associados ao processo de

Que ce qui, sous des apparences trompeuses, ne contient pas autant de vérité, n'est pas autant une nécessité physiologique, ne se tient pas dans les limites d'une discipline aussi austère qu'un graffiti, soit rejeté comme un non-valeur.” Tradução livre.

interpretação são elevados e, no caso de uma leitura acadêmica, exigem refinamento para evitar, principalmente, que a obra acabe excessivamente contaminada pela visão de mundo do observador.

Quando olhamos para o passado, mais especificamente para as expressões da arte parietal ou rupestre pré-histórica, encontramos uma situação semelhante. Com a diferença de que a tentativa de conexão já não é com um autor com quem minimamente compartilhamos fragmentos de realidade, do presente, mas com uma pessoa que viveu há dez, vinte ou trinta mil anos. Essa distância dificulta ainda mais a leitura, colocando sob suspeição muitas das interpretações. Em um estudo clássico sobre as religiões da Pré-História, o antropólogo André Leroi-Gourhan ressalta o problema ao observar que, no mais das vezes, o comportamento atribuído a nossos antepassados *“deveria ser estudado não em função dos fatos que (...) são por vezes muito escassos, mas através das biografias dos pré-historiadores”* (LEROI-GOURHAN 1990: 24). O alerta, na verdade, uma “chibatada” desferida contra pesquisadores tentados a completar com excessivo romantismo as muitas lacunas deixadas nos sítios arqueológicos, serve para calibrar nosso próprio estudo.

No início deste Capítulo, aproximamos a arte rupestre das artes gráficas de rua a partir de certos elementos, dos quais o mais importante é a percepção, em ambas as expressões, da Potência maffesoliana. Percebemos, também, certas semelhanças técnicas e de situação, assim como o fato de que, quando alguém examina uma assinatura pintada no muro ou um grupo de bisontes em um paredão rochoso, está se relacionando com o outro por *interposição de objetivação* – a “conversa” é com a obra, não com o autor. Não podemos, porém, avançar muito além desse ponto, sob risco de supor a existência, por exemplo, de “culturas de gueto” na Pré-História ou, então, de perceber o grafite apenas como uma manifestação atávica.

A linha de trabalho que adotamos, construída a partir dos princípios maffesolianos de Potência e Poder, porém, parece fornecer mínima segurança em relação às elucubrações relativas às possíveis primeiras manifestações do “Grafite Arqueológico”. Constatamos, na comparação das duas expressões (rua x caverna), a presença, como valor fundador, da Potência, manifestada por meio de objetivações gráficas. Enquanto a Potência mais antiga (tribal) parece situada em um momento de organização grupal-institucional, aglutinação energética e início de

consolidação do Poder (o Paleolítico a caminho da História, por um percurso de pelo menos quarenta mil de anos), a mais recente (neotribal) se coloca como manifestação de contestação ou de não adesão ao Poder institucionalizado; coloca-se, de fato, além da mera oposição, funcionando como parte de um processo (permanente) de fecundação mútua e refundação da cultura.

Voltando à tentativa de leitura do passado: uma das primeiras questões associadas ao estudo da arte rupestre é a que diz respeito à sua finalidade. Seriam os desenhos nas antigas paredes expressões de “*arte mágica*”, voltada à aquisição de poderes ou vantagens de origem sobrenatural, ou de “*arte pela arte*”, essencialmente estética (GUTHRIE 2006: 07)? Para André Leroi-Gourhan, a dúvida parece estar ligada mais a uma inquietação espiritual do presente – a necessidade de se descobrir quando, exatamente, nossos antepassados adquiriram o “estatuto de humanidade” – do que a uma tentativa de compreensão verdadeira do passado (LEROI-GURHAN 1990: 81). Essa compreensão estaria situada *fora das* ou *subjacente* às categorias “religião” e “arte”, em algo que, cogitamos, reside ao mesmo tempo na plena expressão da Potência e na inflexão para um nascente Poder:

Mesmo nas obras menos figurativas e mais desprovidas de sentido religioso, o artista é criador de uma mensagem; exerce através das formas uma função simbolizadora que penetra mais longe do que a música e a linguagem. Esta mensagem refere-se à necessidade ao mesmo tempo física e psíquica, de assegurar a apropriação do universo pelo indivíduo ou grupo social, de realizar a inserção do homem através do aparelho simbólico, no campo móvel e aleatório que o envolve. (...) No estado em que se encontrava o Paleolítico, se é verdade que a sede de uma compreensão do conhecido e do misterioso existiam nele [no homem primitivo] como existem em nós, ele não podia, no entanto, exprimir-se numa sistemática igual à nossa; conhecido e misterioso exprimiam-se num único sistema, diferente, mas tão aceitável quanto o da filosofia grega ou o da física dos átomos, representando para o homem de então a chave da segurança operatória em todos os domínios da vida e da morte. (IDEM: 81-82)

Em seus estudos, Leroi-Gourhan, que se notabilizou como um dos principais proponentes de um método de investigação rigoroso para a Arqueologia Pré-Histórica, também observou a existência de estilos artísticos bem caracterizados, assim como de áreas de concentração/dispersão destes estilos no continente europeu. Ele estabeleceu, por exemplo, cinco períodos fundamentais para a arte parietal e móvel do Paleolítico – “*Pré-Figurativo*”, “*Primitivo*”, “*Arcaico*” “*Clássico*” e “*Tardio*” (IDEM: 86-88) –, percebidos, em suas especificidades, ao longo de um

período compreendido entre 50 mil e pouco menos de 10 mil anos antes do presente. Esses estilos seguem uma lógica que parece demonstrar não apenas participação direta da Potência, de uma criatividade explosiva, vitalista e autossuficiente, mas o desenrolar de um processo de institucionalização – pelo compartilhamento das obras e sua dispersão geográfica – capaz de caracterizar a eficiência e o caráter organizador-conservador do Poder: “(...) a arte paleolítica, ligada durante toda a sua duração ao mesmo fundo simbólico, segue uma curva evolutiva coerente, comparável à de outras artes conhecidas durante longos períodos (LEROI-GOURHAN 1990: 88).

Temendo a imprecisão decorrente da ausência de indícios materiais mais seguros, Leroi-Gourhan é cuidadoso ao se referir aos criadores das obras rupestres e às intenções nelas expressas (“*Pela parte que me toca, receberia trair o homem das cavernas, se aumentasse o testemunho por ele deixado*”, IDEM: 134). Com base em percepções nascidas da comparação entre centenas de exemplos artísticos, fósseis e artefatos, porém, ele afirma que os nossos antepassados do Paleolítico Superior possuíam uma configuração psíquica muito próxima à nossa, e que expressavam suas inquietações de modo semelhante. A objetivação de conteúdos psíquicos por meio de símbolos gráficos seria, mesmo, anterior ao *Homo sapiens*, chegando a 60 mil anos no passado, entre o declínio do Homem de Neanderthal e a ascensão do Homem de Cro-Magnon (IDEM: 128; 131).

Essa percepção abre espaço para uma discussão a respeito da *titularidade* das obras nas antigas paredes. Se os homens e mulheres de outrora possuíam uma configuração mental semelhante à nossa, e se nossa configuração mental também comporta um impulso irresistível (afirmado em vários indivíduos) de cobrir os muros de manifestações gráficas “clandestinas”, podemos, de fato, atribuir todas as suas criações exclusivamente a “A”, “B” ou “C”? Em sua crítica às representações recentes dos artistas primitivos, Leroi-Gourhan observa a facilidade com que o homem pré-histórico é “*mascarado de bom grado em feiticeiro cornudo*” (IDEM: 129). Pois essa ainda parece ser uma representação comum: os artistas rupestres lembrados como guerreiros, caçadores ou, principalmente, xamãs, e suas obras necessariamente associadas a rituais mágicos ou propiciatórios. Esse olhar, possivelmente inspirado por imagens fornecidas pelo cinema e pela literatura,

parece reforçar uma associação necessária entre arte e Poder, algo que, como demonstra o moderno grafite, nem sempre corresponde à realidade.

Em seu livro sobre a evolução das artes gráficas de rua, Johannes Stahl foge às representações mais comuns. No início do trabalho, apresenta um pequeno texto literário ambientado na Pré-História, que tem como protagonista um garoto movido por um invencível desejo de inscrever sua presença no mundo a partir da parede de uma caverna:

“Hal! Volta para casa!” A voz da mãe soava aborrecida. Hal só tinha experimentado algo novo nas paredes rochosas. Junto aos velhos desenhos de animais podia agora ver-se a sua pequena mão em negativo. Hal tinha-a pousado, com os dedos esticados, na parede. Na mão esquerda segurava uma zarabatana que continha uma mistura de água, bagas maduras de sabugueiro mastigadas e saliva. Para que fosse possível conseguir uma mancha de determinada cor, a cana tinha que ser realmente estreita na ponta. Agora sim, podia ver-se bem a pequena mão, com tinta vermelha a toda volta.

À noite houve briga. Ao voltar da caça, os homens tinham passado, como sempre, à frente dos velhos desenhos de animais para agradecer aos deuses da caça e, nesse momento, viram com surpresa a pintura da pequena mão. Era preciso estarem sempre atentos aos sinais dos deuses da caça! Já na caverna tinham visto tinta na mão de Hal, mas, apesar disso, não levou nenhuma tarefa [surra] e, inclusivamente, o mais velho perguntou-lhe como o tinha feito. (STAHL 2009: 13)

Mesmo sem, aparentemente, se pautar no rigor científico – sua pretensão parece ser mais a de indicar que a ânsia de grafitar “clandestinamente” sempre existiu –, a narrativa de Johannes Stahl pode conter um elemento de veracidade. Segundo uma aproximação teórica recente feita pelo professor emérito de Zoologia da Universidade do Alaska, Dale Guthrie (a indicação da disciplina nos parece interessante porque o autor não é oriundo da Antropologia e, por conta disso, não se fixa apenas ao seu cânone), a arte rupestre não seria produto exclusivo de uma elite religiosa ou guerreira masculina, mas de uma *comunidade formada por pessoas de ambos os sexos e de diferentes idades, em especial jovens* (GUTHRIE 2006: VIII; 114-149).

Para chegar a essa conclusão – que nos interessa diretamente, na razão em que tende a confirmar a hipótese de que as antigas paredes abrigavam obras produzidas tanto no contexto do Poder quanto no da Potência –, Guthrie se baseou no estudo de centenas de exemplos. O autor sintetiza suas percepções na Introdução da obra:

Ao contrário do que afirma a literatura popular, muitos dos trabalhos do Paleolítico não parecem trazer nenhum elemento ritual ou mágico, mas, de fato, expressam temas mais casuais e terrenos. A maioria foi feita de forma rápida e se mostra eventual e indisciplinada, com obras sobrepostas, incompletas e, muitas vezes, tortas em seus traços. Eu encontrei muitos dos detalhes nos quais estava inicialmente interessado em padrões inesperados. Há diversos desenhos paleolíticos “menores” raramente reproduzidos em livros de arte. O trabalho forense aplicado a marcas fósseis de mãos dos artistas mudou profundamente a forma como eu via essa arte: descobri que pessoas de todas as idades e de ambos os sexos produziram arte, não apenas idosos xamãs homens. Ao longo desse processo, meu interesse [inicial] nos padrões evolutivos e comportamentais dos grandes mamíferos lanosos transformou-se em um estudo dos artistas do Paleolítico e da evolução da sua arte. (GUTHRIE 2006: IX)⁹

Dentre os vários indícios percebidos pelo autor para sustentar sua tese está, por exemplo, o relacionado à produção e decoração de armas e ferramentas. O autor observa que a maioria das pessoas do Paleolítico produzia os próprios instrumentos (a concentração de conhecimento em poucas mãos representaria risco à sobrevivência grupal), e que estes eram, em sua quase totalidade, decorados com motivos semelhantes aos da arte parietal. *“A decoração não era considerada uma derivação, mas algo inerente ao processo fabril. Ainda que houvesse variações no produto final, a capacidade artística era presumida como parte essencial das habilidades visuais-cinestésicas adultas”* (GUTHRIE 2006: 26)¹⁰.

Esse domínio técnico e artístico ressalta, primeiramente, uma inteligência que, muitas vezes, parece negada aos seres humanos primitivos, em especial em suas representações populares (nossos antepassados mostrados como “estúpidos” ou “brutos”); mais do que isso, afasta a possibilidade de que a habilidade necessária para decorar paredes fosse exclusiva de pequenos grupos de iniciados.

A presença de motivos gráficos em ferramentas de uso cotidiano também relativiza a associação entre arte e formas anteriores de religião institucionalizada, e faz isso ao afirmar o caráter mágico de toda a realidade. Aparentemente, esse

⁹ “Contrary to popular literature, many Paleolithic works do not seem to bear any obvious imprint of ritual and magic but, rather, express more casual and earthy themes. The majority were done quickly and are contingent and undisciplined, with overlapping, incomplete, and often askew imagery. I found details in which I was originally interested coalescing into unanticipated patterns. There are many unskilled Paleolithic drawings that are rarely reproduced in art books. Forensic work with fossil handprints of the artists greatly changed the way I looked at this art: I found that all ages and both sexes were making art, not just senior male shamans. Throughout all of this, my interests in the evolutionary and behavioral patterns of woolly large mammals turned into a study of Paleolithic artists and the evolution of their art.”

¹⁰ “The decoration was not considered an afterthought but was an inherent part of the toolmaking. Although there was variation in artistic achievement, competent artistry was presumed to be an integral part of adult visual-kinesthetic skills.” Tradução livre.

magismo era mais vivido do que percebido; ele residia, por exemplo, na *socialidade* e na *proximidade* experimentadas pela tribo em seu dia-a-dia (MAFFESOLI 2010: 11; 59). Sobre o caráter mágico das manifestações gráficas e sua relação com as representações de mundo, apelamos também a Vilém Flusser, que observa a importância das imagens para a organização psíquica e para a inserção humana na realidade: “O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. [...] Imagens são mediações entre o homem e o mundo. O homem ‘existe’, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo.” (FLUSSER 2002: 08-09)

Há que se considerar, ainda, o lugar ocupado pelas plataformas de recepção das imagens rupestres, paredes das cavernas e abrigos, escarpas e rochas, no contexto de vida das comunidades pré-históricas. Em certa medida, a atual associação entre arte parietal e o mistério religioso é feita a partir da percepção dos sítios rupestres como locais ocultos, afastados da vida comum e acessíveis apenas a partir de uma jornada que envolve o ingresso nas entranhas da terra. Ainda que essa hipótese deva ser considerada – autores como Mircea Eliade observam a proximidade entre a estrutura física do templo, a caverna e a montanha (o templo como síntese entre o Céu/montanha e a Terra/caverna; ELIADE 1992: 19) –, ela não se aplicaria a todos os casos.

Em seu trabalho, Dale Guthrie ressalta o papel do tempo, das intempéries e das movimentações de terreno para a preservação, destruição, revelação ou ocultamento da arte parietal rupestre. Essa leitura, feita com apoio de ferramentas da Geologia, indica que sítios situados em locais de difícil acesso atualmente podem ter pertencido ao rol de lugares de circulação comum no passado remoto. O autor também observa, com base no mesmo ferramental de pesquisa, que são raras as inscrições parietais produzidas em cavernas profundas (GUTHRIE 2006: 36-41).

Ainda que, por suas hipóteses inovadoras e formação heterodoxa, Dale Guthrie esteja especialmente sujeito a críticas do campo acadêmico “duro” da Antropologia Pré-Histórica, o pesquisador parece se aproximar de Leroi-Gourhan – hoje considerado um clássico no campo – em dois aspectos importantes: o rigor do método aplicado à leitura dos indícios e o não conformismo em relação a representações excessivamente aprioristas, românticas ou “absolutamente certas” da Pré-História. Se assumirmos o enfoque de Guthrie como capaz de ajudar a

compreender um campo de estudo repleto de suposições, podemos conceber a possibilidade de que outros indivíduos, não apenas xamãs, caçadores ou guerreiros do sexo masculino, tenham participado de forma ativa das produções parietais.

Trabalhando a partir dos princípios maffesolianos da Potência e do Poder e das considerações teóricas de Leroi-Gourhan e Guthrie, cremos que a arte rupestre representa uma *produção coletiva*, associada tanto ao Poder em organização (a arte como parte dos rituais mágicos e propiciatórios em processo de institucionalização) quanto à Potência (a arte como elemento de vida, socialidade e proximidade). Por essa hipótese, obras como as da *Cueva de las Manos* (Figura 02) poderiam representar não apenas as mãos do xamã, mas de toda a tribo. Mãos, enfim, de Poder e Potência, caso em que também seriam as representantes de uma espécie de arcaica “fé” do *graffiti* (mãos como *nome*).



Fig. 02 - *Cueva de Las Manos*, Patagônia. A caverna possui 834 estênceis e carimbos de mãos, datados de 9,3 mil anos. Imagem extraída de: <http://blogs.lanacion.com.ar/el-sur/observatorio/cueva-de-las-manosyo-estuve-aqui/>

O mesmo esquema gráfico de coexistência, oposição e fecundação mútua Poder x Potência é percebido em outras manifestações antigas, já situadas, porém, na História. Trabalhos como os reunidos por Jennifer Baird e Claire Taylor na obra recente *“Ancient Graffiti in Context”* (BAIRD & TAYLOR 2011), por exemplo, dão uma ideia da diversidade e do alcance das artes gráficas de rua em civilizações como Roma, Grécia e Egito, bem como da sofisticação de sua leitura acadêmica recente. Nos artigos, os autores investigam temas como os grafites residenciais de Pompeia (BENEFIEL 2011: 20-48), a diversidade linguística dos grafismos em determinados contextos urbanos (BAIRD 2011: 49-68), as produções infantis (HUNTLEY 2011: 69-89) e o papel das inscrições de rua na construção de um “diálogo entre pedestres” e da memória da urbe (KEEGAN 2011: 165-190).

Dentre os exemplos de grafites históricos estudados pela Arqueologia nas últimas décadas, os mais impressionantes são, provavelmente, os de Pompeia, cidade romana sepultada pelas cinzas de uma erupção vulcânica ocorrida em 79 d.C.. No conjunto de elementos que reforçam sua importância para a compreensão humana está, sem dúvida, a *vitalidade percebida nas coisas de momento*, que, no caso em questão, sobreviveram por conta da intensidade e da velocidade da tragédia que se abateu sobre a cidade. O historiador William Stearns Davis destaca esse aspecto:

Praticamente não existem fragmentos literários dotados de tamanho interesse humano quanto essas inscrições riscadas sobre os muros de Pompeia (...). Seu caráter é extremamente variado e elas ilustram de forma aguda e vital a existência de uma movimentada, luxuriosa e, de fato, típica cidade de aproximadamente 25 mil habitantes dos dias dos Césares Flavianos [a segunda dinastia de imperadores romanos]. A maioria dessas inscrições oferece sua própria mensagem, com pouca necessidade de comentário. (DAVIS 1912: 260 *apud* HALSALL 1998)¹¹

De fato, as centenas de grafites revelam muito sobre a vida em Pompeia, até mesmo porque não se limitam às manifestações “clandestinas” (BAIRD & TAYLOR 2011: 03-19). De certa forma, no pragmatismo das imagens e letras aplicadas

¹¹ “There are almost no literary remains from Antiquity possessing greater human interest than these inscriptions scratched on the walls of Pompeii (...). Their character is extremely varied, and they illustrate in a keen and vital way the life of a busy, luxurious, and, withal, tolerably typical, city of some 25,000 inhabitants in the days of the Flavian Caesars. Most of these inscriptions carry their own message with little need of a commentary. Perhaps those of the greatest importance are the ones relating to local politics. It is very evident that the so-called “monarchy” of the Emperors had not involved the destruction of political life, at least in the provincial towns.” Tradução livre.

diretamente às paredes das cidades romanas reside uma afirmação veemente do poder comunicacional do cenário urbano – algo que é chancelado por publicitários e grafiteiros de nossa época.

Pedro Paulo Funari e Marina Cavicchioli observam, por exemplo, o apreço que os patrícios romanos do início do Império nutriam por desenhos e *sgraffiati*, empregados extensivamente, inclusive nas paredes externas e nos cômodos reservados aos escravos (FUNARI & CAVICCHIOLI 2005: 113-114). Ilustrações, gravados e grafismos apareciam, também, na decoração religiosa, na publicidade e na política (GERVEREAU 1996: 14), algo que podemos observar nas imagens da Figura 03. Em maior ou menor medida, porém, todas essas referências guardam relação próxima com o Poder. Uma inspirada peça decorativa ou um apelo eleitoral do tipo “*oro vos*” (“peço a você”) carregam, evidentemente, elementos de Potência¹²; eles, porém, estão associados ao movimento de organização, ao institucional, e não a um pulsão vital mais próximo da afirmação do eu no mundo.

Mas as ruas de Pompeia também guardam inúmeros *outros* registros, ligados de forma mais direta ao conceito da Potência. São desenhos e grafismos em princípio “clandestinos” que transportam assinaturas, xingamentos, poemas, declarações de amizade, visões infantis de mundo, afirmações de proezas sexuais e comentários ofensivos ou jocosos. São, enfim, o que poderíamos identificar como objetivações da torrente subterrânea, obscura e ígnea que subjaz à vida, alimentando-a e a recriando. Essa energia é percebida na caricatura deixada na parede de um salão de umas das principais residências de Pompeia (Figura 04), na mensagem riscada em um muro para celebrar uma amizade (Figura 05), em possíveis grafites infantis (Figura 06) ou em grafismos diversos (Quadro 01):

Como ressaltam os autores de “*Ancient Graffiti in Context*” (BAIRD & TAYLOR 2011), a compreensão do grafite arqueológico pede uma leitura que leve em conta não apenas a pretensa intenção do autor, mas fatores como o momento histórico, o local da produção e o grau de domínio da escrita. Quando observamos o contexto físico de produção de algumas das mensagens acima relacionadas – um muro externo, um alojamento de gladiadores, a parede interna de um prostíbulo ou

¹² Não há, na perspectiva maffesoliana, dissociação absoluta entre Potência e Poder. Ambos os conceitos se organizam e afirmam diante de seu oposto.

pensão –, percebemos que os significados podem ser muito mais complexos do que uma leitura superficial permite supor.



Fig. 03 - Manifestações gráficas em Pompeia:

- a) - *Casa dei Ceii*, cena de caça (motivo decorativo)
- b) - Deuses Lares e serpente Aghatodemone (motivo religioso)
- c) - Anúncio de combate entre gladiadores da “casa” de Ateius (motivo publicitário)
- d) - Cena erótica em prostíbulo (motivo decorativo-erótico)
- e) - “Lollium”, com a inscrição interna “d v a s p o v f” (motivo político?)
- f) - “Cn. Helvium Popidium aedilem oro vos faciatis” (“Peço que você eleja Hélio Popídio edil”) (motivo político)

Imagens extraídas de <http://pompeiiinpictures.eu>



Fig. 04 - "Rufus est" ("Este é Rufus"), caricatura. Villa dei Misterii. Imagem e grafismo anotado em <http://pompeiiinpictures.eu>.

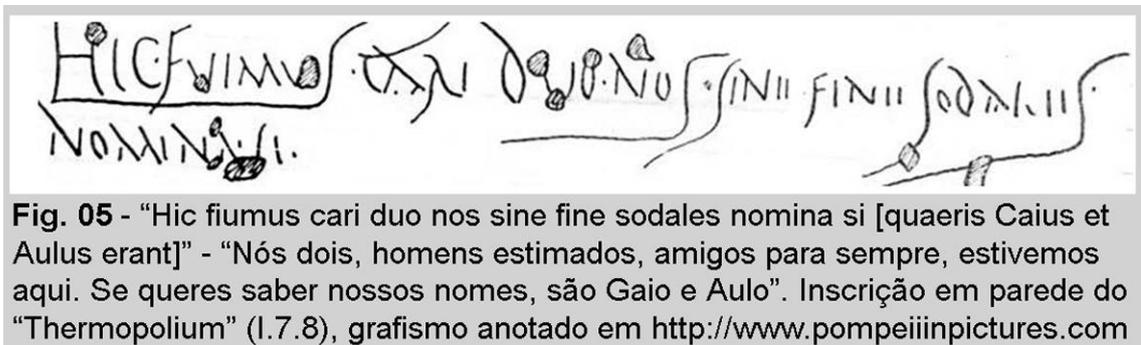


Fig. 05 - "Hic fumus cari duo nos sine fine sodales nomina si [quaeris Caius et Aulus erant]" - "Nós dois, homens estimados, amigos para sempre, estivemos aqui. Se queres saber nossos nomes, são Gaio e Aulo". Inscrição em parede do "Thermopolium" (I.7.8), grafismo anotado em <http://www.pompeiiinpictures.com>

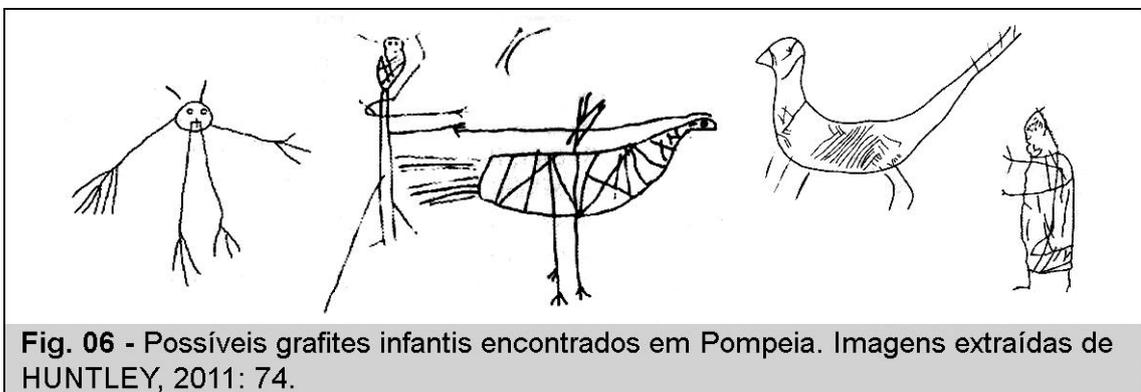


Fig. 06 - Possíveis grafites infantis encontrados em Pompeia. Imagens extraídas de HUNTLEY, 2011: 74.

A	NEMO EST BELLVS NISI QVI AMAVIT MVLIEREM ADVLES Ninguém é bonito a menos que tenha amado uma jovem mulher.
B	HIC HABITAT FELICITAS. Aqui mora a felicidade.
C	STERCORARI. AD MVRVM PROGREDERE Você cagou. Contra o muro.
D	PERARI, FVR ES. Perário, você é um ladrão.
E	SAMIVS CORNELIO: SVSPENDERE. Sâmio diz a Cornélio: vá se enforcar.
F	ABOMINO PAVPEROS. QUISQUIS QUID GRATIS ROGAT, FATVVS EST; AES DET ET ACCIPIAT REM. Eu detesto pedintes. Se alguém pede algo de graça, é um idiota. Deixe-o pegar o próprio dinheiro para saber o que ele deseja.
G	EVASI, EFFVGI, SPES ET FORTVNA, VALE Escapei, fugi, esperança e sorte, adeus.
H	SUSPIRIUM PUELLARUM CELADUS THRAEX. Celado, o trácio, faz as garotas gemerem. (no alojamento dos gladiadores)
I	PUTEOLANIS FELICIA, OMNIBUS NUCERINIS FELICIA ET UNCUM POMPEIANIS PETECUSANIS. Felicidade para o povo de Pozzuoli, prosperidade para todos os de Nucéria. E um gancho de açougueiro para os de Pompeia e os de Pitecusa.
J	LUCI ISTACIDI, AT QUEM NON CENO, BARBARUS ILLE MIHI EST. Lucio Istadicio: alguém em cuja mesa eu não comer é, para mim, um bárbaro.
K	ARPHOCRAS HIC CUM DRAUCA BENE FUTUIT DENARIO. Aqui Harpocras teve uma bela foda com Drauca por um denário. (inscrição de bordel)
L	LUCIUS PINXIT. Lucius pintou isso.
M	VIRGULA TERTIO SUO: INDECENS ES. Virgula para o seu Tércio: você é um indecente.
N	LUCRUM GAUDIUM. Lucro é felicidade.
O	MIXIMUS IN LECTO. FATEOR, PECCAVIMUS, HOSPES. SI DICES: QUARE? NULLA FUIT MATELLA. Nós mijamos em suas camas. Anfitrião, eu admito que não deveríamos ter feito isso. Se você pergunta: por quê? Não havia um penico.
P	OPPI, EMBOLIARI, FUR, FURUNCULE. Oppio, palhaço, ladrão, patife.

Q	MARCI IUNI INSULA SUM. Eu sou do apartamento de Marcus Inuius
R	CACATOR CAVE MALUM, AUT SI CONTEMPSERIS, HABEAS IOVEM IRATUM. Cuidado, você que caga aqui. Você terá a ira de Jove se você ignorar este aviso.
S	PITUITA ME TENET. Eu peguei um resfriado.
T	MYRTIS BENE FELAS. Mirtes, você chupa bem.
U	PECUNIA NON OLET. Dinheiro não fede.

Quadro 01 – Lista de grafismos “clandestinos” de Pompeia. Fontes: ADAMS 2010 e POMPEIANA.ORG. Tradução livre do inglês feita pelo autor. Cotejamento com o latim feito com auxílio de ferramenta eletrônica desenvolvida por CAWLEY 2010.

Concluimos que não há apenas duas categorias de grafite – “legítimo” ou “clandestino” –, mas diversas configurações que transcendem esses limites. A frase “*Myrtis, bene felas*”, por exemplo, pode ser tanto uma mensagem ofensiva, se grafada diante da porta da casa de uma *mater familias* pompeiana de mesmo nome, quanto uma homenagem legítima e mesmo uma forma de publicidade, se grafada na parede do bordel onde trabalhava a prostituta homônima.

Mesmo diante da complexidade, porém, pensamos ser possível localizar, em boa parte desses momentos, o princípio subjacente da Potência maffesoliana. A começar pelo impulso de objetivação que leva uma pessoa a sacar de um estilete ou pincel e deixar uma mensagem em um *lugar de proxemia*. Percebemos também, na linguagem jocosa ou grosseira (frases C, H, I, K, O, R, T), na assertividade *com* ou *contra* alguém (D, E, F, I, M, P), na autoafirmação (H, L, Q, S) e até nos aforismos profundos ou ingênuos (A, B, F, G, J, N, U), um *élan* de presença, domínio e pertencimento à realidade. Uma *fé*, enfim, que aproxima o grafiteiro pompeiano Lucius (frase L) do novaiorquino Cay-161 e do artista gráfico de rua que, neste exato instante, deixa sua marca em alguma metrópole.

Pois é exatamente o *nome* o elemento de ligação entre os antigos grafites pompeianos e as manifestações daquele que é reconhecido por alguns pesquisadores e entusiastas das artes gráficas de rua como “*pai do grafite*”, “*avô do moderno grafite*” e “*pioneiro da tag* [assinatura]” (VALEAVY 2011, NORIA 2009, MITCHELL 2004), o austríaco Joseph Kyselak (1799 – 1831). Nascido em uma bem

situada família vienense do período de restauração das monarquias europeias pós-Napoleão, Kyselak trocou a perspectiva de estabilidade como burocrata junto à corte Habsburgo por uma vida pautada no cânone romântico.

Além de assumir os princípios vitais típicos do Romantismo, como o amor à aventura, a deambulação e o desejo de proximidade em relação à natureza, Kyselak levou a outro nível a antiga prática do grafite. Por volta de 1825, durante uma série de jornadas pelos territórios que compunham o Império Austro-Húngaro, passou a grafar seu nome – “I. KYSELAK” – em paredes, monumentos, móveis, rochas e árvores (GOFFRILLER, G, & KLEIN 2010). Suas produções tinham como características, além da centralização no *nome* (ele deixava apenas a assinatura, seguida, algumas vezes, pelo ano de produção), a adoção de uma elegante tipologia serifada e o uso do preto e do vermelho na composição das letras (Figura 07). As obras eram pintadas à mão, produzidas como estêncil ou gravadas com estilete; algumas vezes, as técnicas se sobrepunham, com as letras gravadas e coloridas.



Fig. 07 - Assinaturas de Joseph Kyselak registradas na Áustria (imagens de 1 a 4) e na República Tcheca (imagem 5). Registros obtidos no Portal “Kyselak-Projekt” e no banco de imagens do portal cooperativo Wikimedia Commons (<http://www.kyselak.at/> e <http://commons.wikimedia.org>).

Em Kyselak, a soma entre impulso criativo e método de afirmação/replicação do *nome* parece indicar uma configuração especialmente eficiente de Potência e Poder, algo que é confirmado pela sobrevivência de várias de suas *tags*. As obras,

vale reforçar, têm mais de 180 anos e, em sua maioria, se mantiveram “vivas” em espaços públicos.

Ainda que não possamos afirmar que trabalhos recentes irão alcançar a mesma longevidade, é possível vislumbrar uma semelhança entre os padrões psíquicos e produtivos de Kyselak e dos grafiteiros e pichadores de nossos dias. Todos esses personagens são movidos por um feroz impulso de objetivação, pela fé associada ao *nome*, pela ânsia de replicação de seus trabalhos, pela preferência por lugares “ousados” ou “difíceis” e pelo uso de tipologia gráfica peculiar. Por essas semelhanças, Kyselak pode ser situado, de fato, como “pai”, “avô” ou “pioneiro” das artes gráficas de rua de nosso tempo. Minimamente, para o caso de não identificação de uma conexão histórica direta entre seus trabalhos e os primeiros trabalhos do *Graffiti Hip-Hop*, pode ser encarado como um visionário ou como o primeiro “pós-moderno” das artes gráficas de rua.

De fato, o trabalho de Kyselak parece se situar até mesmo além dos limites das produções do *Graffiti Hip-Hop*. Ele estaria mais próximo do padrão percebido nas ruas atualmente, quando ao *nome* se somam, como expressões máximas de Potência, a *expansão simbólica da figura do criador* e a *autonomia assumida por certas obras (meta-autoralidade)*.

Em seu curto período de vida – ele morreu aos 31 anos, de cólera –, Kyselak alcançou notoriedade semelhante à experimentada por algumas das celebridades do atual universo das artes gráficas de rua, especialmente o inglês Banksy e o norte-americano Shepard Fairey. Na Europa Central, seu nome foi associado a histórias que o converteram em um herói-trickster do tipo “Pedro Malazartes”, entidade capaz de canalizar representações coletivas de desafio ao Poder por meio da astúcia e do humor. Dentre as histórias está, por exemplo, a de que ele teria deixado sua assinatura gravada no tampo da escrivaninha do imperador austríaco, Francisco I, logo depois de ter sido admoestado pelo monarca a parar de gravar seu nome clandestinamente pelo mundo (VALEAVY 2011).

A expansão simbólica da figura do criador pode ter colaborado para outro fenômeno também percebido em tempos recentes, o da autonomia assumida por certas obras por conta do que denominamos meta-autoralidade. Levando em conta uma observação de Johannes Stahl, de que a disseminação da *tag* de Kyselak pode ter sido auxiliada pela ação de “imitadores que queriam participar da fama do

viajante e, desta maneira, a aumentaram” (STAHL 2009: 30), chegamos à conclusão de que, nesse caso, a obra superou os limites instrumentais de objetivação do autor.

Ao contrário de Stahl, não interpretamos os “Kyselaks colaboradores” necessariamente como meros imitadores, mas como pessoas que se integraram à Potência ao assumir como sua uma objetivação inicialmente pertencente a um único indivíduo. Em um grupo de *tags* “Kyselak” de quase dois séculos, refletimos, não há “originais” e “imitações”, mas um conjunto estético que reflete uma verdade de *socialidade, proxemia e neotribalismo*. Um conjunto estético, enfim, que, graças à meta-autoralidade, à participação de muitos autores que abriram mão de sua identidade por uma objetivação compartilhada, adquiriu vida própria e se disseminou por uma porção muito maior do mundo.

Na pós-modernidade, o melhor exemplo de obra “meta-autoral” é a série de estênceis e lambes “*Andre, the Giant*”, criados por Shepard Fairey nos Anos 90 nos Estados Unidos e disseminados por todo o mundo pela adesão de entusiastas (Figura 08). Outro exemplo significativo é o das peças “*Kilroy was here*”, difundidas por soldados americanos durante a Segunda Guerra Mundial (BROWN 2001: 264; PARTRIDGE & BEALE 2000: 194) (Figura 09).



Fig. 08 - “Andre, the Giant”, estêncil registrado no bairro Ahú, em Curitiba. Imagem disp. em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano>, com as chaves de identificação E0131171207PD e E0130171207PD.

Pensamos que Kyselak também se inscreve em um nicho diferenciado do universo das artes gráficas de rua por um último aspecto, relacionado à técnica produtiva: aparentemente, ele foi o primeiro “grafiteiro” a incorporar a matriz de estêncil ao ferramental de trabalho. Essa antiga técnica (que será analisada no Capítulo 2) não apenas confere um diferencial artístico às obras, como também permite ao artista difundi-las com muito mais rapidez. Se pensarmos que a velocidade de produção está associada a fatores como a integridade física do criador e a realização máxima do desejo de difusão do *nome*, perceberemos que a técnica se encaixa com precisão à pós-modernidade. As metrópoles, palco do embate e da fusão Potência x Poder percebidos por Michel Maffesoli, têm entre suas características as da aceleração psíquica, da vigilância e da repressão muitas vezes violenta a atividades que firam o institucional.

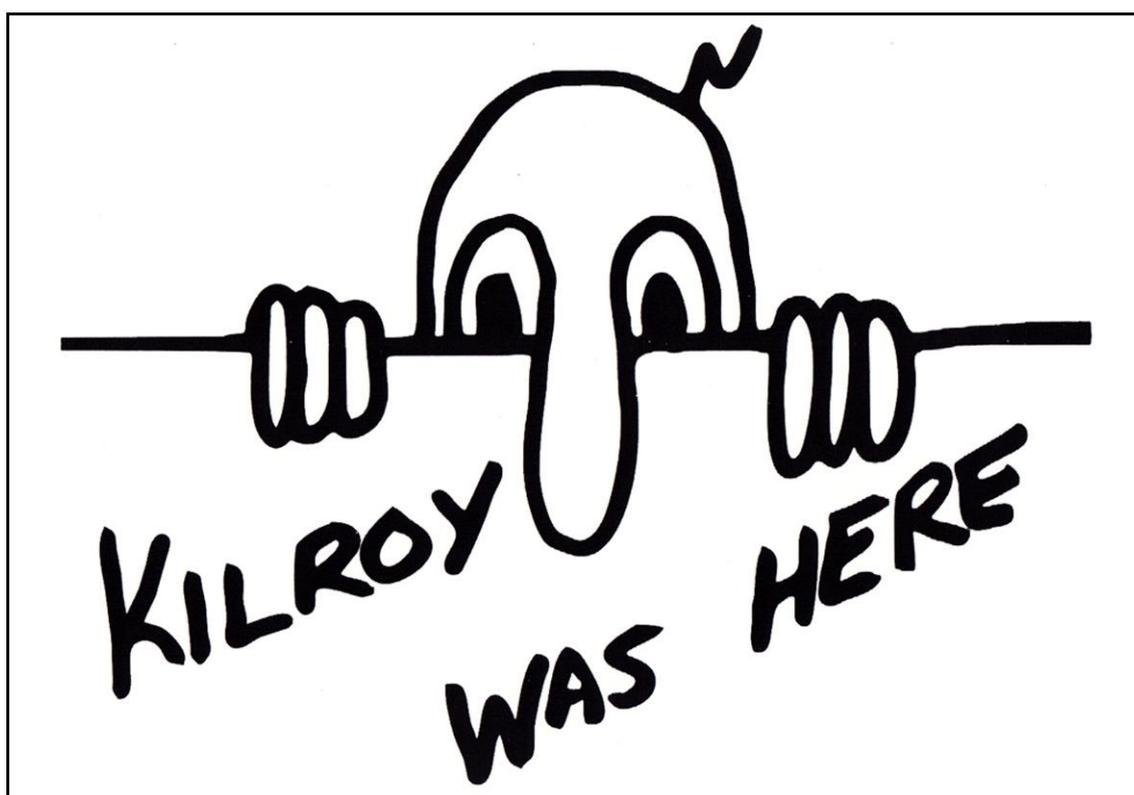


Fig. 09 - Modelo do conjunto imagem x grafismo “Kilroy was here”, imagem disponível em <http://www.kilroywashere.org/>.

Ao examinar os grafites registrados por Brassai em Paris no início da década de 1930, somos assaltados por uma estranha sensação. Seus traços rústicos – grossas pinceladas, furos e riscos profundos – objetivam uma “energia” com a qual

não estamos acostumados. Eles parecem resgatar, enfim, conteúdos mentais arcaicos, algo que choca ainda mais pela constatação de que são produções recentes, nascidas em meio à velocidade e à “racionalidade” da metrópole. O próprio Brassai, no texto introdutório da obra em que apresenta os trabalhos, manifesta estranhamento semelhante, assim como a percepção de que eles estão associados a algo que identificamos como Potência:

Gravar [algo] em um muro re-conecta com um princípio humano ancestral e também com uma forma muito antiga de apreensão do mundo. Trinta anos atrás [quando os registros foram feitos] fui impactado pelo fato de que esses sinais, aparentemente emergindo de um tempo distante com um fascinante poder, ainda eram capazes de se materializar sob os céus elétricos de nossas cidades. No muro, palavras e figuras parecem pragmáticas, descomplicadas, vigorosas: a linguagem se torna ação, e a imagem um instrumento de magia. (BRASSAI 2002: 07)¹³

Essa *descoberta do arcaico na metrópole* (SCOTT 2007: 190) é determinante para a inclusão dos registros de Brassai em nosso panorama das artes gráficas de rua. As obras, divididas pelo fotógrafo nas categorias “*O Muro como Proposição*”, “*A Linguagem da Parede*”, “*O Nascimento da Humanidade*”, “*Máscaras e Faces*”, “*Animais*”, “*Amor*”, “*Morte*”, “*Magia*” e “*Imagens Primitivas*” (Figura 10), não parecem deixar dúvidas quanto à proximidade entre impulso criativo e uma torrente espiritual mais antiga, mesmo em um ambiente fortemente conectado ao institucional, em especial pelo viés da política. As duas primeiras categorias elencadas por Brassai (“*O Muro como Proposição*” e “*A Linguagem da Parede*”), contudo, manifestam uma essência diferente das outras. A primeira se refere ao não humano, evocando a teoria de Teilhard de Chardin sobre a complexificação da matéria na direção da vida, da consciência reflexiva e da “superconsciência”¹⁴. Os desenhos resultam da exposição das paredes aos elementos ou, então, da dinâmica de *construção x destruição x reconstrução* da cidade, como no caso das marcas de demolição (IDEM: 11-17). Já a segunda categoria se inscreve em uma linha institucional – ela focaliza grafismos de protesto e chamamento político, detectados em sua interação

¹³ “Carving into a wall reconnects with an age-old human principle as well as with a very ancient means of apprehending the world. Thirty years ago, I was already struck by the fact that these signs, emerging seemingly from a time long past with fascinating power, were still materializing under the electric skies of our cities. On the wall, words and figures seemed matter-of-fact, uncomplicated, vigorous: speech became action, and the image an instrument of magic.” Tradução livre.

¹⁴ Pierre Teilhard de Chardin produziu uma teoria em que situa o Homem como parte de um processo de complexificação da natureza que começa nas formas inanimadas e termina em um “Ponto Ômega” de unificação cósmica. Ver CHARDIN 2006: 03-63.

com o meio e em “duelos” (caracterizados por sobreposições e respostas) travados nos próprios muros (IDEM: 18-29).

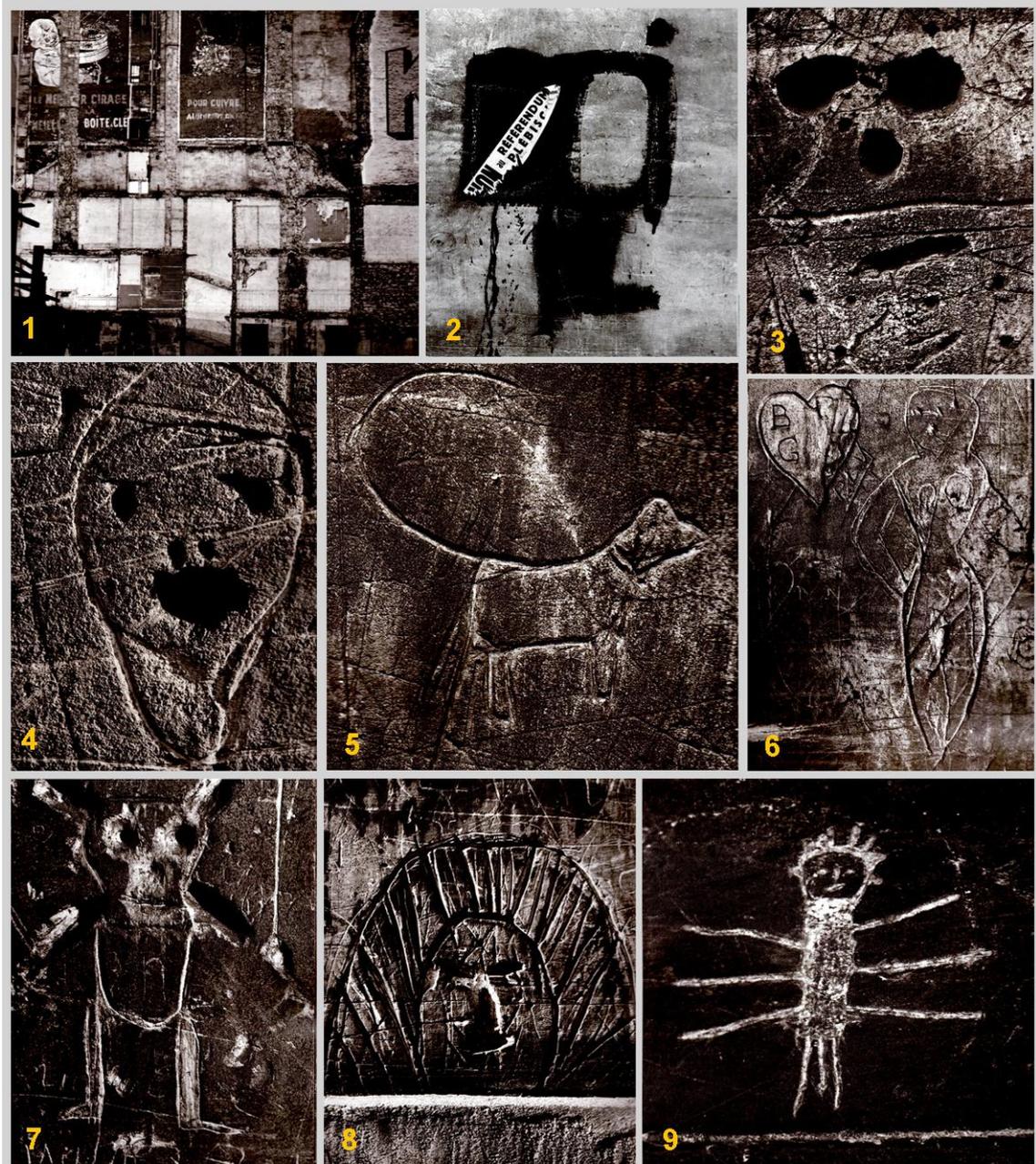


Fig. 10 - Exemplos de grafites registrados por Brassai em Paris, segundo a divisão temática proposta pelo fotógrafo: (1) “O Muro como Proposição”, (2) “A Linguagem da Parede”, (3) “O Nascimento da Humanidade”, (4) “Máscaras e Faces”, (5) “Animais”, (6) “Amor”, (7) “Morte”, (8) “Magia” e (9) “Imagens Primitivas”. Imagens extraídas de BRASSAI 2002.

No conjunto, as diferenças das duas categorias em relação às demais parecem radicalizar a ideia de embate e composição Poder x Potência: enquanto as obras

“naturais” apontam para um estado energético pré-humano ou supra-humano (se as vislumbrarmos como resultante coletiva e inconsciente de ações individuais), as “políticas” indicam um direcionamento à organização institucional, algo também visto no grafite desde a Antiguidade. Entre os dois extremos, a procissão de objetivações se mantém predominantemente próxima da Potência, mas em diferentes graus de composição com elementos do Poder.

Tanto quanto as obras em si, porém, importam ao nosso estudo as consequências advindas de sua percepção. A primeira, que podemos associar às categorias produzidas por Brassai e às representações que elas transportam, diz respeito à *interpretação das imagens*. Ao afastar do universo gráfico de rua o rótulo de “*arte bastarda*” e situá-lo como fiel da arte verdadeira (BRASSAI 1933 *apud* STEIDEL 2008: 207), o autor subverteu a crença comum no desvalor de suas manifestações (o grafite compreendido como “vandalismo”) e, ao mesmo tempo, enfatizou o papel do *observador* no processo de sua emergência. O traço no muro, em síntese, não seria apenas uma objetivação singular dotada de significado *em si*, mas um elemento de conexão à espera de apropriação. Essa questão será abordada no Capítulo 3, em que examinaremos as possíveis respostas psíquicas às obras da *Paper Street Art*.

A segunda consequência da leitura dos grafites parisienses está relacionada à detecção de seu *caráter pré-nominal*. Ao examinar os trabalhos de Brassai, notamos que eles se associam quase integralmente à imagem tradicional. Esse direcionamento repercute sobre o *nome*, que praticamente não aparece nas obras. Se considerarmos que, desde o advento do *Graffiti Hip-Hop*, o grafismo autoral assumiu um lugar central nas objetivações – a expressão “*o nome é a fé do grafite*”, registrada por Norman Mailer, sintetiza isso –, temos nas paredes da Paris de 1930 um indicativo e uma lembrança de que essa *fé* (a Potência) também é objetivada de outras maneiras.

A “redescoberta do arcaico” por Brassai permite não apenas aumentar o interesse sobre as obras anteriores ao advento do *nome*, legitimando-as para o estudo, como também encontrar espaço para os trabalhos atuais que se situam *além do nome*. Nas artes gráficas de rua do início do século XXI, localizamos obras que estão *aquém do nome*, *no nome* e *além do nome*; neste último caso, tanto em relação à temática quanto em relação a um processo de fusão *escrita x imagem*

tradicional (Figura 11). Todas exprimem a Potência em diferentes graus de imbricação com o Poder.



Fig. 11 - Grafismos (assinaturas) marcados pela aproximação em relação às imagens tradicionais. Registro realizado na Rua XV de Novembro, Centro de Curitiba. Registro: 13.02.2011. Disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de pesquisa GF0001130211XV.

Essa questão, aliás, é mais complexa do que pode parecer: uma *tag* pintada em um muro é uma expressão máxima de Potência não só por objetivar o *élan*, o desejo seminal de inscrição e participação no mundo, mas por desafiar o Poder representado pelo proprietário do muro e pela própria cidade. A mesma *tag*, porém, também se associa ao Poder quando se coloca como elemento representativo no interior de uma micro-hierarquia de “estabelecidos e *outsiders*” de molde eliasiano (ELIAS 2000: 19-50). Esse duplo pertencimento Potência x Poder talvez permita explicar como um artista gráfico de rua é capaz de, simultaneamente, manifestar desprezo à propriedade privada e ficar furioso quando outro criador – pichador, grafiteiro, *paper street artist* – encobre ou “invade” sua assinatura (Figura 12).



Fig. 12 - Exemplos de conflitos entre artistas gráficos de rua decorrentes da sobreposição de objetivações. No alto, em muro na Rua Barão de Antonina, no Centro de Curitiba, resposta de pichador a grafiteiro que havia encoberto suas antigas assinaturas. Embaixo, em fachada na Rua Paula Gomes, também no Centro, crítica de pichador a outro pichador pelo mesmo motivo. Em ambas as reprimendas aparece o verbo “respeitar”. Registros realizados em 29.01.2011 e 13.02.2011. Imagens disp. em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano>, com as chaves de pesquisa CONF001429011BA e CONF0061130211PG.

Os registros de Brassai encerram a primeira das três fases contempladas em nosso panorama das artes gráficas de rua, a do chamado “Grafite Arqueológico”. De fato, a inserção das obras do fotógrafo nessa parte do trabalho é estratégica, na medida em que conclui uma etapa e, ao mesmo tempo, antecipa elementos das fases seguintes (“Grafite Metropolitano” e “Grafite Transtribal”). Por um lado, as características primitivas e arquetípicas dos grafites parisienses parecem confirmar a força e a atemporalidade do “*querer viver*” maffesoliano (MAFFESOLI 2010: 67), revelando um fio condutor especialmente importante a este estudo, o da Potência. Por outro, as considerações do autor sobre o valor artístico dos trabalhos antecipam o momento seguinte das artes gráficas de rua, no qual elas ganhariam visibilidade como meios “sensíveis” ou “legítimos” para objetivações políticas, subjetivas e de *socialidade*.

1.2 A POTÊNCIA DOS “EVANGELISTAS” E DOS “SENSÍVEIS”

Nos anos 60, metrópoles de vários países foram palco da ação de um até então desconhecido movimento de massas. Eventos como a Marcha sobre Washington por Trabalho e Liberdade (1963), a Revolução Cultural Chinesa (1966-1976), a Primavera de Praga (1968), os protestos contra a Guerra do Vietnã e o Maio de 68 mostraram a força e o descontentamento de um estrato novo da sociedade, o dos estudantes nascidos no contexto do *welfare state* ou de regimes comunistas (HOBSBAWM 2010: 292-293). Pois é nesse momento, pela ação desse público e de outro grupo importante, o das minorias que lutavam por direitos, que tem início a segunda fase de nosso panorama, que denominamos “Grafite Metropolitano”. Suas duas características centrais, já conhecidas do universo das artes gráficas de rua, porém reafirmadas com veemência, são a *centralidade no nome* e o *chamamento político*, muitas vezes ampliado para além do embate esquerda x direita. Cada uma dessas características foi afirmada por um grupo sociogeográfico específico: o de Nova Iorque, centrado no *nome*, e o europeu (em especial, parisiense), centrado na objetivação anônima de subjetividades não associadas a questionamentos políticos de viés clássico (BUENO 1999: 262-263; CAMPOS 2010: 91; DIEGO 2000: 160, 180-181; SENNETT 1990 *apud* BUENO 1999).

Nas duas vertentes percebemos a Potência confrontando estruturas de Poder, em especial as de viés político, representadas pelo governo, pela polícia, pela universidade, pelos costumes e pela propriedade. Nelas também percebemos um processo de organização capaz de gerar aproximação e reconhecimento mútuo – *proxemia* – e até de configurar uma nova estrutura de Poder, paralela e contrária às estruturas do Poder vigente (e, curiosamente, também oposta à Potência em sua forma mais pura). Essa última situação, que pode ser associada ao modelo eliasiano de estabelecidos e *outsiders* (ELIAS 2000: 25), até hoje é própria do chamado *Graffiti Hip-Hop*.

Desde que surgiu, no final dos anos 60, o moderno grafite novaiorquino é objeto de estudos que buscam compreender sua gênese, aspectos étnicos, etários e sociais, relações com outras vertentes da cultura popular urbana e até com a criminalidade (KOHL 1967; FERRELL 1993; DIEGO 2000; MACDONALD 2001; SNYDER 2009; CAMPOS 2011). Boa parte dessas obras reserva espaço para um histórico dessas manifestações. Em nosso panorama das artes gráficas de rua, optamos por trazer, em um primeiro momento, o já referido livro de Norman Mailer, Jon Naar e Mervyn Kurlansky, *“The Faith of Graffiti”*, trabalho que participou do processo de reconhecimento do grafite novaiorquino pela *intelligentsia* artística dos Estados Unidos e Europa. Além de seu pioneirismo, a obra também possui duas características que, em nossa avaliação, estabelecem um diferencial em relação a outros trabalhos.

A primeira delas está relacionada à época de sua produção, o período 1972-1974, que poderíamos caracterizar como de consolidação e expansão do movimento, com o surgimento de grafismos maiores e mais elaborados, as chamadas *“pieces”*, associadas a muros ou a vagões do metrô (JENKINS 1973 *apud* NAAR 2007: 12-13; NAAR 2007: 17; SNYDER 2009: 24; 201). Essa evolução gráfica, vale observar, coincide com o processo de institucionalização – configuração do estilo de vida e do conjunto de normas – do movimento. Também nessa época (1972), o prefeito John Lindsay lançou a primeira de uma série de “guerras” públicas municipais contra o grafite, uma resposta drástica do Poder à estranha e massiva invasão de manifestações de Potência; pouco antes, em 1971, o jornal *“The New York Times”* havia publicado sua primeira reportagem sobre a *“subcultura do grafite”* em Nova Iorque (JENKINS 1973 *apud* NAAR 2007: 12; SNYDER 2009: 24). Foi,

enfim, um momento no qual as objetivações gráficas de rua parecem ter deixado um direcionamento semelhante ao percebido por Brassã em Paris, de um *élan* primordial, mais associado à Potência em estado puro e ao inconsciente, e assumido feições próprias, calcadas em uma práxis e em regras centradas na Potência associada à afirmação do *nome*.

A segunda característica relevante da obra de Mailer, Naar e Kurlansky reside na percepção e na clara indicação do *nome* como elemento central do movimento. As muitas fotos, o texto e a composição gráfica transmitem o vigor concentrado nas marcas identitárias deixadas pelos primeiros “escritores”, “atletas” ou “evangelistas”¹⁵. O *nome*, aliás, aparece já no título do livro, uma referência à sentença de Cay 161 (“*The name is the faith of graffiti*”); sua importância é reafirmada nas duas primeiras páginas, que trazem 760 “nomes de guerra” de artistas locais do período. Grafadas em pequenas letras brancas sobre fundo negro e apresentadas em dez colunas, as assinaturas evocam os nomes encontrados em memoriais de guerra. Ao reduzir os muitos grafismos a uma tipologia formal, ao “desvesti-los” dos muros, a obra revela as pessoas que lhes dão origem e o espírito que as move.

No que respeita às imagens – grandes e coloridas, apresentadas em 78 páginas –, elas não deixam dúvidas quanto à finalidade e à presença do grafite naquele período. Os *nomes* são detectados nos muros, no asfalto, nas trincheiras, nos monumentos, nas árvores e estações de trem, assim como nas porções internas e externas dos vagões do metrô. Surgem isolados ou em massa e, em alguns casos, revelam a transição das *tags* para algo mais próximo das *pieces* (Figura 13).

Entre os “escritores” relacionados na obra estão o já citado Cay 161 e personagens como Taki 183 e Japan I, que se colocam entre os primeiros “heróis” do movimento. Taki 183, por exemplo, parece ter sido o primeiro artista gráfico de rua a planejar a própria notoriedade. Morador de Washington Heighs (subúrbio da parte norte de Nova Iorque), o adolescente trabalhava como ciclomensageiro quando, no verão de 1971, decidiu deixar sua marca em lugares estratégicos de Manhattan (SNYDER 2009: 23-24; CAMPOS 2001: 94).

¹⁵ Os termos “escritor” (“writer”), “atleta” (“athlete”) e “evangelista” (“evangelist”) pertencem ao jargão utilizado, na época, pelos artistas gráficos de rua de Nova Iorque. Eles são citados por JENKINS 1973 apud NAAR 2007:11.

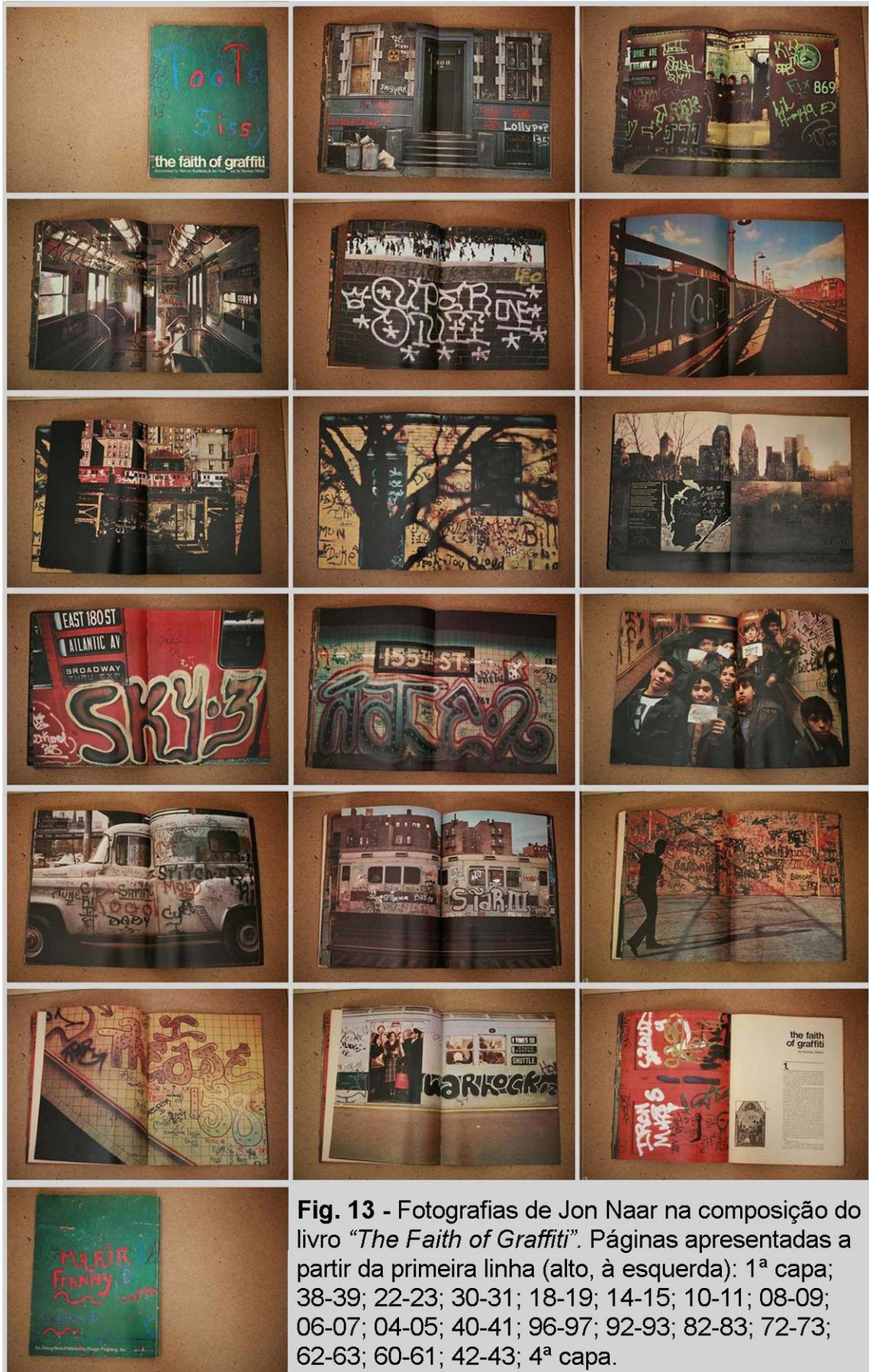


Fig. 13 - Fotografias de Jon Naar na composição do livro "The Faith of Graffiti". Páginas apresentadas a partir da primeira linha (alto, à esquerda): 1ª capa; 38-39; 22-23; 30-31; 18-19; 14-15; 10-11; 08-09; 06-07; 04-05; 40-41; 96-97; 92-93; 82-83; 72-73; 62-63; 60-61; 42-43; 4ª capa.

A empreitada teve tanto sucesso que acabou por ganhar a atenção do “*The New York Times*”, que em 21 de julho do mesmo ano publicou uma reportagem sobre suas façanhas, cujo texto reproduzimos parcialmente a seguir:

Taki 183 inspira “escritores”

Taki é um adolescente de Manhattan que escreve seu nome e o número de sua rua em todo lugar aonde vai. Ele diz apenas que isso é algo que deve fazer. Seu TAKI 183 aparece em estações de metrô e dentro dos trens em toda a cidade, nos muros da Broadway, no Aeroporto Internacional John Kennedy em Nova Jersey, ao norte do Estado, e em outros lugares. Ele gerou centenas de imitadores, entre os quais estão Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 e LEO 136.

Para remover essas palavras, mais as obscenidades e outros grafites nas estações do metrô, foram necessárias 80 mil horas-homem ou cerca de US\$ 300 mil no último ano, estima a Autoridade de Trânsito. "Eu trabalho e também pago impostos. Isso [grafitar] não prejudica ninguém", diz Taki durante a entrevista, ao saber do custo de remoção dos grafites. E pergunta: "Por que eles só vão atrás dos pequenos? Por que não vão atrás das organizações de campanha que colam adesivos em todo o metrô quando há eleição?"

Protegendo o sobrenome - O adolescente de 17 anos, recém-formado no Ensino Médio, mora na Rua 18, entre as avenidas Audubon e Amsterdam. Ele diz que seu sobrenome não pode ser revelado. Taki, explica, é um diminutivo tradicional grego para Demetrius, seu verdadeiro primeiro nome. "Eu normalmente não me sinto uma celebridade", diz. "Mas os caras fazem com que eu me sinta especial quando me apresentam para alguém. "Esse é o cara", dizem. Eles sabem quem é o número um."

Taki diz que quando começou a desenhar seu nome e o número de sua rua em caminhões de sorvete na vizinhança, no último verão, ninguém havia produzido grafite semelhante. "Na época eu não tinha emprego", explica, "e, você sabe, é preciso fazer o tempo passar. Eu usei o modelo de JULIO 204, que estava escrevendo há cerca de dois anos quando foi preso e parou."

"Ele é o Rei" - "Eu escrevo em todo lugar aonde vou. Eu apenas faço, embora não tanto. Você não escreve pelas garotas; elas não parecem se importar. Você faz por você mesmo. Não precisa ir mais longe para ser eleito presidente."

Ele diz não ter ideia de quantas vezes já escreveu seu nome. Outros garotos que vivem em seu prédio têm orgulho dele. "Ele é o rei", diz um garoto sentado nos degraus de casa. "Todos estão fazendo isso", acrescenta Raymond Vargas, um adolescente de 16 anos e cabelo afro. "Eu gosto de escrever meu nome de vez em quando, mas não em lugares em que as pessoas possam chegar e mexer." Ele diz que assina RAY A.O. – de "All Over" ["Todo Lugar"].

[...] Floyd Holoway, patrulheiro da Autoridade de Trânsito e segundo vice-presidente da Associação Beneficente dos Patrulheiros de Trânsito, diz que a maior parte do grafite aparece pouco antes e pouco depois dos horários de aula. "Não é um crime maior", observa. "Na maior parte das vezes, eles não tentam fugir se são pegos." Ele diz ter pego adolescentes de todas as partes da cidade, de todas as raças, credos e classes sociais. O delito, explica a Autoridade de Trânsito, é classificado como violação apenas pelas suas próprias regras, não pela lei. Qualquer pessoa menor de 16 anos flagrada recebe uma intimação, explica o portavoz da corporação.

Suspensão - Taki diz que nunca foi apanhado nos metrôs. Ele foi suspenso por um dia da *Harran High School* por escrever nos muros, embora também tenha recebido um sermão de um de um agente do serviço secreto por ter riscado um carro da corporação durante uma parada. O jovem, que pretende entrar em uma universidade local em setembro, concorda com o fato de que sua paixão pelo grafite não é normal: "Já que eu não tenho mais assuntos de escola a tratar, talvez vá a um psiquiatra e diga que sou TAKI 183. Tenho certeza de que isso será suficiente para que eu receba uma licença médica."

Mas acrescenta: "Eu não gostaria de me aposentar nunca. Eu ainda trago comigo um pincel atômico".¹⁶

O texto traz informações preciosas para a compreensão do período. Fornece, inicialmente, pistas sobre a construção do *nome* e sua relação com os locais de origem dos criadores: "Taki 183" deriva, ao mesmo tempo, de um apelido de família e de um ponto geográfico bem definido, sua rua de origem. Mostra, também, o processo de contaminação do grafite novaiorquino pelo modelo de objetivação centrado no *apelido* ou na soma *apelido + referência geográfica* ("Taki 183", "Barbara 62", "Yank 135" etc.; a afirmação do local é um traço típico do que Maffesoli identifica como *neotribalismo*). Indica a predominância jovem, estudantil e masculina na prática, que, apesar de percebida especialmente entre as comunidades étnicas ou operárias (Taki descende de gregos; o outro personagem da reportagem, Raymond Vargas, possui sobrenome hispânico), parece alcançar toda a sociedade. Aponta claramente o *élan* de Potência, o "fim em si" do grafite ("*Você não escreve pelas garotas [...] Você faz por você mesmo*", diz Taki) que começa a ceder espaço para uma competição de viés huizinguiano – o jogo como lúdico puro e pleno de sentido em si (HUIZINGA 2008) – e, mais tarde, para a configuração de uma nova estrutura de Poder, mais épica, hierarquizada e rígida em suas regras (sobre a hierarquia dos *crews*, ver STAHL 2009: 130).

A reportagem também parece revelar o momento inicial de estranhamento das estruturas do Poder constituído local em relação aos "escritores", atitude que logo depois seria substituída por uma resposta de criminalização e estigmatização (a "guerra" de 1972, reeditada nos anos 80 e 90; ver CAVAN 1995; CAMPOS 2011: 97-98; FONDATION CARTIER 2009: 83-91). Nesse processo, o grafite, até então percebido mais como produto de uma faixa etária do que de um estrato étnico, ganhou status de "prática do gueto", ao mesmo tempo desprezível e ameaçadora. Isso, provavelmente, também contribuiu para a configuração do grafite novaiorquino em uma estrutura de Poder paralela às já estabelecidas, seja como elemento de uma cultura de violência, seja como elemento de uma cultura da paz, a do Movimento *Hip-Hop*, que fundiu música (*rap*), dança (*break*) e grafite (CAMPOS

¹⁶ Facsimile da página do jornal com a reportagem no Anexo 01. Tradução livre.

2011: 92-93; DIEGO 65-66). Jean Baudrillard define essa configuração como sendo típica de uma “*afiliação totêmica*” (BAUDRILLARD 2002: 315; 320).

Ao longo dos anos 70 e 80, o grafite novaiorquino ganhou notoriedade, produzindo respostas de rejeição ou apoio de segmentos distintos da sociedade. Ao mesmo tempo em que era estigmatizado e combatido pelas autoridades municipais, atraía a atenção do mundo artístico, que percebeu o valor (inclusive, midiático) das *pieces, throw-ups, productions* e *whole-cars*¹⁷ e se rendeu ao talento de produtores como Jean-Michel Basquiat e Melvin Samuels Jr. (BUENO 1999: 264-265; CAMPOS 2011: 97). Na esteira da expansão do Movimento *Hip-Hop* e da associação grafite x metrópole difundida pelo cinema (em filmes como “*The Warriors*”, de 1979), também ganhou outras cidades dentro e fora dos Estados Unidos, participando do desenvolvimento das atuais artes gráficas de rua, que possuem um estilo que é, ao mesmo tempo, global e local. Em São Paulo, as primeiras manifestações – herdeiras de uma mixagem dos estilos de grafite novaiorquino, europeu e nativo – datam também de meados dos anos 70 (LASSALA 2010: 48-50; RAMOS 2008: 87-110; PIGNATARI 1981, *apud* FONSECA 1981: 32).

Enquanto em Nova Iorque a Potência aplicada às artes gráficas de rua caminhou em direção ao *nome* e à produção de um sistema hierárquico estruturado pela competição entre pequenos grupos unidos pelo modo de vida, base geográfica e por regras rígidas, na Europa ela acompanhou os protestos do Maio de 68, momento de contestação, estudantil e operária, ao Poder e às suas estruturas. Os grafites parisienses do período foram lidos por Jean Baudrillard, que destacou suas diferenças em relação às formas gráficas objetivadas nos muros até então:

Na sinalização da cidade, os grafítis [sic] até agora sempre tinham construído o *bas-fond* – o baixo-mundo sexual e pornográfico –, a inscrição abjeta, recalcada, dos mictórios e dos terrenos baldios. Os muros unicamente tinham sido conquistados de uma forma ofensiva pelos slogans políticos, propagandistas, signos plenos para os quais o muro é ainda um suporte e a linguagem um *medium* tradicional. Eles não visam o muro enquanto tal, nem a funcionalidade dos signos enquanto tal. Sem dúvida, unicamente os grafites e os cartazes de Maio de 68 na França se desenvolveram de uma outra forma atacando o próprio suporte, conduzindo os muros a uma mobilidade selvagem, a uma instantaneidade da inscrição que equivalia a aboli-los. As inscrições e os afrescos de Nanterre exemplificavam muito bem essa reversão do muro como significante da quadrilhagem terrorista e funcional do espaço, através de uma ação antimídia. A prova disso está no fato de que a

¹⁷ “Throw-up” é um padrão de assinatura em duas cores, sendo uma utilizada para o contorno das letras e a outra para o preenchimento; “production” é o nome dado aos murais de grafite, geralmente feitos com autorização; “whole car” é o nome dado às produções de grafite metroviário que ocupam toda a superfície externa de um ou mais carros (SNYDER 2009: 201; STAHL 2009: 128-129).

administração foi sutil o suficiente para não apagar as inscrições ou repintar os muros: foram os slogans políticos de massa e os cartazes que se encarregaram disso. [...] Conhecemos, desde então, o “muro da contestação” de Estocolmo: liberdade de contestar numa certa superfície, proibição de grafitar ao lado. (BAUDRILLARD 2002: 319)

Ainda que não concordemos com a assimilação exclusiva do Grafite Arqueológico ao “*baixo mundo sexual e pornográfico*” e às manifestações políticas do tipo “*intruder*” (Baudrillard parece desconsiderar as nuances inconscientes, lúdicas e de socialidade, sexuais ou não, percebidas por Brassai), a análise é pertinente quanto à percepção da tentativa de superação do suporte (muro) e do próprio código de escrita e imagem, que já não se limita à condição de *significante puro*.

A referência ao suporte nos permite, inclusive, vislumbrar a complexidade das relações dos grafiteiros das duas cidades em questão com sua base de operações. Se imaginarmos as estruturas físicas da metrópole moderna como objetivação máxima do Poder, perceberemos seus muros, monumentos e vagões de metrô (o suporte) como *áreas de contato* e *zonas de guerra* onde Potência e Poder se opõem e entrelaçam.

No caso de Nova Iorque, a tentativa de superação-subversão do suporte se dá pela oposição do *nome*, que absorve a superfície que o recebe e a sacraliza: já não é mais o muro que importa, mas o grafite, transformado em marco ao mesmo tempo real e simbólico de seu escritor e de todo o universo que ele representa. Também em Nova Iorque percebemos, ao longo do tempo, na trajetória rumo ao atual grafite, um processo de “ensimesmamento” do código escrito. As assinaturas deixam de ser feitas para o mundo e passam a dizer respeito, especialmente, aos “estabelecidos” do movimento. Com isso, ganham contornos cada vez mais próprios, herméticos, menos ligados ao grafismo e mais conectados à imagem tradicional, e se afastam das possibilidades comuns de leitura.

Já em Paris, a mesma tentativa acontece pela banalização do suporte, que decorre da força das mensagens e de seu caráter instigante: elas são rápidas, provocativas e temporalmente efêmeras – o que importa é marcar as cabeças, não os muros –, desautorizando qualquer tipo de sacralização que tenda a uma objetivação típica do Poder. Pautadas no Situacionismo, elas também jogam com significados e significantes, como nas frases “*Eu não gosto de escrever nos muros*”

e “*Não tenho nada a escrever*”, produzindo uma espécie de *trompe l’oeil* que pode ser altamente instigante (BESANÇON 1968 *apud* FONSECA 1981: 21).

Em seu livro sobre a poética do grafite, Cristina Fonseca observa outra característica das obras parisienses de 1968, um caráter de confrontação à proibição institucional de colagem de cartazes: “*As pichações do Maio de 68 também podem ser consideradas uma ‘guerrilha’ urbana contra o cerco de cartazes defense d’afficher [proibido colar], característicos da ‘ordem estabelecida’ e espalhada por toda Paris desde o século XVIII*” (FONSECA 1981: 18). Se somarmos essa antiga proibição à lembrança de que Paris foi replanejada e reconstruída em meados do século XIX, com a reforma urbana promovida por Eugène Haussmann – que trocou a “cidade intuitiva”, mais próxima da Potência, pela “cidade planejada”, mais próxima do Poder –, temos um motivo extra para o controle e dessacralização do suporte.

No caso parisiense há que se considerar, ainda, a antiga tradição cartazista, que forneceu elementos técnicos e artísticos para os cartazes de protesto colados nos prédios da Sorbonne e áreas vizinhas (FONSECA 1981: 18) (Figura 14). Esse cruzamento entre o cartazismo clássico, oriundo da política e da publicidade, e o protesto político de viés não ortodoxo seria responsável, nas décadas seguintes, pelo aparecimento dos *lambes*, cartazes produzidos no contexto da *Paper Street Art* (os *lambes* serão estudados no Capítulo 2).

Ao analisar a influência mútua entre as artes gráficas de rua e as artes plásticas no século XX, Maria Lúcia Bueno e Johannes Stahl vislumbram a expansão do grafite parisiense para além dos limites geográficos e temporais do Maio de 68. Bueno detecta a ampliação desse novo grafite para fora da Sorbonne, mas na própria Paris, assim como o contato diferenciado estabelecido entre criadores e passantes:

[...] em Paris, os grafites eram anônimos e, ao contrário da violência gestual e pictórica dos nova-iorquinos, teciam comentários sutis a respeito do espaço urbano. Na praça da Bastilha, por exemplo, havia o desenho de uma guilhotina. Também não tinham conteúdo político ou sexual, mas, ao contrário dos americanos, não realizavam sobreposições de grafites. Cada bairro tinha suas referências e um grafiteiro não invadia o espaço do outro, era uma forma de demarcar territórios. Nas regiões dominadas pelos iranianos ou pelos africanos, as inscrições eventualmente podiam ter conteúdo político, mas não circulavam pela cidade, mantendo-se sempre confinadas nos seus redutos. Apesar das diferenças, usavam a mesma linguagem. Sempre imagens padronizadas feitas com máscaras de papel recortado e impressas sobre os muros com *spray*. [...] Em Paris, as pessoas se

detinham curiosas para examinar as pequenas inscrições, às vezes com humor, outras com indiferença. (BUENO 1999: 263)



Fig. 14 - "Nós somos todos judeus e alemães", cartaz serigráfico fixado na Escola Superior de Belas Artes de Paris em maio de 1968. O retratado é Daniel Cohn-Bendit, um dos líderes do movimento. Imagem extraída de GERVEREAU 1996: 151.

Ao citar as *"imagens padronizadas feitas com máscaras de papel recortado"*, a autora se refere, no contexto do que denominamos Grafite Metropolitano, ao uso do *estêncil*. Adotada no século XIX por Kyselak, a técnica ganharia força nas décadas

seguintes, na *Paper Street Art* e como técnica associada a *productions* do grafite tradicional (o *estêncil* será estudado em detalhes no Capítulo 2).

Se concebermos os episódios do Maio de 68 como expressões de um embate especialmente dramático entre Potência e Poder, podemos nos questionar sobre a presença do mesmo *élan*, das mesmas condições psíquicas de insurreição, em outras cidades europeias do período e da década seguinte.

Essas condições são dadas, por exemplo, pela presença de estudantes filhos do *welfare state* em diversos países (alguns, inclusive, participantes dos protestos parisienses, como Daniel Cohn-Bendit, nascido na Alemanha), pela influência recebida da Contracultura americana e pelo desconforto decorrente dos momentos mais críticos da Guerra Fria. Se outras cidades não repetiram a insurgência parisiense, ao menos seus muros funcionaram como suporte para objetivações de uma rebeldia menos tocada pelo político e mais próxima da subjetividade. Johannes Stahl, pesquisador austríaco das artes gráficas de rua, examinou atentamente o cenário europeu “extrapariense” do período.

E detectou expressões semelhantes (grafites, estênceis e cartazes) em cidades como Zurique, Berlim, Colônia e Londres (STAHL 2009: 93; 95) (Figura 15)¹⁸. Produzidas muitas vezes por estudantes, boa parte dos quais anarquistas ligados à ocupação e transformação de imóveis abandonados em “ambientes libertários”, essas obras adentraram os anos 80 e exerceram especial influência sobre as artes gráficas de rua mais recentes, tocadas ao mesmo tempo pela tecnologia e pela globalização.

¹⁸ A imagem da Figura 15 foi produzida em 1981 na cidade de Colônia por Harald Naegeli, artista plástico suíço formado pela Escola de Belas Artes de Paris e conhecido como “Sprayer de Zurique”. Condenado em seu país como vândalo em 1979 – ele havia grafitado cerca de 900 peças em Zurique –, fugiu para a Alemanha, onde, em Colônia, produziu uma série de 600 grafites intitulada “Dança dos Mortos de Colônia” (“Kölner Totentanz”). O esqueleto da imagem foi pintado em uma porta selada da igreja românica de Santa Cecília, edifício do século IX, onde permanece até hoje (a pedido de artistas locais, a peça foi restaurada em 1989). Preso pela Interpol, foi deportado para a Suíça em 1984, onde cumpriu pena de prisão por vandalismo. Naegeli retornou mais tarde à Alemanha, onde se tornou um artista influente. Atualmente, as produções remanescentes de seu período como “Sprayer” em Zurique são reconhecidas como obras de arte. Informações extraídas de ESSL 1992. Texto disponível em <http://www.essl.at/bibliogr/naegeli.html> (c. 06.04.11).



Fig. 15 - “Esqueleto” grafitado por Harald Naegeli em porta selada ornamental da igreja de Santa Cecília, em Colônia (Alemanha). Imagem extraída de STAHL 2009: 20.

1.3 TRIBO, NEOTRIBO, TRANSTRIBO – SOCIEDADE, ARTES GRÁFICAS DE RUA E A EMERGÊNCIA DA PAPER STREET ART

As atuais artes gráficas de rua, que aqui identificamos como Grafite Transtribal, não possuem um momento ou local de origem precisamente definidos. Essa, talvez,

seja sua característica essencial, inclusive em termos sociológicos: a substituição do ponto de partida, da “Escola” (que, ao fundar uma tradição, se associa ao Poder), por uma matriz difusa, mais livre e próxima da Potência, capaz de produzir um universo semântico de características próprias. As obras que vemos nas ruas hoje são, fundamentalmente, produto de uma convergência contínua de valores e técnicas ao longo das últimas quatro décadas.

Entre os valores relacionados estão os do *Graffiti Hip-Hop* e as demandas do Maio de 68, assim como os elementos mais arcaicos, inconscientes e ligados ao que identificamos como Grafite Arqueológico. Seu princípio é a Potência, associada em diferentes configurações ao Poder. As obras atuais também são fortemente marcadas por influências do Design, das Artes Plásticas – em especial, da “*Transvanguarda*” dos anos 80 (BUENO 1999: 272-273) –, da cultura de massa e das muitas possibilidades produtivas decorrentes da popularização das tecnologias gráficas e de comunicação.

Em relação à sobreposição das vertentes mais recentes do Grafite, observamos que ela não se deu, inicialmente, por meio de contatos estabelecidos entre artistas de rua, mas por intermédio de uma *intelligentsia* artística que, como os surrealistas do período de Brassã, percebeu o valor das obras inscritas nos muros e nos carros do metrô, as recolheu nas galerias e, depois, as difundiu pela cultura de massa. É possível, aliás, que esse processo tenha começado já em 1974, com o lançamento de “*The Faith of Graffiti*”, obra de três autores consagrados dessa mesma *intelligentsia* (Norman Mailer, Jon Naar e Mervyn Kurlansky) que manifestaram respeito pelo fenômeno. Maria Lúcia Bueno descreve essa “mediação” a partir da vertente novaiorquina:

[...] aquilo que começou como uma marca agressiva acabou se convertendo em expressão artística. Ou seja, como as assinaturas viraram pinturas que passaram a influenciar e circular nos segmentos artísticos avançados, estabelecendo uma confluência entre o alto e o baixo, a elite e os excluídos. Esta interpenetração do culto com o popular gerou uma nova forma de arte que não se define mais a partir desse parâmetro. Eric Hobsbawm cita o minimalismo popularizado de Phillip Glass; Richard Shusterman estuda o *rap* e a música *punk* como referências na passagem. (BUENO 1999: 263-264)

No contexto europeu, o processo de *aproximação x incorporação x difusão* parece ter tido nos museus, pontos institucionalizados de contato entre a arte

“legítima” ou “oficial” e um público ávido por absorvê-la, um elemento essencial. É o que observa Ricardo Campos:

Em 1983, o Museum Boijmans van Beuningen de Roterdão [sic] expunha obras de *writers* nova-iorquinos; em 1991, o Musée National des Monuments Français de Paris e, no ano seguinte, o Centre George Pompidou, realizaram exposições tendo por temática o *graffiti*. Actualmente, ninguém se espanta verdadeiramente quando este género de iniciativas é patrocinado por instituições privilegiadas, como aconteceu recentemente com a grande exposição [realizada entre 23 de maio e 25 de agosto de 2008] organizada pela Tate Modern londrina. (CAMPOS 2011: 100-101) (Figura 16)

The image shows a screenshot of the Tate Modern website's exhibition page for 'Street Art'. The page features a dark header with the 'TATE MODERN' logo and navigation links for 'Collection', 'Tate Channel', 'Learn Online', 'Members', 'Support Tate', 'Blog', 'Tickets', and 'Shop'. Below the header, there is a breadcrumb trail: 'Home > Tate Modern > Exhibitions >'. A search bar is located on the right. The main heading 'Street Art' is in large yellow font, with 'About' written below it. A vertical menu on the left lists various options: 'About', 'Visiting', 'Artists', 'Walking tour', 'Interactive tour', 'Installation video', 'Big Art Mob', 'Events', and 'Game'. The central image shows the Tate Modern building with several large-scale street art pieces displayed on its facade. Text on the page includes: 'Tate Modern, London. Move your mouse over the artworks on the building for more information.' and 'In the first commission to use the building's iconic river façade, and the first major public museum display of street art in London, Tate Modern presents the work of six internationally acclaimed artists whose work is intricately linked to the urban environment.' Below this, a list of artists is provided: 'Blu from Bologna, Italy; the artist collective Faile from New York, USA; JR from Paris, France; Nunca and Os Gêmeos, both from São Paulo, Brazil and Sixart from Barcelona, Spain.'

Fig. 16 - Página eletrônica da exposição “Street Art”, realizada pelo museu de arte londrino Tate Modern. Imagem extraída da homepage do evento, disponível em <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/streetart/>

Ao se referir à “confluência entre o alto e o baixo”, Maria Lúcia Bueno se aproxima das observações de Simmel sobre a moda e seu ciclo de produção e

difusão (SIMMEL 1998a). A mesma confluência é percebida no relato de Ricardo Campos sobre os museus e suas exposições de “grafite intramuros”.

No tempo do Grafite Transtribal, porém, essa já não é a única configuração. Com o ingresso dos valores das artes gráficas de rua na cultura de massa e a popularização das tecnologias gráficas e de comunicação, o ciclo de *produção x difusão x extinção* de modas e tendências foi acelerado e transformado, produzindo valores mais difusos para indivíduos que se reconhecem por semelhanças como a da vida no contexto metropolitano. A metrópole passa a ser uma espécie de “cenário total”, capaz de ultrapassar diferenças étnicas e nacionais. Seus problemas (dos quais, o mais relevante talvez seja o estímulo ao individualismo) se assemelham, assim como suas manifestações de criatividade e humanidade (o que Maffesoli denomina “*neotribalismo*”). Nesse novo contexto, a vanguarda também já não é oriunda apenas das metrópoles centrais. Quando nos aproximamos de um dos eventos artísticos citados por Ricardo Campos, a exposição “*Street Art*”, na *Tate Modern*, percebemos isso: os autores das obras vêm de Bolonha, Nova Iorque, Paris, São Paulo e Barcelona.

No caso específico das artes gráficas de rua, a tecnologia foi radicalmente incorporada pelos criadores, levando à produção de um universo semântico ao mesmo tempo universal e afeito aos valores locais (Figura 17).

Um universo que Ricardo Campos define como “[...] *uma junção de expressões verbais, relativamente integradas, do ponto de vista formal, simbólico e ideológico, que remetem para processos comunicacionais não-institucionais, informais e, na maioria dos casos, ilegais*” (CAMPOS 2011: 101). Formado por produtos que, em virtude da ampliação das possibilidades de objetivação e percepção, são capazes de abranger vastas porções do mundo *por meio de um universo semântico ao mesmo tempo global e local*. Os temas e as imagens se assemelham, mas, ainda assim, parecem guardar pontos de contato com as próprias realidades, assumindo contornos do que definimos como *transtribal*.

Nessa nova etapa, o momento de produção, a materialidade do suporte e as próprias objetividades foram deslocadas e potencializadas. No Grafite Arqueológico, as objetivações eram feitas com pigmentos simples e ferramentas de riscar, produzindo, a não ser no caso das obras de Joseph Kyselak, impacto local; no Grafite Metropolitano, a incorporação do pincel atômico, da tinta *spray*, da matriz de

estêncil e de técnicas de impressão (xilogravura e serigrafia) participou da transformação da “arte bastarda das ruas” em um veículo de manifestação da Potência especialmente contundente, capaz de romper os limites geográficos locais e de se converter, ele próprio, em Poder.



Fig. 17 - Estação de trabalho do *paper street artist* francês Invader. Imagem extraída de WALDE 2007: 51.

No Grafite Transtribal, as tecnologias de produção gráfica e comunicação não só potencializam a criatividade e permitem a produção de objetivações mais *livres* (isto é, antiPoder), como também produzem um “universo espelho” digital, capaz de compartilhar globalmente e em tempo real trabalhos produzidos em qualquer parede do planeta (Figura 18).

A pluralidade do momento atual, vale observar, é tão marcante que permite a sobrevivência e o surgimento, em meio às múltiplas possibilidades de objetivação, de grupos ortodoxos centrados no *nome* ou, então, em demandas políticas mais próximas daquelas do Maio de 68 (entre os produtores das atuais artes gráficas de rua em uma cidade como Curitiba estão feministas, homossexuais, vegetarianos radicais, ativistas pela legalização da maconha e cicloecologistas). Essa ortodoxia é moldada, de fato, na apreensão e nas representações dos valores percebidos ou

atribuídos aos grupos do final dos anos 60. E explica, por exemplo, a tensão ainda hoje existente, em certos lugares, entre “grafiteiros”, indivíduos associados ao “gueto” e à configuração “feudal” de Nova Iorque, e “artistas” associados a uma “classe média das escolas de Arte” (essa tensão será analisada no Capítulo 2, no estudo dos termos que formam a expressão “*Paper Street Art*”). Os grupos ou orientações “*vintage*” de Nova Iorque e Paris já não funcionam, porém, como balizas verdadeiras das artes gráficas de rua, mas como duas de suas constelações. O movimento é sua própria baliza, e parece ter como princípio a presença de diferentes configurações do embate entre Potência e Poder.

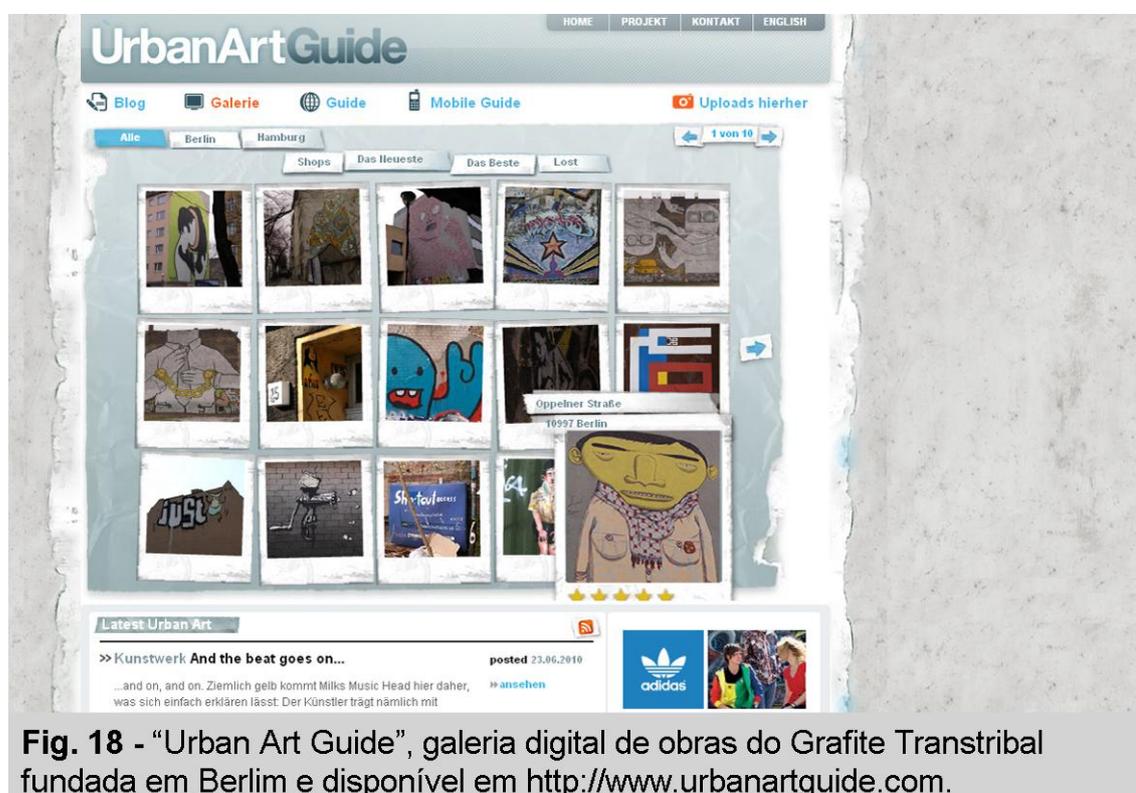
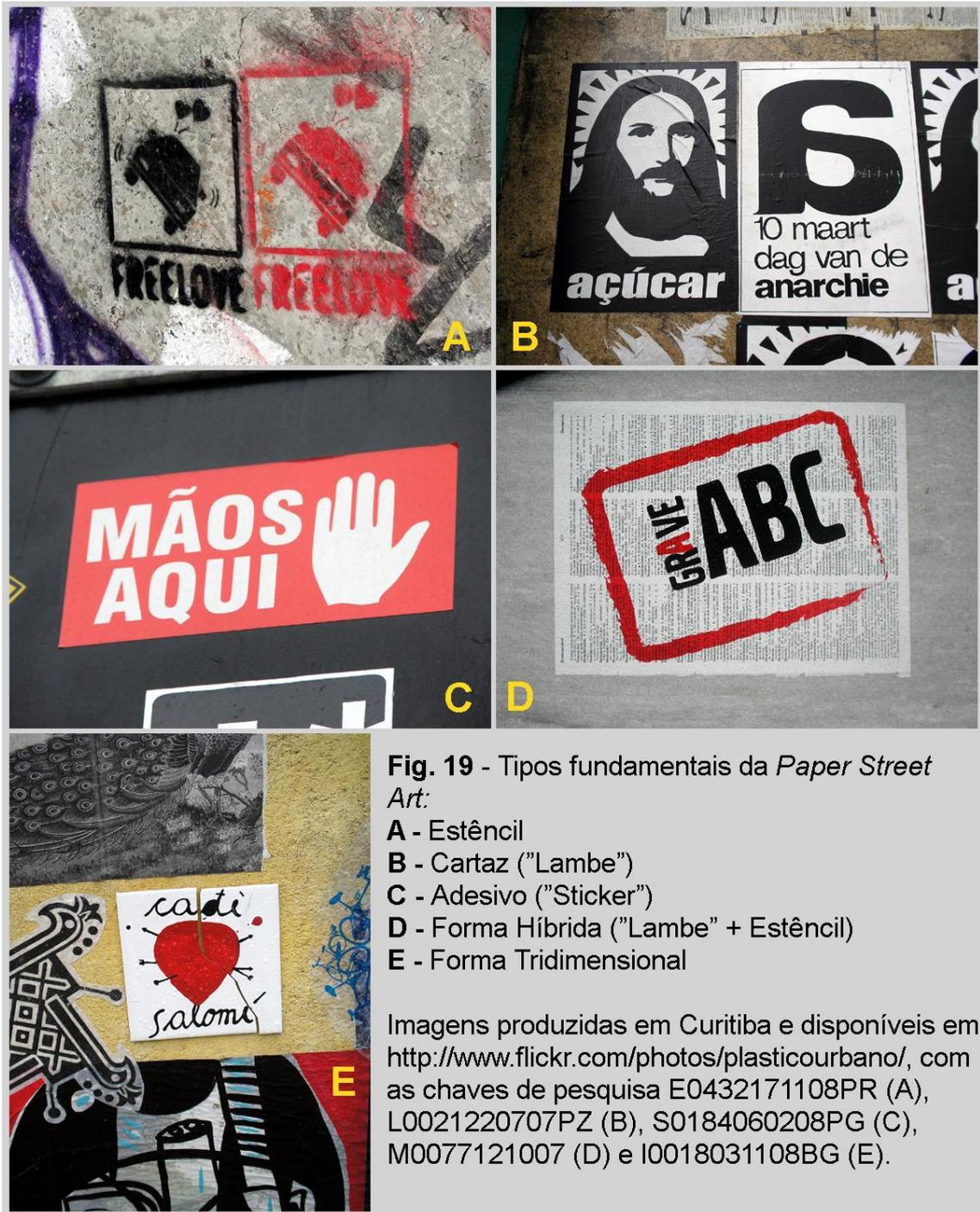


Fig. 18 - “Urban Art Guide”, galeria digital de obras do Grafite Transtribal fundada em Berlim e disponível em <http://www.urbanartguide.com>.

O contexto também produz obras “novas”, que parecem constituir tipos originais no interior das atuais artes gráficas de rua. Esses tipos específicos conformam o que denominamos *Paper Street Art*, categoria que se coloca ao mesmo tempo ao lado das expressões do Grafite Metropolitano que seguem nas ruas e na vanguarda do Grafite Transtribal. Eles podem ser encontrados nas ruas de todas as metrópoles, ainda que, por suas características, exijam e definam um olhar diferenciado. São eles os novos estênceis, os novos cartazes ou “lambes”, os

adesivos ou “stickers”, as formas híbridas e as obras tridimensionais (Figura 19). Cada um desses tipos será objeto de estudo no Capítulo 2. Por suas características – dimensões, incorporação tecnológica, difusão e diversidade temática –, essas “formas novas” parecem materializar de modo marcante o momento *neotribal* detectado por Maffesoli nas sociedades atuais.



Esse *neotribalismo* – que, por seu alcance transurbano, redefinimos como *transtribalismo* –, vale observar, não se limita apenas às artes gráficas de rua. Ele se coloca como movimento de Potência pós-moderno, local e global, alternativo ao individualismo percebido na sociedade de massa (SIMMEL 1967; 2005), e está presente em diversas celebrações tipicamente urbanas: o carnaval de rua, as *raves*, os festivais medievais modernos, os *flash mobs*, as atividades circenses, os concertos musicais, as convenções de fãs, o *skate*, o ciclismo radical urbano e as confrarias de jogadores *online*. “As cidades se tornam epicentros da cultura quando seus cidadãos mais antenados se reúnem e estabelecem movimentos iniciais que, por fim, se tornam caminhos que alcançam os subúrbios e além. Ao final, os esforços dessas pessoas confluem para dar a cada cidade seu aspecto único” (GASTMAN, NEELON & SMYRSKI 2007: 11)¹⁹. Complementaríamos: único e universal. Em sua característica disruptiva, proximal, transnacional e de Potência, o *transtribalismo* também parece sintetizar o que Massimo Canevacci entende como “*cultura eXtrema*”:

Delimito o campo das culturas extremas juvenis àquelas que se movimentam desordenadamente nos espaços comunicacionais metropolitanos e escolhem inovar os códigos de forma conflitiva. Remover os significados estáticos. Produzir significados alterados. Livrar signos fluidos dos símbolos sólidos. É esse fluxo que, para diferenciá-lo de um emprego genérico de extremo (esporte-sexo-política-arte), denomino eXtremo. *Culturas eXtremas* são aquelas que, ao longo de sua autoprodução, se constroem de acordo com os módulos espaciais do interminável. *As culturas eXtremas são intermináveis: eX-terminadas*: no sentido de que conduzem a não ser terminadas, a sentir-se como intermináveis, a recusar qualquer termo à sua construção-difusão processual. Culturas intermináveis enquanto recusam sentar-se entre as paredes da síntese e da identidade, que enquadram e tranqüilizam. Normalizam e sedentizam. (CANEVACCI 2005: 47)

Em síntese: a subjetividade, o *élan* criativo e as objetivações decorrentes encontram grande quantidade de referências e formas de expressão, algo que se percebe tanto em termos temáticos quanto materiais nas formas – em especial, nas da *Paper Street Art* – que emergem nas ruas. Nesse contexto, a Potência parece se dirigir com menor intensidade rumo à organização e ao Poder, à formatação de formas mais estanques ou hierarquizadas, como o *Graffiti Hip-Hop*, e mais a uma espécie de *lúdico em si* fortemente marcado pela estética de proximidade e do

¹⁹ “Cities become epicenters of culture when their hippest citizens get together and create grassroots movements that eventually become the trends that spread to their suburbs and beyond. Eventually, the efforts of those people all come together to give each city its unique character.” Tradução livre.

chamamento próprios do “tempo das tribos” maffesoliano: “[...] aquilo que está mais perto, ou a realidade longínqua, aproximada pela imagem, repercute fortemente em cada um, constituindo, assim, uma emoção coletiva” (MAFFESOLI 2010: 49).

CAPÍTULO 2 – PAPER STREET ART: AS OBRAS NOVAS E SEU LUGAR NO UNIVERSO DAS ARTES GRÁFICAS DE RUA

Quando você caminha pela cidade por estes dias, nunca sabe com que tesouros poderá cruzar. Stickers e pôsteres podem mudar inteiramente o caráter de uma rua da noite para o dia. (Claudia Walde)²⁰

2.1. UM ESTATUTO PARA O TRANSTRIBAL E PARA O EXTREMO NAS ARTES GRÁFICAS DE RUA

O insólito *sticker* colado na placa de sinalização de uma metrópole média (Figura 20) está entre as *obras novas* do universo das artes gráficas de rua a que nos referimos no Capítulo anterior. Ele se distingue, em termos técnicos e semânticos, das formas mais tradicionais do grafite, herdeiras do *Graffiti Hip-Hop* novaiorquino e do ativismo sutil dos muros parisienses. Parece ter se libertado de toda *tentativa de Poder*, de organização, para propor uma conexão diferente, não pautada no *nome* ou em uma ideia, mas na intuição e na estética (*aisthêtiké* = sentir). Parece, enfim, guardar um segredo e um convite – ao olhar diferenciado, ao estranhamento, ao desvendamento ou à apropriação.

Em um campo de expressão tipicamente associado à Potência, o “*sticker da guitarra*” (o apelido indica nossa apropriação da obra) parece manifestar um direcionamento psíquico em que o apreço ao *élan*, ao lúdico huizinguiano e à celebração do local e da proximidade é intenso, superando as tentativas de organização em uma forma política ou institucional. Parece materializar, enfim, um momento civilizacional no qual o *Neotribalismo* maffesoliano e as *Culturas Juvenis eXtremas* canevacianas se apresentam como alternativa ao *individualismo* e à *aceleração psíquica* percebidos por Georg Simmel no cenário metropolitano (a oposição *Neotribalismo/ Culturas Juvenis eXtremas* x *individualismo/ aceleração psíquica metropolitana* será trabalhada de forma específica no Capítulo 3, em que trataremos das formas de recepção das obras identificadas como pertencentes ao que denominamos *Paper Street Art*).

²⁰ “Whenever you walk through a city these days, you never know what treasures you may come across. Stickers and posters can change the entire character of a street overnight” (WALDE 2007: 60) Tradução livre.



Fig. 20 - Sticker em placa de sinalização na Rua Trajano Reis, no bairro São Francisco, em Curitiba. Obra produzida pela sobreposição de recortes de adesivo de campanha eleitoral, com possível assinatura à esquerda e embaixo. Imagem disp. em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/>, com a chave de leitura S0010280707TR.

O objetivo deste Capítulo é propor um estatuto dessas *obras novas* e, assim, destacar aspectos das artes gráficas de rua recentes que normalmente não são contemplados pelos estudos. Aproximações como as feitas pela pesquisadora alemã Claudia Walde (WALDE 2007) e pelo pesquisador austríaco Johannes Stahl (STAHL 2009: 216-251) focalizam elementos materiais ou as conexões tecnológicas e globais dos trabalhos. Até por sua formação (no campo das Artes), contudo, esses autores não caminham no sentido de situá-los em uma categoria própria, representativa de um momento sociológico distinto. As *obras novas* a que nos referimos – *estênceis, lambes, stickers, formas tridimensionais e formas híbridas* –

não só apresentam características materiais próprias, mas também parecem objetivar um *élan neotribal* (transtribal, por suas características globais) e *eXtremo*.

Em nossa pesquisa, o processo de transposição das *obras novas* para uma categoria apreensível em termos analíticos no campo da Sociologia abrangerá duas etapas. A primeira está relacionada à categoria em si e à sua construção; a segunda, às obras por ela abrangidas. Cada uma dessas etapas será trabalhada em um subitem (2.2 e 2.3).

Ao desenvolver a categoria *Paper Street Art*, buscaremos demonstrar que ela possui força suficiente para distinguir, aproximar e recepcionar aqueles trabalhos encontrados nas artes gráficas de rua que, até o momento (em um contexto aparentemente ainda marcado por referências oriundas das *escolas* de Nova Iorque e Paris), são percebidos apenas como *formas exóticas* ou *especializações*. Na medida em que a organização e a construção da categoria estão diretamente relacionadas à nomenclatura que adotamos, avançaremos a partir da discussão do termo “*Paper Street Art*”. A análise permitirá reforçar, inclusive, a percepção da tensão entre grafiteiros mais próximos do *nome* e seus pares não associados às regras da configuração de gueto novaiorquina (algo que introduzimos no Capítulo anterior).

A segunda etapa de produção de um estatuto para a *Paper Street Art* reside no aprofundamento dos tipos que a compõem. Buscaremos historiar cada um deles – *estênceis, lambes, stickers, formas tridimensionais e formas híbridas* –, buscando examinar sua origem técnica, nomenclatura e inserção no contexto das artes gráficas de rua do início do século XXI. Perceberemos, por exemplo, como essas formas encontram antecedentes remotos que são redirecionados para um fim pós-institucional, e como o cruzamento entre *élan* (Potência) e *técnica* (manifestação associada à organização e ao Poder) é capaz de produzir objetivações *neotribais* e *eXtremas*.

2.2 PAPEL, ARTE E RUA

Em “*Sticker City – paper graffiti art*”, a pesquisadora e artista gráfica de rua Claudia Walde examina manifestações do que considera uma “*renovada explosão criativa*” do século XXI: uma “*arte adesiva*” (por ela denominada “*Paper Graffiti Art*”)

caracterizada pela fixação de pôsteres e papéis autocolantes que, em certas metrópoles e em algumas porções do cenário, já supera em número as obras clássicas do grafite, do tipo *tinta spray* (ou) *caneta na parede* (WALDE 2007: 09). A autora atribui o aparecimento desse movimento a dois fatores principais: o endurecimento crescente das leis *antispray* em todo o mundo e a uma “estima pelo papel” relacionada especialmente com a capacidade de replicação das formas baseadas neste pré-suporte (IDEM).

No que se refere ao endurecimento das leis *antispray*, vale observar que a “guerra do grafite” de 1972 em Nova Iorque parece ter funcionado como um divisor de águas. Ela dissociou as assinaturas produzidas com pincel atômico ou tinta *spray* de um contexto mais amplo, de manifestações de juventude, e as situou de forma mais específica no “gueto”, como práticas típicas de “jovens marginais” das comunidades negras e (ou) de imigração recente (como as jamaicanas e porto-riquenhas), passíveis, portanto, de repressão em nome da “sociedade civilizada”. Ela também serviu como modelo para um direcionamento repressivo adotado, nos anos seguintes, na própria cidade de Nova Iorque²¹ (Figura 21) e em outros centros urbanos²².

Nesse contexto, a produção de manifestações gráficas não abrangidas pela tipificação penal e que, ao mesmo tempo, se mostrassem atraentes ou instigantes às pessoas não ligadas à produção do grafite, acabou por funcionar como elemento de resistência à repressão policial.

²¹ Dentro de sua política de “tolerância zero” contra o crime, em 1995 o prefeito Rudolph Giuliani (1994 – 2002), por exemplo, criou uma “Força Tarefa Anti-Grafite” (“Anti-Graffiti Task Force”) diretamente adstrita ao seu gabinete. Ver “Mayor’s Anti-Graffiti Task Force”, in Archives of Rudolph W. Giuliani, 107th Mayor, doc. disp. em <http://www.nyc.gov/html/rwg/nograffiti/home.html> (c. 21.05.10).

²² No Brasil, a pichação é tipificada pela Lei de Crimes Ambientais (Lei nº 9605/98). Em maio de 2011, foi sancionada a Lei Federal nº 12.408/11, que modificou essa lei em relação às artes gráficas de rua. A principal mudança foi a diferenciação entre “grafite” e “pichação” (Art. 65). Pelo novo texto, o grafite, desde que autorizado, é considerado expressão artística. Caso contrário, é pichação, crime passível de multa e detenção de três meses a um ano. Até então, os termos eram equivalentes e as práticas estavam sujeitas à mesma sanção legal. O novo texto formalizou uma situação percebida há anos no Brasil, de aproximação entre as artes gráficas de rua e políticas afirmativas. Na perspectiva do nosso trabalho, o fato confirma uma aproximação entre grupos de artistas gráficos de rua ou de algumas de suas práticas e o Poder. Em relação às práticas eXtremas, que desconsideram qualquer forma de autorização, a lei não representa mudança. A Lei de Crimes Ambientais pode ser consultada em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm#art6 (c. 31.05.11).



Fig. 21 - Imagem afirmativa da “guerra do grafite” de 1988 em Nova Iorque, na administração do prefeito Edward Koch. Fotografia de Dan Farrell, extraída de FONDATION CARTIER 2009: 91.

Em relação à “estima pelo papel”, Claudia Walde observa que os

Avanços tecnológicos nos últimos anos também desempenharam sua parte [no desenvolvimento de novas expressões gráficas de rua], particularmente em termos de deslocamentos e computadores pessoais: atualmente, é possível criar adesivos e pôsteres no conforto do lar, por um custo relativamente baixo, e embarcar em um avião de uma cidade para outra; isso, ao mesmo tempo em que a Internet permite que indivíduos de mesma opinião ao redor do mundo troquem ideias e acessem as últimas tendências.²³ (WALDE 2007: 09)

Com a popularização crescente da aviação civil em países como o Brasil²⁴, podemos até cogitar se a “regra dos deslocamentos” referida por Claudia Walde já

²³ “Technological advances over the past few years have also played a part, particularly in terms of travel and home computers: nowadays, it is easy to create stickers and posters in the comfort of your own home, at a relatively low cost, and hop on a plane from one city to the next; while the Internet has enabled like-minded individuals around the globe to pool ideas and access the latest trends.”
Tradução livre.

²⁴ Sobre o aumento da demanda no setor aéreo brasileiro, ver, por exemplo, reportagem publicada pelo portal eletrônico da Agência Nacional de Aviação Civil (Anac), com título “Mercado aéreo

se aplica a artistas gráficos de rua oriundos de metrópoles periféricas. Não resta dúvida, porém, quanto aos avanços proporcionados pela “invasão global” de computadores pessoais, *softwares* gráficos, Internet, máquinas fotográficas digitais, impressoras e copiadoras. A popularização das tecnologias associadas ao papel, inclusive as relativas à produção de papéis mais baratos, permitiu a artistas gráficos de rua de todos os continentes dividirem o processo e materialização de seus trabalhos, deslocando uma de suas etapas – o momento criativo ou parte dele – da esfera pública para a privada.

Essa “privatização do momento criativo” certamente contribuiu para reduzir os riscos pessoais associados à etapa crítica vivida pelos artistas na rua; além disso, acelerou a produção ou aumentou o tempo de desenvolvimento dos trabalhos, permitindo que seus criadores pudessem produzir obras tecnicamente mais elaboradas. Além disso, graças à possibilidade de reprodução, em papel ou, então, nas telas dos computadores (em *websites*, *blogs* e galerias pessoais do tipo “*Flickr*”), dotou os trabalhos de enorme capacidade de dispersão.

O conceito de “*Paper Graffiti Art*” proposto por Claudia Walde nos parece interessante por fazer uma aproximação semelhante à que buscávamos desde que percebemos as *obras novas* nas ruas de Curitiba. Seu trabalho é o único, dentre todos os que examinamos, a trazer algo semelhante a uma distinção tipológica como a que vínhamos desenhando. Na literatura consultada (BANKSY 2005; BEDOIAN, & MENEZES 2008; BOU 2009; HOWZE 2008; HUNDERTMARK 2005 & 2006; INSTITUTO MONSA DE EDITORES 2007 & 2008; LASSALA 2010; LEWISOHN 2008; MANCO 2004; TAPIES & MATHIESON 2008; ZIMMERMANN 2005 & 2008), encontramos referências isoladas a tipos gráficos como “*sticker*” e “*estêncil*” ou, então, a um universo mais amplo e genérico da “*Street Art*” ou da “*Arte de Rua*”, que coloca todas as formas materiais – inclusive a pichação, fenômeno tomado de forma isolada especialmente no Brasil (LASSALA 2010) – como manifestações de um único *corpus*.

O ponto central de interesse na configuração proposta pela pesquisadora alemã reside no fato de ela perceber as categorias típicas *lambe* e *estêncil*, cujos termos integram o jargão das artes gráficas de rua, e situá-las em um mesmo

doméstico cresce 31,45% em abril [de 2011]”, disp. em http://www.anac.gov.br/Noticia.aspx?ttCD_CHAVE=194 (c. 30.05.2011).

contexto de produção. Quando buscamos estabelecer a definição de *Paper Street Art* a partir de pontos imateriais de contato e de características materiais típicas, nos aproximamos parcialmente dessa configuração. Nosso conceito, porém, incorpora outros elementos, contemplando as *obras novas* em seu *tempo de produção* e também como objetivações do momento *transtribal* e *eXtremo*. Uma percepção mais aguda das diferenças pode ser obtida a partir da comparação das expressões “*Paper Graffiti Art*” e “*Paper Street Art*”. Esse processo permite, também, compreender melhor a nomenclatura que desenvolvemos em nossa pesquisa.

Na expressão “*Paper Graffiti Art*”, temos especial interesse pelo termo “*Paper*”. Para Claudia Walde, ele normalmente identifica pôsteres e adesivos, peças produzidas em papel. Ainda assim, a autora admite uma ampliação semântica do significado para além de seus limites materiais: “*Ainda que a arte adesiva seja meu foco primário, eu algumas vezes precisei avançar sobre outros importantes subtipos tanto da street art quanto do grafite, naquelas porções em que as fronteiras frequentemente são pouco nítidas*”²⁵ (WALDE 2007: 09)

Nosso significado de “*Paper*” abrange, de forma direta, pôsteres, adesivos e subtipos situados nas “*fronteiras frequentemente pouco nítidas*” referidas pela pesquisadora alemã. Isso porque, no conceito que desenvolvemos, a palavra funciona como símbolo de uma atividade: “*Paper*” como o conjunto de operações de planejamento, criação e formatação prévia e privada de obras que ganharão as ruas. Uma expressão, enfim, do que pode ser feito, nas artes gráficas de rua, a partir do cruzamento entre a Potência mais liberta, o *élan* criativo, e ferramentas normalmente associadas ao Poder: técnica, matéria-prima, tempo, planejamento e local de produção.

O direcionamento semântico que adotamos para “*Paper*” permite, portanto, que o termo seja usado em *obras novas* que não possuem o papel em sua forma final. É o que ocorre, por exemplo, com o estêncil, que, como verificaremos no subitem 2.3, é materializado como marca de tinta sobre um suporte, em geral a parede. A produção de estênceis, contudo, exige matrizes em papel, papelão, madeira, metal,

²⁵ “Though adhesive art has been my primary focus, I have sometimes needed to cross over into other relevant subsets of both street art and graffiti, where the borders are often blurred.” Tradução livre.

acetato ou chapa de raios-X, assim como ferramentas e habilidade técnica (Figura 22).

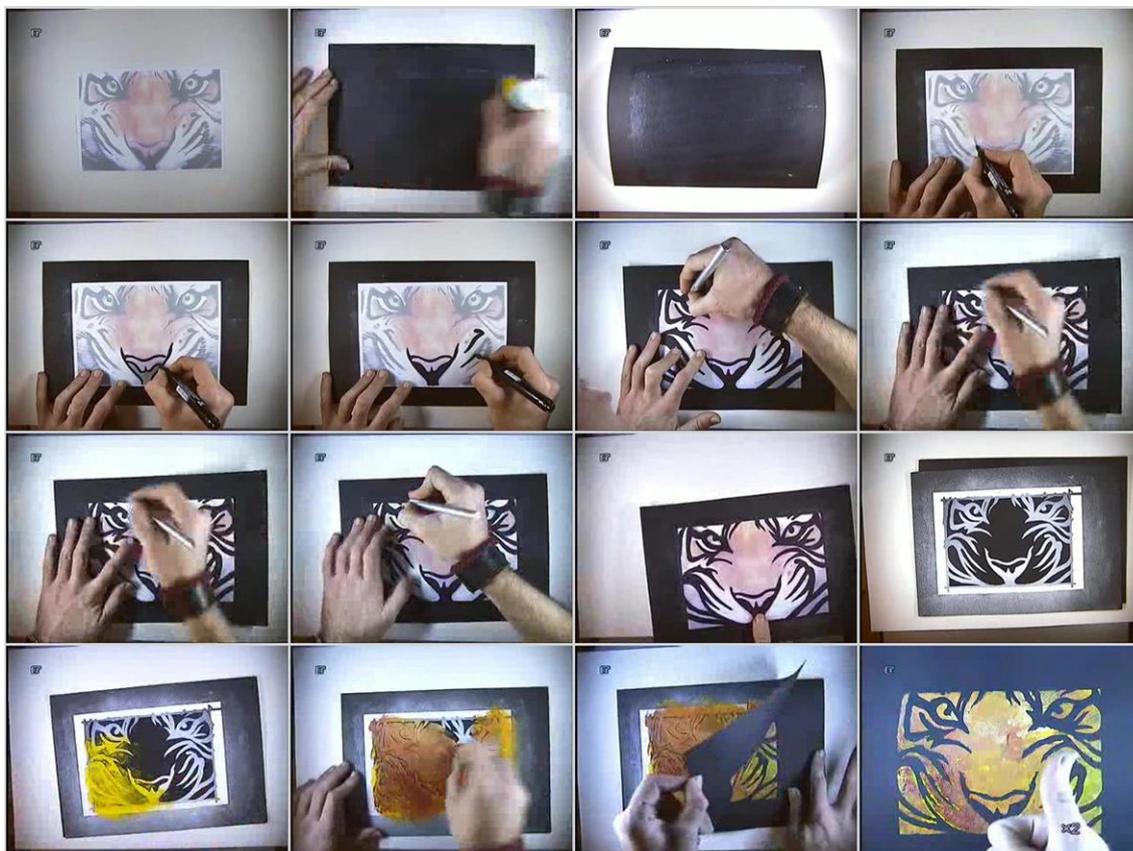


Fig. 22 - Sequência de produção de estêncil de matriz única com uso de papel, papelão, cola, caneta e estilete. Imagens extraídas do filme “How to: Cut a tencil EASILY”, disp. em <http://www.youtube.com/watch?v=yHsojM5d5no>

Algumas das chamadas *formas tridimensionais* (que também veremos no subitem 2.3) também não utilizam o papel como pré-suporte. É o caso dos suportes, interferências ou esculturas produzidos com ladrilhos, plástico, madeira ou concreto; eles exigem, contudo, trabalho prévio que envolve o uso de ferramentas e técnicas.

O aprofundamento em relação ao segundo termo de ambas as expressões – “Graffiti” (Walde) e “Street” (nossa) – leva a uma percepção mais apurada dos aspectos políticos e das tensões recentes vividas no interior do campo das artes gráficas de rua. Ao adotar a expressão “Paper Graffiti”, Claudia Walde estabelece uma relação direta entre as obras produzidas em papel e o grafite *tomado como sinônimo de arte gráfica de rua* (WALDE 2007: 09). Ao assumir esse posicionamento, parece optar por não levar em conta a tensão associada ao uso do

termo em alguns contextos. Se, para ela e outros autores, em geral, europeus, o uso comum da palavra não gera problemas ou elimina barreiras (“*não há diferença entre grafite e street art. Grafite é arte feita nas ruas, então é street art. Street art é feita nas ruas, então é grafite*”²⁶, GANZ 2007), para um segundo grupo de observadores – em geral, novaiorquinos (AUTOTERRORIST 2007; DOBKIN 2007; EZ 2007; NEELON 2004; SPLASHER 2006) – a diferença é marcante e não pode ser desconsiderada.

No artigo “*Street Art vs Graffiti*”, por exemplo, o fotógrafo e blogueiro EZ descreve vivamente as tensões percebidas em sua cidade entre artistas gráficos de rua ligados ao *nome*, por ele identificados como “*grafitti artists*”, e aqueles associados a manifestações aparentemente mais libertas da configuração de gueto, que denomina “*street artists*”. O texto, publicado em 2007 – ou seja, mais de três décadas depois do início do que denominamos Grafite Metropolitano –, explicita a importância do *nome* mesmo em um contexto histórico que já incorporou elementos como a globalização, a popularização das tecnologias de informação e a “*Transvanguarda*” artística da década de oitenta (BUENO 1999: 272-273).

O texto afirma o grafite de *nome* como algo estabelecido há mais tempo, forjado “na batalha” das ruas por *outsiders* que configuraram um novo campo de ação (no qual se converteram em *estabelecidos*), dotado de rígidas regras próprias pautadas na honra e no respeito.

Por outro lado, o texto associa os “*street artists*” às escolas de arte, à classe média e a tentativas economicamente motivadas de gentrificação ou enobrecimento urbano (para uma discussão ampliada sobre o tema, ver LEITE 2010: 74-75). Os “*street artists*”, segundo EZ, não foram civilizados segundo uma ética “territorial-marcial” e, por conta disso, agem com ingenuidade e despreocupação. Com isso, desrespeitam os trabalhos dos grafiteiros, colando suas obras em cima de antigas assinaturas ou painéis. E, como verdadeiros *outsiders*, despertam a fúria e retaliações por parte do outro grupo, o que estabelece um antagonismo cada vez mais agudo e raivoso.

As tensões relatadas por EZ chegaram ao auge nos anos de 2006-2007, quando obras não alinhadas ao *Graffiti Hip-Hop* foram atacadas por um interventor

²⁶ “[...] there is no difference between graffiti and street art. Graffiti is art made in the streets, so it is street art. Street art is art made in the streets, so it is graffiti.” Tradução livre.

urbano autodenominado “*Splasher*” (“Espirrador”), que também publicou um manifesto de dezesseis páginas (reproduzido pelo jornal “*The New York Times*”) no qual acusava os “*street artists*” de serem parte de uma conspiração contra as formas de arte de rua mais legítimas: “*Primeiro e mais importante [para minha ação], parecia não haver conhecimento de que a street art é uma rebelião financiada pela burguesia*”²⁷ (THE SPLASHER 2006: 03) (Fig. 23). A campanha causou polêmica, em especial por denunciar o que seria uma maquiavélica tentativa de retomada do espaço urbano – aquele, conquistado pela Potência associada ao *nome* – por agentes a serviço do Poder.



Fig. 23 - Exemplos de obras não-alinhadas ao Graffiti Hip-Hop atacadas pelo interventor Splasher em Nova Iorque. Imagens extraídas de DOBKIN 2007.

Quando, em nossa denominação, optamos por “*Street*” ao invés de “*Graffiti*”, buscamos estabelecer uma posição que se aproximasse de nosso referencial teórico e de nossa hipótese de trabalho, baseada na percepção dos elementos Potência e Poder. Como trabalhamos com a hipótese de que aquilo que denominamos “*Paper*

²⁷ “First and foremost, there seemed to be no acknowledgement whatsoever that street art is a bourgeois-sponsored rebellion.” Tradução livre.

Street Art” se baseia em uma configuração na qual a Potência se manifesta da forma mais liberta, pensamos que não seria interessante adotar um termo vinculado ao nome (“*Graffiti*”), que, como observamos no Capítulo 1, também se associa a uma configuração (do tipo *estabelecidos* e *outsiders*) em que há prevalência do Poder.

Com base nas acusações registradas por “*Splasher*” em seu manifesto, contudo, também haveria a possibilidade de encontrar problemas no uso de “*Street*”, desde que considerássemos o termo como efetivamente associado à “farsa burguesa” apontada pelo ativista novaiorquino. É possível, como observou o autor dos ataques de 2007, que muitas das obras de “*Street Art*” produzidas em Nova Iorque na época estivessem, de fato, associadas a tentativas burguesas de *gentrificação*. Na medida, porém, em que o mesmo processo não parece se verificar nos contextos europeu ou curitibano – não encontramos, em nossa pesquisa de campo, indícios da relação entre artes gráficas de rua e valorização do espaço urbano –, consideramos obras semelhantes encontradas nesses cenários apenas como manifestações mais próximas da Potência, do *eXtremo* e do *Transtribal*.

O terceiro e último termo formador das expressões que estamos comparando é “*Art*” (“*Arte*”). Ao lidar com uma palavra dessa magnitude, temos consciência da complexidade envolvida na discussão. O conceito de arte pode ser expresso de muitas maneiras, a partir de diferentes perspectivas, e não possui uma única definição. Logo, seu uso em uma expressão como “*Paper Graffiti Art*” ou “*Paper Street Art*” carece de delimitação prévia.

Em sua obra, Claudia Walde não estabelece um conceito, a não ser o percebido nas entrelinhas, em trechos como o citado na abertura do presente Capítulo: “*Quando você caminha pela cidade por estes dias, nunca saberá com que tesouros poderá cruzar*” (WALDE 2007: 60). O da arte aparentemente tomada como expressão estética que traz beleza ou emoção a um cenário normalmente desprovido de tais elementos, manifestando os sentimentos de quem produz e de quem vivencia sua materialidade.

Em nossa expressão, adotamos um conceito de arte baseado na dialética da cultura de Georg Simmel. A arte estaria associada, de fato, à sensibilidade e à capacidade de comunicação entre as subjetividades do criador e do receptor, que é acionada pela obra artística:

[...] Só quando a alma se tornou activa a partir de dentro e misturou a trama da sua actividade mais própria nas impressões vindas do exterior é que estas se tornaram verdadeiramente suas. A consciência sub-humana ou de uma baixa humanidade está presa ao carácter isolado das suas representações, a marca de uma consciência superior e a prova da sua liberdade e do seu domínio é o facto de gerar relações entre o que é particular e, assim, ao mesmo tempo – já que a unidade e a multiplicidade se condicionam mutuamente –, experimentar toda a variedade e riqueza dele. (SIMMEL 2003: 115)

Arte, enfim, como algo que se aproxima do conceito de “*espírito*” de Henri Bergson: uma manifestação capaz de fazer com que o sujeito extraia mais de si do que possui, com que devolva mais do que recebe e com que dê mais do que possui (BERGSON 2009: 31). Na medida em que o que compreendemos como *Paper Street Art* se aproxima do *transtribal* e do *eXtremo*, esse conceito, que valoriza a conexão estética (o sentir) entre os sujeitos e destes com o lugar e o momento, nos parece o mais adequado.

Com base nos dados do Capítulo 1 e dos elementos trabalhados neste início de Capítulo 2, é possível chegar ao conceito de *Paper Street Art* que, daqui por diante, irá nortear nosso trabalho. *Paper Street Art* é uma categoria típica do universo das artes gráficas de rua; está associada a obras produzidas em um contexto lúdico, *proximal*, *transtribal* e *eXtremo*; caracteriza-se pelo uso de técnicas e tecnologias situadas além da relação tinta *spray* x muro ou pincel atômico x muro, assim como por uma fase de produção prévia à da fixação da obra na rua. Seus tipos fundamentais são o *lambe*, o *sticker*, o *estêncil*, as *interferências tridimensionais* e as *formas híbridas*.

2.3 OS TIPOS FUNDAMENTAIS DA PAPER STREET ART

Em termos materiais e psíquicos, os tipos fundamentais da *Paper Street Art* se colocam além dos estágios anteriores do Grafite, em um contexto *transtribal* e *eXtremo*. Na medida, porém, em que emergem da imbricação de elementos produzidos ao longo de milhares de anos, manifestam esses mesmos elementos em novas configurações. Nelas parece residir um aspecto extraordinário: as obras inscritas no que denominamos *Paper Street Art* são capazes de manifestar uma vanguarda, o psiquismo dos sujeitos *neotribais* e *eXtremos* e, concomitantemente, ressituar antigas práticas gráficas. Essa característica aproxima nosso objeto de

estudo da etimologia de “*Neotribalismo*”, construção maffesoliana que evoca e associa o novo e o arcaico em uma nova combinação de Potência e Poder.

Essa característica é perceptível já no primeiro dos tipos fundamentais que iremos examinar, o estêncil. Tecnicamente, a *pintura produzida com máscara ou molde vazado* (HOWZE, 2008: 184; LASSALA 2010: 42-43; MONSA, 2008: 07; PROSSER, 2009: 399) se situa entre as mais antigas manifestações gráficas. Ela foi amplamente utilizada na arte parietal pré-histórica (GUTHRIE 2005: 131; 200; 316) e por civilizações como a egípcia, a chinesa, a romana e a franca (HOWZE, 2008: 14-15). Em Roma, era chamada “*scintilla*” (“centelha”), termo que, a partir de sua versão para as línguas germânicas (“*stansel*”), deu origem, no século XVIII, à palavra inglesa “*stencil*” (OXFORD DICTIONARIES 2011). Aparentemente, seu uso no Brasil – nos contextos do artesanato e das artes gráficas de rua – decorre de recepção da língua inglesa²⁸.

Ao longo dos séculos, o estêncil foi usado não apenas como técnica decorativa em paredes, roupas ou objetos ornamentais, mas também como forma rápida de produção de grafismos ou sinais de identificação normatizados. Mesmo em nossos dias, os estênceis estão nas matrizes de letras, números e marcas aplicadas a equipamentos militares, contêineres, vagões e embalagens industriais (Figura 24).

A soma entre a serigrafia (técnica que associa estêncil, princípios fotográficos e telas em *nylon* ou tecido) e tintas de alta tecnologia ampliou enormemente as possibilidades de aplicação da pintura com matrizes. Hoje, o estêncil serigráfico é usado na produção têxtil, de embalagens, brindes, eletrônicos, eletrodomésticos, automóveis, revestimentos cerâmicos e até de alimentos (MACEDO 2004: 01-04).

De acordo com Louis Bou, a aproximação entre o estêncil e linguagem das ruas se deu no início do século XX na Europa, em um contexto associado às

²⁸ Na França, que nos anos 70 deu início ao uso do estêncil do contexto das artes gráficas de rua, o termo utilizado para identificar as pinturas produzidas a partir de matrizes é “*pochoir*” (WALDE 2007: 42; CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALLLES 2005). O *pochoir* viveu seu apogeu na década de 1920, quando editoras francesas lançaram várias obras ilustradas com estênceis. Algumas dessas ilustrações – que, algumas vezes, eram produzidas pela sobreposição de até 250 matrizes – podem ser vistas em uma exposição virtual organizada pela Biblioteca da Universidade de Cincinnati (<http://www.libraries.uc.edu/libraries/arb/archives/exhibits2/Pochoir/Pochoir.html>). É possível que o apreço pela técnica tenha colaborado para fazer com que os artistas gráficos de rua franceses se colocassem na vanguarda do estêncil de rua.

mudanças políticas em vários países (BOU 2009: 292)²⁹. Há, nos parece, relação entre um antecedente militar de organização e comunicação – “Durante a Primeira Guerra Mundial, soldados americanos costumavam utilizar estênceis para marcar suas caixas de armas, veículos, uniformes e outros tipos de equipamento militar”³⁰ (BOU 2009: 292) – e a adoção do estêncil como meio de propaganda de partidos ou grupos de esquerda ou direita. As letras vazadas, até então utilizadas para transmitir informações aos soldados, passaram a arregimentar militantes, conquistar eleitores e demarcar territórios políticos.

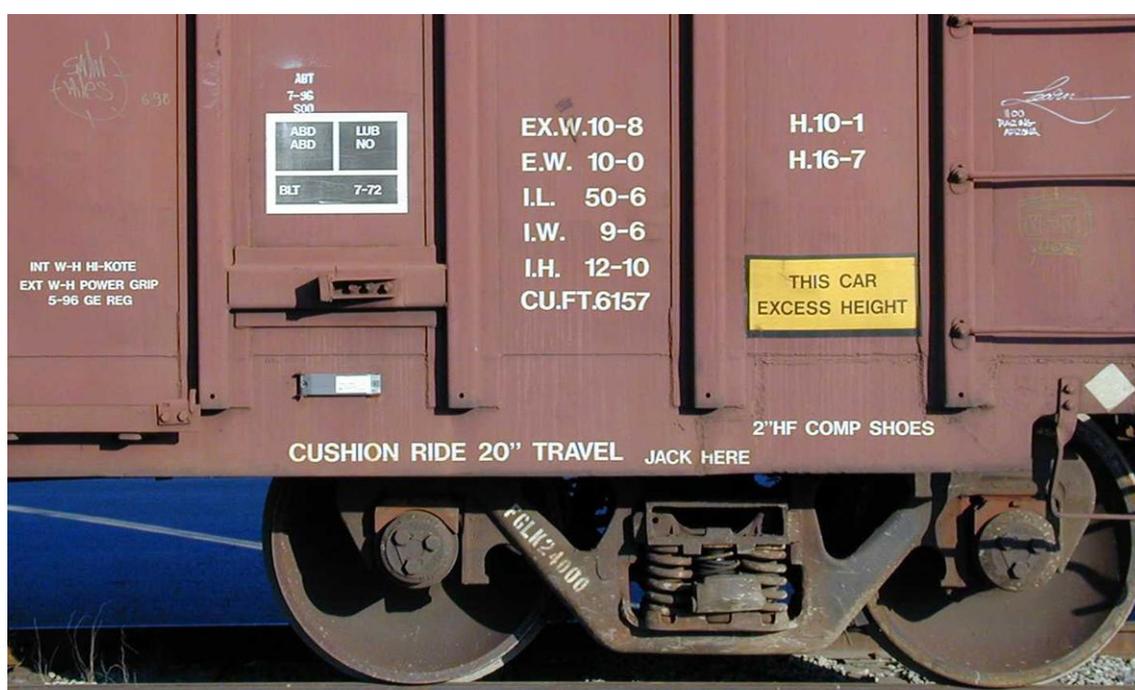


Fig. 24 - Estênceis com dados sobre as medidas e a capacidade de carga de um vagão ferroviário do tipo “FGLK 24000”, produzido nos Estados Unidos. É possível observar na foto, à esquerda e à direita, grafites do tipo “assinatura”. Imagem registrada em 2001 em Waterloo, Nova Iorque, e disponível em <http://www.krunk.org/~joeshaw/pics/fglk/dpobox.shtml>.

A expansão para além dos limites da política clássica e do capitalismo industrial, porém, só viria a ocorrer décadas mais tarde, no contexto dos protestos do Maio de 68 (BUENO 1999: 263). Já as primeiras peças de corte artístico,

²⁹ Como vimos no Cap. 1, Joseph Kyselak é um precursor do uso do estêncil nas artes gráficas de rua. Trata-se de um caso atípico: não há, nas fontes que pesquisamos, referências a outros grafiteiros arqueológicos que utilizassem o estêncil.

³⁰ “During World War I, American soldiers used this stenciling to mark their weapons crates, vehicles, uniforms and other types of war equipment.” Tradução livre.

neotribal – *obras novas* em estêncil – apareceriam nos anos 80, com artistas franceses como Blek Le Rat, Jef Aérosol, Miss.Tic e Jérôme Mesnager³¹ (GANZ 2008: 127; 148; HUNDERTMARK 2006: 52-53; LEWISOHN 2008: 70-71; NGUYEN & MACKENZIE 2010: 256-260; STAHL 2009: 80-81; 105-106; 111; WALDE 2007: 42; 130-131). Além da necessidade de exprimir uma configuração *sui generis* de Potência e Poder, esses criadores tinham em comum a idade (em média, vinte e cinco anos) e a formação artística acadêmica. Dentre os personagens desse período, o mais significativo é o parisiense Blek Le Rat. Apontado por Claudia Walde como “o pai do estêncil” (WALDE 2007: 42), por Johannes Stahl como “figura fundadora da Street Art” (STAHL 2009: 193) e por Patrick Nguyen e Stuart Mackenzie como “pioneiro da arte do estêncil” (NGUYEN & MACKENZIE 2010: 256), ele foi o primeiro a aplicar um estêncil em via pública dentro do “espírito” *eXtremo* daquilo que denominamos *Paper Street Art*. Ao descrever o início de suas atividades de rua, em 1981, Blek Le Rat – artista oriundo da *École de Beaux-Arts* de Paris e, portanto, provavelmente influenciado pelas repercussões do Maio de 68 (GANZ 2008: 148) – destaca suas diferenças em relação à cena novaiorquina do grafite:

Tive a ideia de usar estênceis para fazer grafite por uma razão. Eu não desejava imitar o grafite americano que havia visto em Nova Iorque em 1971, durante uma viagem. Eu queria ter o meu próprio estilo nas ruas. [...] Comecei a aplicar alguns pequenos ratos nas ruas de Paris porque ratos eram os únicos animais selvagens vivendo nas cidades e porque eles serão os únicos sobreviventes quando a espécie humana tiver desaparecido³² (BLEK LE RAT).

Suas primeiras obras eram acompanhadas de uma assinatura também produzida em estêncil (como podemos observar nos registros da Figura 25), o que indica, em certa medida, a afiliação do artista ao *nome*. Mais importantes do que a assinatura, porém, eram as obras em si: graficamente sofisticadas, atraentes, portanto, ao olhar dos passantes, e abertas a múltiplas interpretações.

³¹ Com o tempo, esses artistas também passaram a transitar nas galerias de arte. Hoje, mantêm websites em que expõem e vendem seus trabalhos: <http://bleklerat.free.fr> (Blek Le Rat); <http://jefaerosol.free.fr/> (Jef Aérosol); <http://www.missticinparis.com/> (Miss.Tic); e <http://mesnagerjerome.free.fr/> (Jérôme Mesnager) (c. 05.05.11).

³² “I had the idea to use stencils to make graffiti for one reason. I did not want to imitate the American graffiti that I had seen in NYC in 1971 during a journey I had done over there. I wanted to have my own style in the street... I began to spray some small rats in the streets of Paris because rats are the only wild living animals in cities and only rats will survive when the human race will have disappeared and died out.” Tradução livre.



Fig. 25 - Primeiros trabalhos de Blek Le Rat, realizados em Paris no início dos anos 80. Da esquerda para a direita: “Os Ratos” (1981); “Banana” (1982); “O Irlandês” (1983) e “Homem Gritando” (1984). As imagens e os nomes das obras foram extraídos do site do artista, <http://bleklerat.free.fr>.

Blek Le Rat seguiu produzindo estênceis “clandestinos” e, com o tempo, também se afirmou como artista gráfico de galeria – o que, na leitura teórica que nos propusemos a fazer, indica uma migração da Potência ao Poder, à organização e à possibilidade de mensuração econômica dos trabalhos. Ainda assim, é considerado uma das cem pessoas mais influentes no universo da arte urbana (NGUYEN & MACKENZIE 2010).

O segundo grande inspirador do estêncil nas artes gráficas de rua recentes é o inglês Banksy, cujas obras apareceram em Bristol (cidade de quinhentos mil habitantes no sudoeste da Inglaterra) uma década depois dos trabalhos iniciais de Blek Le Rat. Segundo Nicholas Ganz, ele teria se iniciado nas ruas como grafiteiro “regular”, isto é, mais associado ao *nome*, mas acabou optando pelo estêncil por ser muito lento em relação aos seus companheiros de *crew* (GANZ, 2008: 138-139). Apesar de não ser um pioneiro, a qualidade de seus trabalhos e o seu comportamento colaboraram para difundir sua ideia de “Arte de Guerrilha” (LOGAN 2008). Ele busca se manter anônimo e fazer intervenções de impacto, como deixar um boneco simulando um prisioneiro de Guantánamo em um brinquedo temático da Disneylândia³³ (BBC NEWS 2006), produzir estênceis excepcionalmente belos no muro de concreto construída pelo governo de Israel em Gaza³⁴ (BBC NEWS 2005) ou inserir um quadro de sua autoria no Museu do Louvre. Trata-se de um ativismo

³³ Vídeo com a intervenção em <http://www.youtube.com/watch?v=jkZoC6dwRqE> (c. 05.05.11).

³⁴ Vídeo com a intervenção em <http://www.youtube.com/watch?v=DfU4roAgSg4> (c. 06.05.11).

antiPoder calcado, essencialmente, em uma estética ao mesmo tempo refinada e chocante (Figura 26). O objetivo dessa estética é sintetizado pelo próprio Banksy:

As pessoas que dirigem as nossas cidades não entendem o grafite porque pensam que as coisas só podem existir se derem lucro – o que itorna sua opinião inútil. Dizem que o grafite assusta e que é um símbolo do declínio da sociedade. O grafite, porém, só é perigoso nas mentes de três tipos de pessoas: políticos, publicitários e grafiteiros. Quem realmente desfigura nossos bairros são as empresas que rabiscam *slogans* gigantes nos prédios e ônibus e tentam nos convencer de que, se não comprarmos suas coisas, somos inadequados. Elas se julgam capazes de gritar suas ideias usando, para isso, todas as superfícies disponíveis, mas você nunca tem a permissão de responder. Bem, eles começaram a briga e a parede foi a arma escolhida para devolver os golpes. Algumas pessoas se tornam policiais porque querem fazer do mundo um lugar melhor. Outras se tornam vândalos porque querem fazer do mundo um lugar mais bonito (BANKSY 2006: 08)³⁵.

A técnica, a qualidade e a força temática expressas nas obras de Blek Le Rat e Banksy parecem ter servido de inspiração para outros artistas a partir das décadas de 1980 e 1990. Parecem, também, ter estabelecido alguns elementos percebidos no estêncil que identificamos como típico da *Paper Street Art*.

O primeiro deles diz respeito ao caráter desafiador da técnica – a produção de um estêncil demanda do artista não apenas competência instrumental, mas uma visão apurada do processo de luz, sombra e inversão associado ao resultado. O segundo diz respeito ao valor estético e artístico das peças, que faz com que elas possam ser vistas mais como “obras de arte” do que como simples vandalismo. O terceiro diz respeito à temática, voltada ao humor, à beleza ou à denúncia das idiossincrasias do Poder. O quarto se refere ao anonimato ou semianonimato dos criadores, e mesmo seu afastamento em relação ao *nome*. Há, ainda, um quinto elemento, relacionado à técnica e aos avanços tecnológicos recentes: nos últimos anos, a popularização da internet e de *softwares* de edição gráfica (como

³⁵ “The people who run our cities don't understand graffiti because they think nothing has the right to exist unless it makes a profit, which makes their opinion worthless. They say graffiti frightens people and is symbolic of the decline in society, but graffiti is only dangerous in the mind of three types of people: politicians, advertising executives and graffiti writers. The people who truly deface our neighbourhoods are the companies that scrawl giant slogans across buildings and buses trying to make us feel inadequate unless we buy their stuff. They expect to be able to shout their message in your face from every available surface but you're never allowed to answer back. Well, they started the fight and the wall is the weapon of choice to hit them back. Some people become cops because they want to make the world a better place. Some people become vandals because they want to make the world a better looking place.” Tradução livre.

“Photoshop” e “Corel Draw”) facilitou imensamente a produção de matrizes de estêncil.



Fig. 26 - Estêncil produzido por Banksy no lado palestino da barreira construída pelo governo de Israel em Gaza. Imagem extraída de BANKSY 2006: 139.

Hoje, os estênceis povoam todos os cenários onde floresce o que denominamos *Paper Street Art*. As inúmeras peças encontradas em metrópoles de

todo o mundo, de Paris a São Paulo, de Teerã (IRANIAN BOMBINGS) a Curitiba, demonstram a capilaridade da técnica no contexto das artes gráficas de rua

Assim como o estêncil, o lambe, segundo tipo fundamental que vamos analisar, possui raízes arcaicas. No entanto, como produto final, ele representa uma evolução técnica em relação ao estêncil, uma vez que, além da tinta, também incorpora o papel. Em termos materiais, podemos afirmar que *um lambe é um cartaz* (BOU 2009: 198; PROSSER 2009: 170; 399), produto decorrente da industrialização do papel. Enquanto, porém, os cartazes clássicos são utilizados para difundir mensagens políticas e publicitárias a partir de um suporte público seguindo certos padrões (GERVEREAU 1996; MOLES 1974: 19; 53-57), os lambes estão diretamente associados a outros fins, entre os quais podemos identificar a produção e a difusão do estranhamento, do lúdico e da insurgência, o resgate do local e a promoção da *proxemia* maffesoliana (Figura 27).

No caso brasileiro, a diferença de finalidade em relação ao cartaz clássico parece transparecer já na denominação utilizada, “lambe” ou “lambe-lambe” (PROSSER 2009: 399). O termo, adotado na gíria local das artes gráficas de rua para indicar os cartazes produzidos nesse contexto (e naquele que denominamos *Paper Street Art*), soa mais lúdico do que “cartaz”³⁶. “Lambe-lambe”, aliás, também é utilizado em outro contexto, o dos fotógrafos populares, associado ao teste que esses profissionais faziam – usando o dedo molhado de saliva – para verificar de que lado estava a emulsão de uma chapa fotográfica (FERNANDES JUNIOR 2006).

Em relação às artes gráficas de rua, o termo “lambe” parece estar associado à fixação do papel na parede, que envolve pincel ou rolo e uma mistura de farinha e água ou de cola industrial e água. Inicialmente, a parede é “lambida” com a cola e recebe a folha de papel, que, em seguida, recebe uma nova “lambida”.

As quantidades de cola sempre são generosas, para garantir total aderência. Devidamente seco, o resultado final, o lambe, é uma espécie de produto fusional (papel-cola) capaz de resistir à chuva, à luz e à ação dos arrancadores de cartazes.

³⁶ Em inglês, a arte do lambe é conhecida como “poster-bomb” (“cartaz grafitado”), “wheat-paste” (“cola de trigo”) ou “paste-up” (“colar em cima”).



Fig. 27 - “IT NERAN T”, lambe produzido em folha de papel padrão “A4” ou “carta”, registrado em muro na Rua Nilo Peçanha, o bairro São Francisco, em Curitiba. Imagem disponível em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/>, com a chave de leitura L0382021007NP.

Claudia Walde fornece uma pista para a raiz do termo “lambe” ao descrever a seriedade com que os artistas gráficos de rua encaram a cola:

Na arte adesiva, para causar o máximo impacto – e, portanto, sobreviver [com seus trabalhos] pelo maior tempo possível –, os artistas normalmente dedicam anos desenvolvendo suas próprias receitas de cola. Alternativamente, muitos deles compram cola para papel de parede, que, em geral, funciona perfeitamente. Adicionar muita água pode tornar a cola fraca para o ambiente externo. Adesivo de látex faz com que a cola fique à prova d’água depois de seca e dá ao pôster alguma proteção em relação aos

elementos. Alguns artistas adicionam cola de madeira [...] Os mais baratos e mais ecológicos ingredientes para produzir cola são encontrados em qualquer supermercado: farinha e açúcar, misturados com água e aquecidos. Essa mistura – mais conhecida como “cola de trigo” - é o adesivo perfeito. Em temperaturas especialmente baixas, adicione uma pitada de sal. (WALDE 2007: 86)³⁷

A receita da cola, aliás, é objeto até mesmo de considerações que ultrapassam os limites do poder adesivo. Em um dos textos que pesquisamos, o autor observa que a cola de farinha e água produzida em casa apresenta duas vantagens em relação às colas industriais: nas noites de inverno, levada ainda quente em um frasco dentro do casaco, aquece o artista; em caso de flagrante policial ou de necessidade de o artista permanecer por muito tempo escondido, pode ser consumida (FLY POSTER GUIDE 2009).

Os lambes também costumam diferir dos cartazes clássicos em relação ao formato e às dimensões. Como não possuem as mesmas funções desses cartazes (MOLES 1974: 53-57), suas peças parecem se aproximar de outros modais de comunicação pública (como os *outdoors*) ou, então, subvertem todas essas formas. Há lambes de grandes dimensões, como os do artista francês L’Atlas (Figura 28) e os do curitibano Ink (Figura 29), e peças minúsculas, deslocadas em termos espaciais e de recepção, como as da Figura 30.

Essa diferença, como observa Claudia Walde, também pode estar associada ao tipo de papel utilizado. Ainda que muitos artistas usem papel de impressão comum – e fazem isso provavelmente por apelarem a impressoras domésticas ou fotocopiadoras em seus trabalhos –, outros se valem da reciclagem, adotando o papel-jornal ou, mesmo, papéis de embalagem. A questão, explica a autora alemã, é menos ecológica ou econômica do que técnica. Está ligada à espessura e à capacidade de absorção de cola: papéis muito grossos desgrudam rapidamente; papéis muito finos se rompem durante a “lambida” (WALDE 2007: 88).

³⁷ “In order for adhesive art to make the maximum impact – and therefore survive for as long as possible – artists often spend years developing their own secret glue recipes. Alternatively many artists buy wallpaper paste, which generally does to the job perfectly well. Adding too much water can make the paste too weak for outdoor use. Latex adhesive makes the mixture dry watertight and gives the poster some protection from the elements. Some artists add wood glue (...) The cheapest and most ecological ingredients for making the glue are available in any supermarket: flour and sugar, mixed with water and the heated. This mixture – better known as wheat paste – is the perfect adhesive. In especially cold temperatures, add a pinch of salt.” Tradução livre.

A especialização percebida nas discussões sobre cola e papel indica em que grau os cartazes/lambes passaram a fazer parte do arsenal dos artistas gráficos de rua. Em princípio, essa aproximação pode ser compreendida como decorrente da soma entre evolução tecnológica, domínio de técnicas de produção e popularidade da mídia.



Fig. 28 - Lambe de grandes proporções em fase de colagem pelo artista L'Atlas. Peça registrada nas proximidades da estação de metrô Estalingrado, de Paris. Imagem extraída de HUNDERTMARK 2006: 140.

Em relação ao domínio técnico, ele envolve não apenas o uso de computadores, impressoras e fotocopiadoras, mas também o retorno a técnicas ao mesmo tempo antigas e sofisticadas, como a xilogravura, a litografia, o carimbo e o próprio estêncil em sua forma clássica ou como serigrafia (WALDE 2007: 31-56).

Vale observar que esse “retorno ao passado” também parece valorizar e reviver uma manifestação de Potência percebida nos cartazes dos séculos XVIII e XIX, mais exatamente a sensibilidade estética e o talento de artistas como Katsushika Hokusai (1760 – 1849), Henri Privat-Livemont (1861-1936), Jules Chéret (1836 – 1932) e Henri de Toulouse-Lautrec (1864 – 1901). Historicamente situados

em um momento de consolidação de meios mais poderosos de reprodutividade técnica (as técnicas de litografias em preto e branco e em cores surgiram entre 1790 e 1860), esses artistas conseguiram produzir obras de excepcional beleza voltadas ao consumo de massa (GERVEREAU 1996: 14-24).

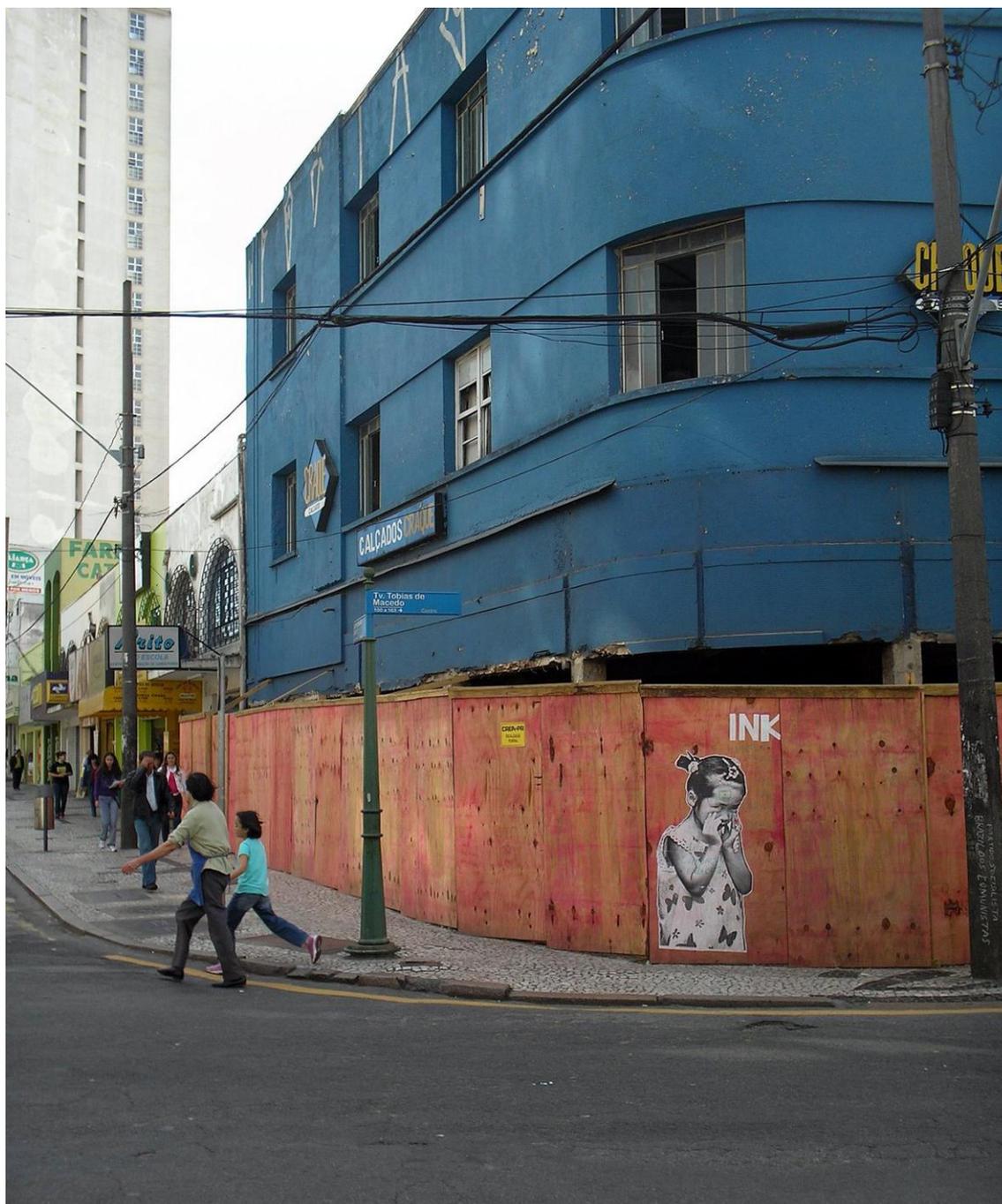


Fig. 29 - Lambe de Ink registrado na Rua Tobias de Macedo, no Centro de Curitiba. Imagem disponível em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/>, com a chave de pesquisa L0106040807MC.

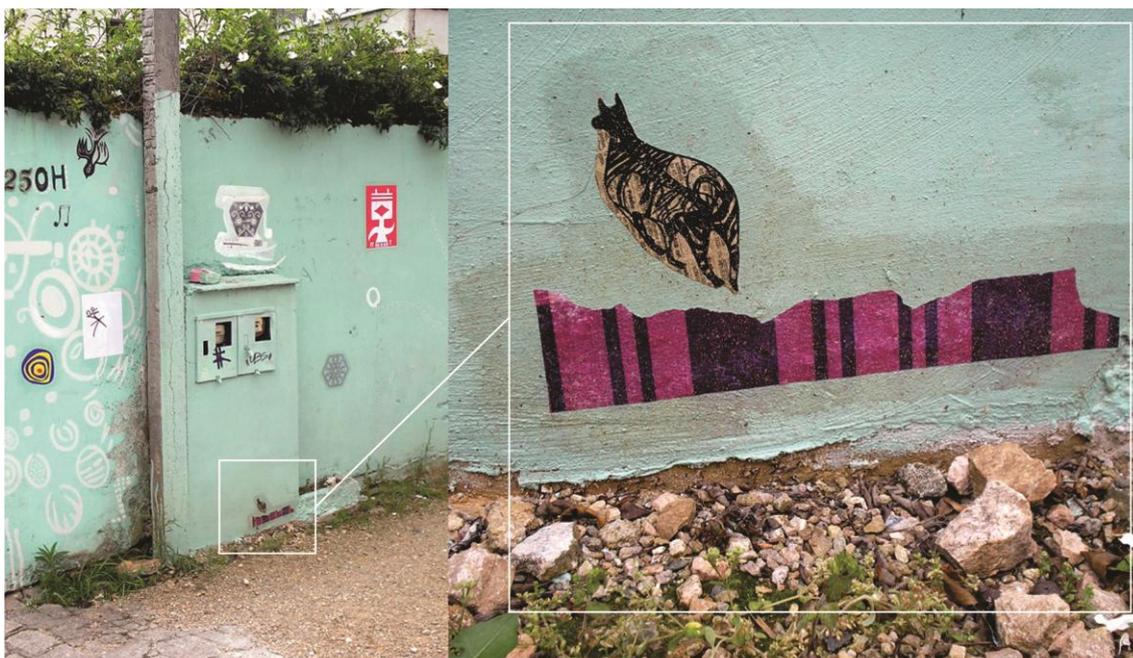


Fig. 30 - Lambes de pequenas dimensões registrados em muro na Rua Nilo Peçanha, no bairro São Francisco, em Curitiba. Imagens disponíveis em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/>, com as chaves de leitura C0092021007NP e L0381021007NP.

Em termos históricos, os primeiros lambes, como indicam Maria Lúcia Bueno e Jean Baudrillard, parecem ter surgido em Paris durante a tomada dos *campi* pelos estudantes em maio de 1968 (BUENO 1999; BAUDRILLARD 2002: 319). Na década seguinte, ativismos europeus surgidos ou fortalecidos no contexto das revoluções estudantis, como o dos ecologistas, produziram cartazes políticos baseados em uma linguagem renovada (Figura 31), distinta, por exemplo, do realismo socialista largamente utilizado por soviéticos e chineses em suas peças gráficas no período imediatamente anterior (GERVEREAU 1996: 120-123; 136; 146-212; LANDSBERGER 2008: 16-17).

Em seu trabalho sobre o cartaz, Abraham Moles também faz menção aos “*posters*”, peças decorativas surgidas nos anos sessenta nos Estados Unidos e situadas a meio caminho entre a arte e o produto de massa (MOLES 1974: 108; 234). As peças, compradas em lojas ou livrarias, estabeleceram outro tipo de relação entre o indivíduo e o cartaz, de propriedade e valorização estética. Inferimos que essa nova relação pode ter influenciado o aparecimento de peças de rua mais libertas de compromissos políticos, cuja finalidade foi transferida do Poder para a Potência.

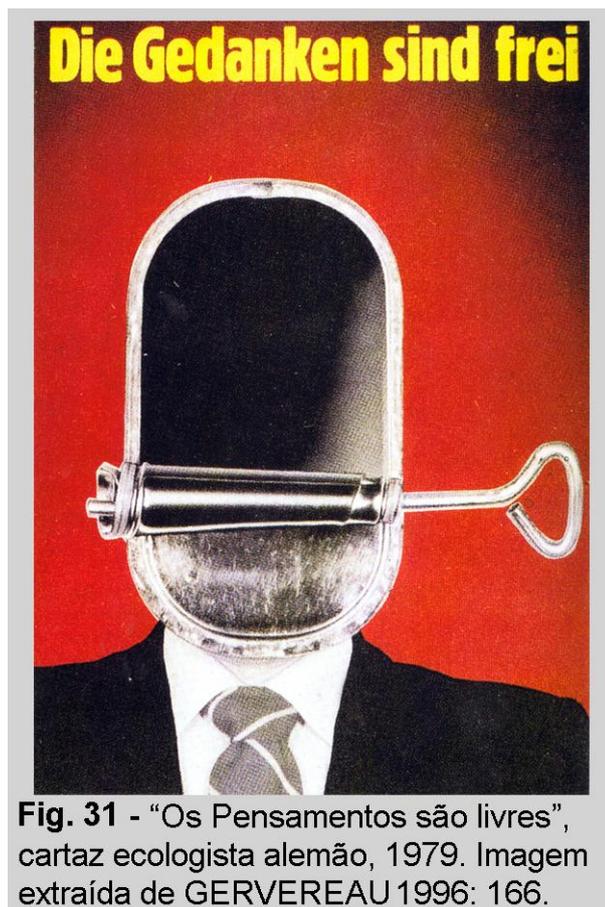


Fig. 31 - “Os Pensamentos são livres”, cartaz ecologista alemão, 1979. Imagem extraída de GERVEREAU 1996: 166.

Na forma que identificamos como típica da *Paper Street Art*, isto é, mais próxima de uma perspectiva *transtribal* e *eXtrema*, porém, os lambes viriam a aparecer somente nos anos oitenta. Estranhamente, seus principais difusores de primeira hora não foram europeus, mas americanos: artistas como Shepard Fairey, a dupla Revs & Cost e Micheal De Feo, todos associadas à cidade de Nova Iorque.

Dentre todos os “coladores de lambes”, o mais célebre talvez seja Shepard Fairey. Em 1988, quando tinha dezoito anos e era um aficionado por *skate* recém-chegado à metrópole, ele lançou uma inusitada campanha de colagem baseada na figura de *Andre, the Giant* (o franco-polonês André René Roussimoff), personagem do universo da luta livre (WRESTLEBLOG 2011; FAIREY 2009: 18-22). O estranho rosto que passou a ilustrar os muros (Figura 32), muitas vezes acompanhado pela frase “*Andre the Giant has a posse*” (“André, o Gigante, tem uma turma”), fez enorme sucesso: pelo mecanismo da meta-autoralidade (a que nos referimos no Capítulo 1, quando falamos da replicação independente das obras de Kyselak), em alguns anos a obra chegou a mais de quatrocentos mil pontos dentro e fora dos

Estados Unidos (WALDE 2007: 38; STAHL, 2009: 243-244; FAIREY 2009) – e continua até hoje. Com suas obras, inicialmente lambes, depois estênceis e adesivos, Fairey convidava o público a, na perspectiva do nosso trabalho, participar de um momento de Potência. As peças eram gratuitas, misteriosas e engraçadas, e faziam uma paródia da expressão máxima do Poder, o totalitarismo, a partir da figura ao mesmo tempo intimidante e ridícula de um “Grande Irmão” que também era lutador de *telecatch*.



Fig. 32 - Painel de campanha de Vincent “Buddy” Cianci, candidato à prefeitura de Providence (Rhode Island), atacado por “Andre, the Giant” em 1990. Imagem extraída de FAIREY 2009: 24.

Assim como Blek Le Rat, Shepard Fairey acabou por ingressar em uma configuração mais próxima do Poder. Reconhecido ainda na década de 1990 como um dos mais brilhantes artistas gráficos de seu país, em 2003 fundou um estúdio gráfico (o *Studio Number One*) que, em 2008, foi responsável pela concepção dos cartazes “*Hope*” da campanha presidencial de Barack Obama. Atualmente, vários produtos “oficiais” de Fairey – livros, roupas e pôsteres de “*Andre, the Giant*” – podem ser adquiridos no site oficial do personagem, <http://obeygiant.com>.

Outras duas figuras importantes da primeira fase do lambe são Revs & Cost, artistas oriundos da cena do grafite de *nome*. Entre 1990 e 1994, eles despertaram enorme curiosidade – e a ira das autoridades – em Nova Iorque com uma campanha baseada na pintura de *tags* e na colagem de lambes com a assinatura “Revs & Cost” ou frases como “Specimen REVS”, “COST was here”, “Machine REVS”, “COST is dead”, “Turkish REVS” e “COST fucked Madonna” (WALDE 2007: 40-41; O'BRIEN 1994). Os lambes, colados especialmente nas caixas de sinaleiros para pedestres, estavam em toda a cidade, do SoHo ao norte de Nova Jersey (KENNEDY 2005). Em sua primeira (e, talvez, única) entrevista conjunta, a dupla forneceu pistas sobre suas motivações:

[...] REVS: Nós achamos que a arte deve ser perigosa. Todo mundo está dentro da arte segura, fazendo as coisas seguras em seus estúdios. Nós estamos trazendo de volta o perigo para a arte. Ela deve ser feita no limite, lá onde não é permitida.

COST: Nós vivemos no limite e é isso que faz com que ela [a arte] seja boa.

REVS: O mundo da arte é demasiado maricas para nós. Não há qualidade primal.

COST: As galerias são muito tranquilas. Lá, você só bebe um pouco de champanhe.

REVS: A coisa tem que ser realmente primal. Primal.

COST: Rude, de merda. Ruidosa.

REVS: Os grafiteiros têm uma mensagem. Acontece que ninguém sabe qual é. Não é uma regra estrita, é um modo de vida.

COST: É revolta.

REVS: É algo considerado vandalismo pela maioria das pessoas, mas realmente há muito a dizer sobre um garoto que risca seu nome no muro. Por que um garoto se arriscaria a ser ferido para fazer isso?³⁸ (O'BRIAN 1994)

Como podemos notar, a crítica dos artistas é direcionada à arte oficial, “domada” pela mensuração econômica, pelos limites seguros das galerias e pelo Poder. Em seu discurso, Revs & Cost parecem se aproximar da retórica de Brassai em “*Du mur des cavernes au mur d’usine*”; para eles, a legitimidade da arte parece estar em seu estado primitivo, no próprio *élan* que se recusa à domesticação institucional.

Em 1994, Cost (nome de batismo: Adam Cole) foi preso por vandalismo e condenado a uma pena de duzentos dias de remoção de grafites (medida encarada

³⁸ “[...] REVS: We think art should be dangerous. Everybody's into safe art, doing safe things in their studio. We're bringing danger back into it. It's got to be on the edge, where it's not allowed./ COST: We live on the edge and that's what makes it good./ REVS: The art world is too sissyish for us. There's no raw quality./ COST: The galleries are too quiet. You sip a little champagne./ REVS: It's got to be real crude. Crude./ COST: Rude and shit. Noisier./ REVS: Graffiti writers do have a message. It's just that nobody knows what it is. It's not a strict statement, it's a way of life./ COST: It's revolt./ REVS: It's considered mindless vandalism by most people but there's really a lot to be said about a guy who scribbles his name on the wall. Why would a guy risk being hurt to do that?” (O'BRIAN 1994)

como especialmente grave por artistas gráficos de rua, em especial os ligados ao nome), três anos de liberdade assistida e aconselhamento psicológico (BELLUCK 1995). Na medida em que sua identidade foi revelada – e que uma eventual reincidência poderia implicar anos na prisão –, ele acabou abandonando as práticas gráficas de rua. Revs mudou-se para o Alasca em 1995, onde viveu “exilado” por alguns anos. De volta a Nova Iorque, passou a grafitar em túneis do metrô (*“É uma missão pessoal. Eu não me importo se mais ninguém ver as peças”*, disse a um jornalista do *The New York Times* em 2005)³⁹ e, mais tarde, a produzir elaboradas assinaturas em chapa de metal (Figura 33).



Fig. 33 - Assinaturas (esculturas) de Revs em chapa de aço. Imagens extraídas de WOOSTER COLLECTIVE 2005.

As peças, instaladas até hoje em certas áreas de Nova Iorque, são colocadas com autorização dos donos dos imóveis (KENNEDY 2005). Essa, aliás, é a única concessão de Revs ao Poder no campo da arte – ele, que aparentemente trabalha como metalúrgico, faz de tudo para se manter anônimo e só vendeu algumas de suas obras por necessidade, para pagar um advogado em um processo de vandalismo: *“Para mim, quando o dinheiro troca de mãos em nome da arte, ela se torna uma atividade fraudulenta”*⁴⁰ (KENNEDY 2005), sentencia.

Em sua evolução rumo a uma cena global das artes gráficas de rua, o lambe parece ter seguido os mesmos passos do estêncil. Na medida, porém, em que sua produção normalmente não exige uma técnica tão refinada quanto a do primeiro tipo fundamental que estudamos, pode ter encontrado maior facilidade em seu processo

³⁹ KENNEDY 2005.

⁴⁰ "To me," he said recently, in a rare interview, "once money changes hands for art, it becomes a fraudulent activity." Tradução livre.

de difusão. É possível, também, que o acesso facilitado ao papel e a equipamentos de impressão tenha colaborado para esse processo.

O sticker, terceiro dos tipos fundamentais de que se lança mão para a prática das artes gráficas de rua que estamos estudando, é um produto da civilização industrial avançada. Se o estêncil tem seus antecedentes materiais nas cavernas e o lambe nos cartazes da primeira etapa da Revolução Industrial (quando o papel e as técnicas de impressão começaram a se popularizar), a forma básica do sticker aparece em um contexto de aumento do acesso das pessoas aos bens de consumo. Surge, enfim, em um momento em que a civilização passou a precisar de formas mais rápidas e diretas de fixação e visualização de nomes e (ou) informações.

Um sticker, como indica sua própria denominação em inglês (assimilada pelas artes gráficas de rua no Brasil), é uma *etiqueta autocolante* (WALDE 2007: 31; PROSSER 2009: 399), normalmente de pequenas dimensões. As primeiras etiquetas autocolantes surgiram em 1935 nos Estados Unidos, quando Ray Stanton Avory patenteou o produto, e fizeram grande sucesso já durante a Segunda Guerra Mundial. Eram utilizadas, por exemplo, em substituição às etiquetas do tipo *“lick-and-stick”* (cujo adesivo era acionado pela saliva) e na etiquetagem de coletes salvavidas da Marinha (OLIVER 1997; WALDE 2007: 16; THE NEW YORK TIMES 1997).

O uso das etiquetas em outro contexto, porém, só veio a ocorrer três décadas mais tarde, a partir de 1971, durante a fase de radicalização do Grafite Metropolitano de Nova Iorque (o livro de Mailer, Naar e Kurlansky, produzido no primeiro momento, não traz imagens de estênceis, lambes ou stickers, apenas de assinaturas a caneta ou *spray*). Em princípio, parece ter sido uma resposta dos *writers* à primeira “guerra do grafite”: perseguidos pelas autoridades, eles buscaram formas mais rápidas e seguras de deixar o *nome* (WALDE 2007: 30). Apelaram, então, para as etiquetas autocolantes do serviço postal dos Estados Unidos, que tinham dimensões razoáveis e podiam ser furtadas sem grande risco das agências dos correios; previamente assinadas, eram coladas rapidamente e, pelo menos em seu primeiro momento, provocavam dúvidas se eram, ou não, grafite (Figura 34). As peças deixavam, enfim, um esquema de funcionamento associado ao Poder para se afiliar, de forma lúdica e *eXtrema*, ao campo da Potência.



Fig. 34 - Etiquetas do serviço postal dos Estados Unidos convertidas em stickers de assinatura. Imagens extraídas de WALDE 2007: 30.

Os artistas novaiorquinos também se apropriaram de outro “clássico” dos papéis adesivos: as etiquetas “*Hello my name is*” (“*Olá, meu nome é*”), produzidas pela empresa de R. Stanton Avery para identificação pessoal corporativa. Ao acrescentar uma *tag*, xingamento ou desenho à asséptica etiqueta (e à expressão), eles propunham ao interlocutor uma aproximação calcada na curiosidade e na sociabilidade; ao mesmo tempo (e, talvez, de forma inconsciente), denunciavam a desumanidade e o ridículo da “etiquetagem de gente” (Figura 35). Aproximavam-se, enfim, de uma proposta *eXtrema*, que seria aprofundada nos anos noventa.

Ao examinar o panorama do sticker em tempos mais recentes, notamos que muitos produtores substituíram o uso de etiquetas padronizadas pela produção de peças próprias, concebidas para uma finalidade *transtribal* e *eXtrema*, típica do que denominamos *Paper Street Art*. Um exemplo é o da Figura 36, que parodia a etiqueta “*Hello my name is*”.



Fig. 35 - Etiqueta "Hello my name is" convertida em sticker figurativo e de assinatura. Imagem disponível em <http://www.flickr.com/photos/rakka/3157262041/>

Assim como ocorreu com as outras expressões gráficas de rua que analisamos, a possibilidade de transformação das etiquetas adesivas em stickers foi possível graças à evolução dos meios de produção. Se, nos primeiros tempos do sticker, as peças eram produzidas a partir de etiquetas furtadas, hoje é possível comprar no varejo caixas de papéis adesivos de diversos tamanhos. A produção de stickers também foi facilitada pela popularização dos computadores, da internet (que aproximou as cenas metropolitanas e suas criações gráficas de rua) e das tecnologias de impressão. Ao contrário dos tipos anteriormente estudados, os stickers não parecem possuir "pioneiros" ou "heróis fundadores", senão a própria massa de artistas gráficos de rua novaiorquinos do início dos anos setenta que os engendraram. Como observamos, esse tipo de expressão gráfica de rua pode ter surgido como resposta a uma necessidade histórica: em um momento de repressão, era preciso driblar o Poder (e realizar a Potência) inscrevendo o *nome* de forma mais rápida e segura.



Fig. 36 - Releitura eXtrema do adesivo “Hello my name is”, sticker registrado na Rua Visconde de Guarapuava, no Centro de Curitiba. Imagem disponível em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano>, com a chave de leitura S0471271108VG.

Essa necessidade parece ter determinado duas características associadas às dimensões das peças que, em nossa avaliação, se mostram relevantes no sticker. A primeira é seu caráter de guerrilha: trazido oculto na palma da mão, ele é deixado com um movimento rápido – “tapa”, “encostada” ou “mão boba” – e liberta instantaneamente o aplicador de qualquer conexão visível com a ação (isso não acontece na pintura de estênceis ou na colagem de lambes, que implicam o transporte de *sprays*, matrizes, frascos de cola e pincéis ou rolos).

A segunda é seu caráter psíquico: na medida em que as peças são minúsculas em relação ao restante do cenário, elas parecem despertar atenção diferenciada de certos observadores; muitas vezes, em meio aos diversos estímulos da metrópole, seu olhar pode ser “fisgado” por um pequeno e destoante sinal (Figura 37).



Fig. 37 - Sticker registrado na Rua Paula Gomes, bairro São Francisco, Curitiba. Imagem disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de leitura S0094061007PG.

As peças podem produzir, também, novas e inusitadas imagens na metrópole, em especial quando associadas ao mobiliário urbano. É o que vemos, por exemplo, na Figura 38, que traz uma caixa de controle semafórico transformada em “caixa com cara”. A discussão sobre a recepção na *Paper Street Art*, vale observar, será ampliada no Capítulo 3 da tese.

Os dois últimos tipos fundamentais que associamos à nossa proposta teórica de uma *Paper Street Art* são as formas tridimensionais e as formas híbridas. Eles diferem dos outros tipos estudados em dois aspectos.

A primeira diferença diz respeito à sua percepção no interior das artes gráficas de rua: notamos que essas manifestações não possuem denominação específica no jargão dos artistas, o que parece indicar sua raridade (algo que comprovamos nas obras consultadas e em nossa pesquisa de campo) e seu surgimento mais recente no contexto estudado.

A segunda diferença é material: mesmo não reconhecidas como “típicas”, ambas as expressões possuem características que poderiam justificar sua percepção como tipos específicos em uma sistematização de pesquisa. Nos dois casos, o elemento que mais chama a atenção é o caráter de *novidade*: as obras

tridimensionais e as obras híbridas parecem se caracterizar por uma tentativa autoral de *ir além*. Ao contemplá-las, somos levados a pensar que seus criadores buscaram superar certos limites das artes gráficas de rua – os materiais e os de afiliação a certo tipo de produção (“grafiteiro”, “produtor de lambes” etc.). Esse elemento, a superação dos limites, parece indicar uma relação marcante entre essas obras e a Potência.



Fig. 38 - Caixa de controle semafórico “com cara”. Imagem registrada na Rua Emiliano Pernetta, no Centro de Curitiba. Imagem disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de leitura S0002220707EP.

Iniciaremos o estudo pelas formas tridimensionais. Como observamos anteriormente, as fachadas, paredes, calçadas, asfalto e mobiliário urbano funcionam como suporte para as obras dos artistas gráficos de rua. No caso do grafite clássico e dos estênceis, lambes e stickers, esse suporte se assemelha a uma tela ou plano, espaço no qual o autor produz imagens bidimensionais (altura x largura) ou representações planas de tridimensionalidade. As formas tridimensionais

se caracterizam pela *superação do plano*, algo que é obtido pela produção e incorporação de objetos tridimensionais ao cenário.

Em nosso estudo, pudemos perceber três encaminhamentos dados à produção das formas tridimensionais de rua. No primeiro, o artista – já não apenas gráfico, mas plástico – permanece ligado à parede e a obra parece *irromper do plano*, oferecendo algo diferente a olhos acostumados a grafites, estênceis, lambes e stickers. É o que podemos ver nas Figuras 39 e 40, que registram trabalhos produzidos a partir de peças plásticas ou de cerâmica.

No segundo encaminhamento, o artista plástico de rua já não se liga à parede ou ao plano, voltando sua atenção para objetos urbanos percebidos em sua tridimensionalidade, como as estátuas; esses objetos recebem adereços que, por sua capacidade de produzir estranhamento, os subvertem ou mesmo “devolvem” ao olhar dos passantes. É o que podemos ver nas Figuras 41 e 42, que trazem exemplos de estátuas “atacadas” por artistas plásticos de rua.

No terceiro encaminhamento, o artista produz e inscreve formas tridimensionais como estátuas ou equipamentos urbanos “falsos” no cenário, simulando ou subvertendo um atributo típico do Poder, de produção de obras físicas em ambientes públicos e (ou) privados. É o que podemos ver nas Figuras 43 e 44, que trazem exemplos de estátuas “clandestinas” colocadas em lugares onde, segundo as regras estabelecidas pelo cânone do Poder, elas não poderiam estar.

O caso da Figura 44 é curioso e ilustrativo do caráter *eXtremo* a que podem chegar as formas tridimensionais no interior do que denominamos *Paper Street Art*. No início de 2010, a estátua de bronze da “Pequena Sereia”, um dos símbolos mais conhecidos de Copenhague, foi levada para a China, onde foi exposta no pavilhão dinamarquês da Expo Shanghai. No dia 01º de abril desse ano, a rocha onde a estátua fica tradicionalmente assentada, na zona portuária da cidade, amanheceu com uma nova obra, produzida por um artista anônimo: o esqueleto da personagem de Hans Christian Andersen (AFP 2010). Não foi a primeira vez que a estátua foi objeto de atenção da Potência: nos últimos cinquenta anos, a peça original, inaugurada em 1913, já teve a cabeça roubada duas vezes e foi vestida duas vezes com uma burca (traje islâmico) (NEW YORK SUN 2007).

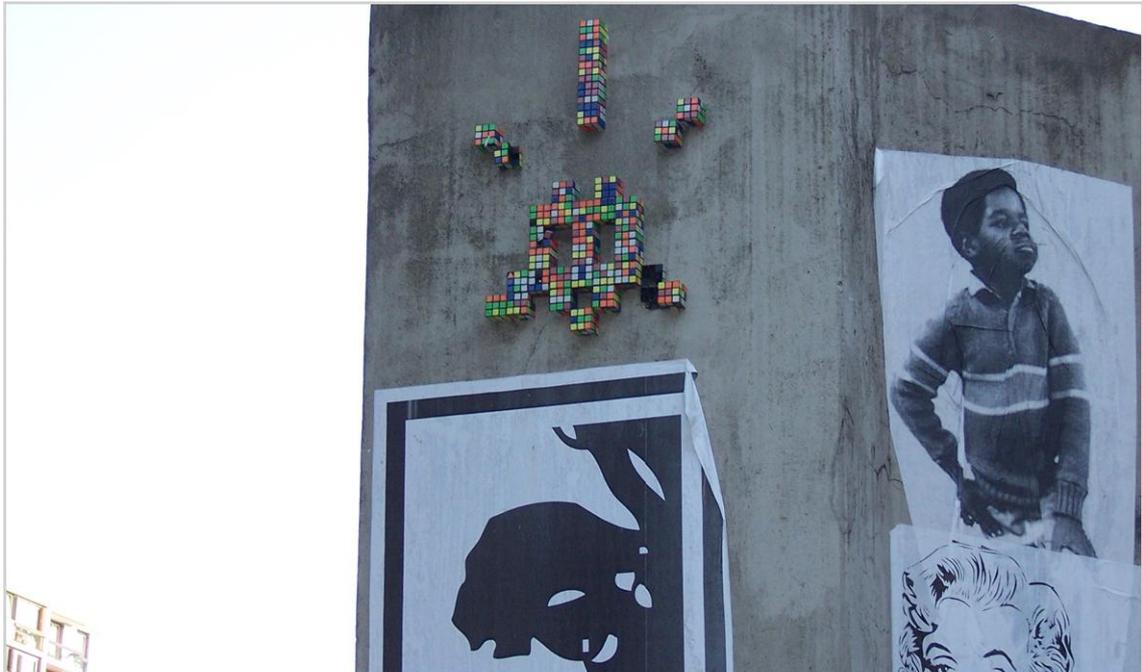


Fig. 39 - “Space Invader” produzido com cubos de Rubik (“cubos mágicos”) pelo artista gráfico de rua francês Invader. Obra registrada em Paris e extraída de http://space.invaders.paris.free.fr/img/100_6241.jpg (c. 11.07.10).



Fig. 40 - “Cadê Salomé”, forma tridimensional produzida com ladrilho pintado à mão e afixada no prédio da Reitoria da UFPR, no Centro de Curitiba. Imagem disponível em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de leitura I0012220708RU.

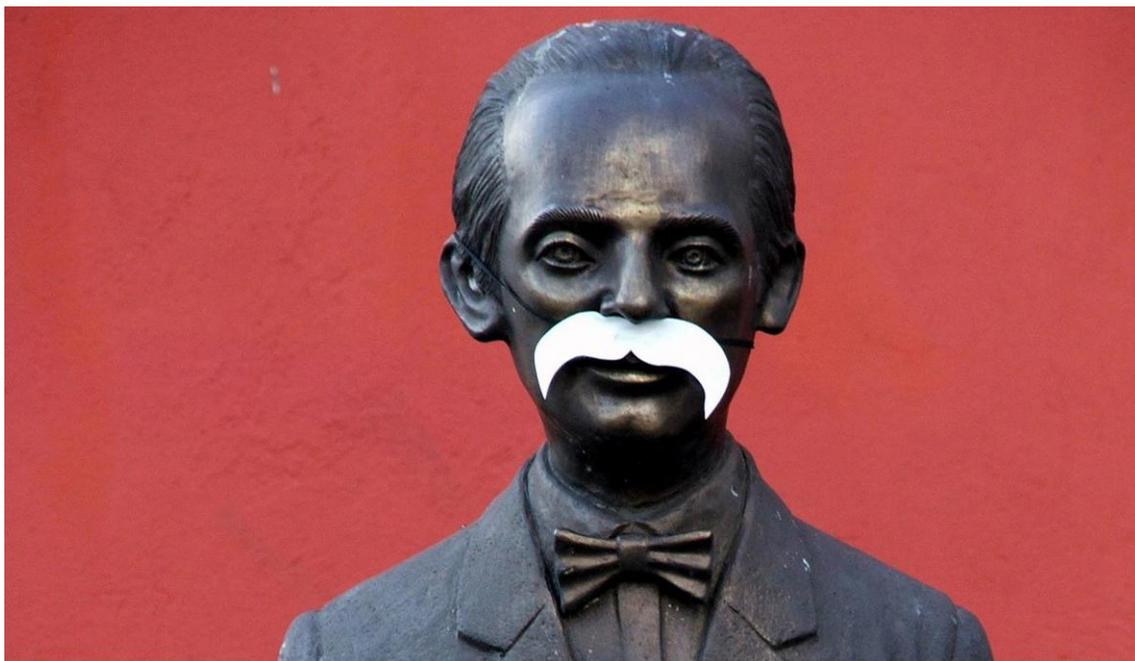


Fig. 41 - Estátua do poeta Khalil Gibran no Memorial Árabe de Curitiba (bairro Cabral) afetada por bigode de plástico fixado com elástico. Imagem disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de leitura I0001201007MA.



Fig. 42 - Estátua em bronze de cervo situada em praça da cidade belga de Arlon, embalada e etiquetada pelo artista plástico de rua The Plug. Imagem extraída de HUNDERTMARK 2006: 44.



Fig. 43 - “Sem-teto”, estátua produzida pelo artista gráfico de rua Akay e colocada no Centro de Estocolmo. Imagens extraídas de HUNDERTMARK 2006: 110.



Fig. 44 - “Pequena Sereia - Esqueleto”, estátua produzida por artista gráfico de rua desconhecido e colocada em Copenhaga. À direita, a estátua original. Imagens de http://photoblog.msnbc.msn.com/_news/2010/04/01/4352821- e <http://www.kto-to.de/index.php?lang=en&ch=a&land=Denmark&s=5>

Como observamos no início da explanação sobre as formas tridimensionais, elas parecem se configurar como as mais novas dentre as *obras novas* passíveis de incorporação ao que denominamos *Paper Street Art*. Por esse aspecto, e também por seu caráter mais difuso, esse tipo fundamental não parece possuir, ao menos neste momento, criadores que poderiam ser chamadas de “pioneiros”. Há, no entanto, artistas gráficos e plásticos de rua que, pela qualidade e visibilidade de seus trabalhos, poderão assumir esse lugar.

Deles, o mais conhecido é o francês Invader, que desde 1998 “invade” várias metrópoles com seus trabalhos. Segundo informações postadas pelo próprio artista em seu site oficial, até meados de 2011 ele havia deixado suas obras em 35 cidades da Europa, América do Norte, África, Ásia e Oceania, entre elas Paris, Londres, Berlim, Los Angeles, Nova Iorque, Tóquio, Istambul, Varanasi (Benares), Bangcoc e Tóquio (INVADER 2008). O mote das obras é a figura do “Space Invader”, personagem do jogo de mesmo nome criado em 1978 por Toshihiro Nishikado para a empresa Taito (INTERNATIONAL ARCADE MUSEUM 2010). Os “alienígenas” de diversos formatos, mas sempre baseados nas figuras originais de Nishikado, são produzidos com pastilhas ou cubos de Rubik (“cubos mágicos”), normalmente em combinações que se utilizam de um número que varia entre dez e cinquenta peças (Figura 45).

Uma virtude de Invader, além do resgate da antiga técnica do mosaico para a cena das artes gráficas/plásticas de rua, é a de fundir os mundos real e virtual por meio de seus trabalhos. Ao resgatar um personagem dos primórdios do entretenimento eletrônico e transportá-lo para as ruas convertendo os *pixels* originais em pastilhas, ele cria uma configuração visual, lúdica, *eXtrema* e *transtribal* capaz de atrair a atenção de pessoas que se dividem entre os ambientes físico e virtual. O próprio artista destaca isso:

“Eu penso que eles [os Space Invaders] representam nossa época, o nascimento de tecnologias contemporâneas como a dos jogos em vídeo, os computadores, a internet, os hackers e os vírus de computador... Além disso, traduzido livremente, Space Invader pode significar ‘invasor do espaço’, o que é, de fato, uma boa definição desse projeto...” (INVADER 2008)⁴¹

⁴¹ “Il y a de nombreuses raisons à cela. Je pense qu'ils représentent notre époque, la naissance des technologies contemporaines comme les jeux vidéo, les ordinateurs, l'internet, les hackers et les virus numériques... De plus, traduit librement, Space invader peut signifier "envahisseur d'espace", ce qui est plutôt une bonne définition de ce projet...” Tradução livre.



Fig. 45 - “Space Invader” em rua de Varanasi (Benares), Índia. Imagem de 2008 extraída de <http://www.space-invaders.com/vrn.html>

O segundo nome de destaque na cena das formas tridimensionais é o do já referido artista gráfico de rua Revs, que em anos recentes passou a produzir e disseminar assinaturas em três dimensões, em especial em áreas de Nova Iorque como East Village, Gowanus Canal e Dumbo (KENNEDY 2005). Revs traduz uma tendência *eXtrema*, de Potência, associada especialmente aos artistas que produzem os tipos do que definimos como *Paper Street Art*: a de trânsito ou migração para outros modais, sem fixação “institucional” a uma forma específica de manifestação.

O universo que, em nossa pesquisa, definimos como próprio da *Paper Street Art*, é constituído por tipos materiais encontrados nas artes gráficas de rua. Como pudemos observar, esses tipos – estênceis, lambes, stickers e formas tridimensionais – possuem características que os diferenciam das expressões mais tradicionais do grafite. Tais características não apenas explicitam diferenças e semelhanças entre as peças, como também permitem a produção de um sistema de classificação e leitura. As obras que identificamos como formas híbridas ocupam um

lugar à parte no interior dessa configuração. Isso porque se originam do cruzamento de outros tipos materiais comuns às artes gráficas de rua.

Em nossa pesquisa bibliográfica e no registro fotográfico de obras do universo das artes gráficas de rua em Curitiba, encontramos diversos trabalhos que, por seu trânsito entre tipos consagrados, poderiam ser classificados como “híbridos”. São eles grafites que se misturam com lambes (Figura 46), estênceis (Figura 47), stickers ou formas tridimensionais; formas tridimensionais que se misturam com grafite, estênceis (Figura 48) ou stickers; e lambes ou stickers que misturam com técnicas de estêncil (Figuras 49 e 50).

Em princípio, a produção de formas híbridas pode indicar o interesse dos criadores em aproveitar as vantagens materiais e artísticas dos tipos consagrados. Mais do que isso, porém, e essa nos parece sua característica mais relevante, parece mostrar o compromisso dos artistas com produções menos afiliadas a categorias associáveis ao Poder (“colador de stickers”, “grafiteiro de *nome*”, “pichador” etc.) e mais próximas do desejo de produzir *respostas estéticas* (na acepção já descrita do termo original *aisthêtiké* = sentir). Um compromisso, enfim, ao mesmo tempo instrumental e ideológico com um direcionamento psíquico mais próximo da Potência.

Em relação à utilização de técnicas que situamos como próprias da *Paper Street Art* em obras de grafite, por exemplo, ela poderia denotar uma desconsideração ou mesmo a superação de configurações sociológicas como a de *estabelecidos x outsiders* típica das formas mais radicais associadas ao grafite de *nome*. Poderia, mesmo, indicar que, no campo das artes gráficas de rua, as inovações materiais e a aproximação de formas *eXtremas* não se deram apenas nas formas associadas ao papel, mas também nas formas produzidas pelo contato direto entre tinta *spray* e parede. Tais formas, aliás, poderiam ser inscritas na categoria que Nicholas Ganz identifica como “*Pós-grafite*” ou “*Neografite*” (GANZ 2008: 374), forma de *Street Art* baseada nos princípios do Grafite, mas ampliada ou “atualizada” pelo uso de técnicas oriundas do que definimos como *Paper Street Art* e da tecnologia.



Fig. 46 - Forma híbrida produzida pelo cruzamento de grafite e lambe. Mural registrado em “trincheira” (passagem escavada) situada na Rua Augusto Stelfeld, no Centro de Curitiba. Imagem disponível em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de leitura M0132210108FD.



Fig. 47 - Formas híbridas produzidas pelo cruzamento de grafite e estêncil. Peças de autoria dos Gêmeos registradas em muro de estacionamento na Praça 19 de Dezembro, no Centro de Curitiba (imagem da esquerda), e em ruína situada ao lado da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, no Setor Histórico da cidade. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de leitura M0219141008DZ (E) e M0212041008LO (D).



Fig. 48 - Forma híbrida originada da fusão de forma tridimensional (placa) e estêncil. Obra registrada em tapume na Rua Augusto Severo, no bairro Alto da Glória, em Curitiba. Imagem disponível em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de pesquisa M0092161107AU.



Fig. 49 - Forma híbrida nascida do cruzamento de técnicas de lambe e estêncil. Obra registrada em caixa de telefonia na Rua Duque de Caxias, no bairro São Francisco, em Curitiba. Imagem disponível em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de pesquisa M0003250707DC.



Fig. 50 - Forma híbrida originária do cruzamento entre as técnicas do sticker e do estêncil. Imagem registrada em caixa de telefonia na Rua Costa Carvalho, no bairro Batel, em Curitiba. Imagem disponível em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de pesquisa M0120070108VL.

No caso dos cruzamentos estêncil x lambe e estêncil x sticker, relativamente comuns nas artes gráficas de rua de uma cidade como Curitiba, por exemplo, a motivação preponderante parece ser, de fato, a de unir o que as formas/técnicas originárias têm de mais eficaz: a reprodutividade e, no caso dos stickers, a redução dos riscos associados à fixação da imagem no suporte público. Há que se considerar, também, o próprio potencial de atração dessas obras, que, por seu hibridismo, podem oferecer um elemento diferenciado ao observador.

O “caráter liberto” das formas híbridas nos permite considerá-las, em um contexto de pesquisa que leva em consideração a relação Potência x Poder, como expressões especialmente interessantes por seu caráter recente e *eXtremo*. São, talvez, as *mais novas* dentre as *obras novas* a que nos referimos no início deste Capítulo. Esse interesse pode ser ainda maior se percebermos que, em certa medida, suas manifestações, assim como o *élan* que as inspira, também se aproximam da origem das outras formas contempladas neste Capítulo (e que podem se inscrever no que denominamos *Paper Street Art*).

Um impulso, em primeiro lugar, criativo, de experimentação e (ou) subversão – algo percebido, por exemplo, nos primeiros stickers, nascidos como resposta à “guerra do grafite” de 1972, que nada mais eram do que formas híbridas originárias da fusão entre o grafite de *nome* e etiquetas autocolantes de uso comum (isto é, instrumentalmente associadas ao Poder). Ou, então, nos primeiros estênceis, do Paleolítico, que podem ter surgido da aproximação entre usos corriqueiros dos pigmentos na arte parietal e percepções ou divagações associadas à observação da projeção de sombras no plano (Figura 51) – algo que parece ser confirmado pela técnica da serigrafia, que redescobriu a relação entre luz, sombra e impressão.



Fig. 51 - “Ombres Espagnoles” (“Sombras Espanholas”), foto disponível em <http://www.flickr.com/photos/fotomarion/1974097874/> (c. 01.06.10)

Neste Capítulo, trabalhamos com as *obras novas* das artes gráficas de rua. Inicialmente, porém, antes de relacionar seus antecedentes históricos, trajetória, pioneiros/expoentes e relevância no universo pesquisado, buscamos constituir uma categoria, por nós denominada *Paper Street Art*, que permitisse sua apreensão e

leitura a partir da construção teórica com que estamos trabalhando (associada às configurações de Potência e Poder).

Ao definir os termos constituintes de *Paper Street Art* pudemos, inicialmente, perceber o papel transformador desempenhado pelas tecnologias recentes de produção gráfica e comunicação sobre as manifestações no campo das artes gráficas de rua. Notamos seu papel na objetivação de formas mais puras e lúdicas de Potência.

Também pudemos detectar as tensões entre Potência e Poder que, desde o advento do Grafite Metropolitano (no final dos anos sessenta), permeiam as relações dos artistas com as autoridades e, especialmente, com seus pares. Pudemos, enfim, avançar no sentido de perceber a riqueza e a complexidade (subjéctiva e objectiva) das artes gráficas de rua, em especial em um momento de ampliação das possibilidades de expressão.

Ao descrever a categoria *Paper Street Art* e investigar as manifestações que lhe são afiliáveis, pudemos observar que elas não se configuram apenas em termos formais, possuindo, também, elementos imateriais que as aproximam ou afastam de configurações em que a Potência prevalece sobre o Poder. Há estênceis, lambes, stickers, formas tridimensionais e formas híbridas que manifestam um princípio de Potência expresso de forma *eXtrema* e *transtribal/neotribal*; esta, de fato, parece ser uma característica marcante nessas manifestações. Peças, enfim, capazes de materializar, de comunicar – verdadeira *Paper Street Art* – as culturas *eXtremas*. Nas palavras de Massimo Canevacci:

A comunicação juvenil, que me interessa, recusa-se a permanecer restrita ao âmbito das políticas tradicionais, aquelas políticas nascidas nas órbitas dos partidos de massa pós-fascistas, dos rituais obsoletos, retóricas inúteis, organogramas rígidos, congressos superprevistos. [...] Sair do social e entrar na metrópole significa, para mim, perceber as culturas *eXtremas* (X-terminadas) de formas móveis, irrequietas, opositoras. (CANEVACCI 2005: 46)

[...] aquele tipo de comunicação fortemente inovadora que sai das lógicas tradicionais, dos espaços institucionais, das práticas sociais, de objetivos universais: e que empurra na direção de novos espaços imateriais das metrópoles difusas. Metrópoles comunicacionais. (IDEM: 47)

Há, contudo, estênceis, lambes, stickers, formas tridimensionais e formas híbridas que se afastam da Potência, do *eXtremo*, e se aproximam, ainda que objetivadas como respostas radicais, do Poder. Essas manifestações não se

enquadram exatamente no contexto de *Paper Street Art* que propomos; elas se situam no que Canevacci denomina *extremo* (com “x” minúsculo) *estável*:

O extremo estável é uma prática desconexa que reproduz um modelo sedentário, estático, fortemente identitário (o *ultra* é uma fé: seguir o time fora da sede significa ficar bloqueado num espaço imóvel: o estádio, o trem, a curva, a camiseta do time, os slogans).

Esse extremo estável e identitário – do qual o hooligan pode representar o estereótipo – é o oposto do eXtremo entendido aqui como multiidentitário e desterritorializado. É um extremo (mais do que um antagonista) “irredutível”, auto-encerrado nos recintos do domínio. O extremo estável é uma normalidade imobilizada num microcosmo todo localista. A regra grudenta do vizinho. (CANEVACCI 2005: 49)

O “*microcosmo todo localista*” canevacciano, vale observar, não diz respeito à geografia em sentido ordinário e nem entra em conflito com os conceitos maffesolianos de “*localismo*” e “*proxemia*” (MAFFESOLI 2010: 105-106), relacionados a formas *neotribais* de sociabilidade e de contato com a realidade. A expressão parece se referir, de fato, a uma configuração em que o Poder prevalece sobre a Potência, moldando, inclusive, suas respostas. Entre as manifestações gráficas de rua *extremas* que encontramos em nossa pesquisa, podemos relacionar stickers que se associam a ativismos políticos clássicos ou anacrônicos (Figura 52), estênceis que manifestam insatisfação com atos de governo (Figura 53) ou lambes que se associam a ativismos civis constituídos na esteira do Maio de 68 (Figura 54).

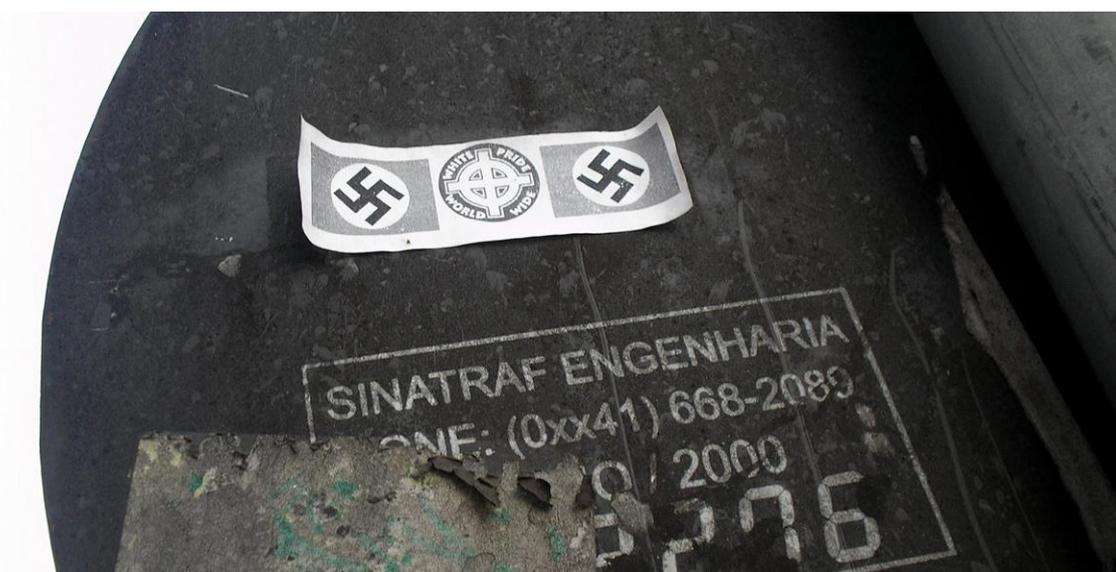


Fig. 52 - Sticker de propaganda neonazista e supremacista branca registrado em placa de sinalização na Rua Ste de Setembro, na região do Capanema, em Curitiba. Imagem disponível em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de pesquisa S0089021007SS.



Fig. 53 - Estêncil de campanha pró-realização de plebiscito pela reestatização da empresa Vale do Rio Doce, registrado na Praça Generoso Marques, Centro de Curitiba. Imagem disponível em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/>, com a chave de leitura XE0097080108GM.



Fig. 54 - Lambe de campanha pró-vegetarianismo registrado em ruína situada na Rua Ignacio Lustosa, no bairro São Francisco, em Curitiba. Imagem disp. em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/>, com a chave de leitura XL0004260707IL.

No Capítulo 3, dedicado à análise da recepção das obras que identificamos como pertencentes à *Paper Street Art*, buscaremos refinar o mecanismo de percepção do *extremo* e do *eXtremo* nas manifestações gráficas ou plásticas de rua relacionadas ao papel (estênceis, lambes, stickers, formas tridimensionais e formas híbridas). Para tanto, associaremos os conceitos maffesolianos e canevaccianos com que estamos trabalhando, ligados à Potência, ao *neotribalismo* e às manifestações comunicacionais *eXtremas*, aos conceitos de Georg Simmel acerca do psiquismo metropolitano na metrópole.

CAPÍTULO 3 – O eXtremo E O OLHAR COMUM: POTÊNCIA E RECEPÇÃO NA CONFIGURAÇÃO DA PAPER STREET ART

“O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível; ele a traduz e reduplica. Graças a ele, meu exterior se completa, tudo que tenho de mais secreto passa a esse rosto, esse ser plano e fechado que meu reflexo na água já fazia suspeitar [...] O fantasma do espelho arrasta para fora minha carne e, no mesmo passo, todo o invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo.” (Maurice Merleau-Ponty)⁴²

3.1 A RECEPÇÃO NÃO ESPECIALIZADA E A CONSTITUIÇÃO DA PAPER STREET ART

Partindo da perspectiva teórica que adotamos nesta pesquisa, é possível afirmar que a característica fundamental das *obras novas* do universo das artes gráficas de rua é sua proximidade de uma configuração em que a Potência se mostra mais liberta. Essa condição é expressa por obras que ultrapassam os limites do *extremo* e adentram o campo do *eXtremo* cannevaciano (CANEVACCI 2005: 49) e do *neotribal* (transtribal) maffesoliano (MAFFESOLI 2010: 07; 17; 220), produzindo respostas comunicacionais e psíquicas diferenciadas, assim como novas formas de sociabilidade e contato com o meio ambiente metropolitano.

Ao fazer uma aproximação das formas “*Paper*” – aquelas que possuem uma fase intermediária e privada de produção e que podem incorporar uma espécie de “pré-suporte” à própria objetivação –, pudemos notar que nem todas as suas manifestações constituem, de fato, *obras novas*. Ainda assim, até por surgirem como produto recente, decorrente do caráter transformador impresso pelas novas tecnologias à sociedade e às artes gráficas de rua, essas manifestações parecem se direcionar de forma intensa ao *eXtremo*. Em termos materiais, esse caráter se manifesta nas formas de produção e replicação física e virtual das obras; em termos sociológicos, é percebido na medida em que desobriga os criadores de se inserirem em configurações tribais norteadas pela configuração do Grafite Hip-Hop – eles podem agir sozinhos e “conquistar o mundo” a partir de suas próprias casas, de sua

⁴² Apud CHAUI, M., “Janela da Alma, Espelho do Mundo”, in O Olhar, 1ª edição (5ª reimpressão), São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 495 p., pp.31-63, p. 59.

própria vontade e esforço individual. Da mesma forma, podem criar suas próprias redes de sociabilidade, independentes das formas “clássicas” de sociabilidade das artes gráficas de rua.

Neste Capítulo, pretendemos refinar o mecanismo de detecção do *eXtremo* e do *transtribal* no contexto das obras “*Paper*” que participam do universo das artes gráficas de rua, chegando, enfim, ao âmago do que entendemos como *Paper Street Art*. Para alcançar esse objetivo, buscaremos trabalhar com a concepção de *recepção não especializada*, entendida como a conversão da obra materializada no espaço público (a subjetividade objetivada pelo criador) em resposta psíquica (subjetivação) pelo observador *que não é artista gráfico de rua* (Figura 55).



Fig. 55 - Passageiros de um carro de metrô várias vezes assinado em Nova Iorque. Foto (fragmento) de 1973 feita por Jon Naar. Imagem disponível em NAAR 2007: 84-85.

Os estudos acadêmicos em Sociologia e Antropologia que examinamos no contexto de produção desta pesquisa (DIEGO 2000; MACDONALD 2001; SNYDER

2009; CAMPOS 2010; LASSALA 2010) focalizam em especial os criadores, ressaltando o *valor comunicacional específico* de suas obras; elas são encaradas como respostas a uma estrutura opressora e, mais do que isso, como código de domínio restrito, voltado a uma sociabilidade própria e à legitimação de um domínio simbólico. Formas, enfim, que pedem um olhar instruído para sua decifração.

Esse encaminhamento, associado à percepção do papel desempenhado pelo grafite de *nome* e pela expansão da configuração *estabelecidos x outsiders* em um cenário transnacional, é de grande valor para a compreensão de certos fenômenos, associados à juventude, por exemplo, encontrados nos cenários metropolitanos de todo o mundo. Ele, contudo, não parece levar em conta o *olhar não especializado*, dos não artistas que transitam todos os dias pelas metrópoles e que, em seus trajetos, também se aproximam das obras.

Nesses trabalhos acadêmicos, as pessoas “comuns” são, na maior parte das vezes, invisibilizadas – talvez por serem compreendidas como a parte menos lesiva do Poder objetivado ou, então, como “elementos colaterais” ou “vítimas acidentais” em uma relação que, em termos ideais, envolveria apenas criadores, autoridades públicas repressoras e proprietários dos imóveis convertidos em suporte.

O direcionamento de certas obras (e, por conseguinte, da intenção de seus criadores) ao “mundo” e ao observador não especializado parece ser, portanto, um elemento central para o entendimento do verdadeiro significado das *obras novas* e daquilo que compreendemos como *Paper Street Art*. Isso porque essa orientação, em primeiro lugar, foge à configuração *de reemergência do Poder* que marca o imaginário e a práxis de boa parte das artes gráficas de rua em todo o mundo desde o endurecimento das leis antigrafito, há quarenta anos.

Ela representa, de fato, o *novo*, até mesmo em relação ao psiquismo dos criadores, que se mostra capaz de fugir ao senso de organização e institucionalização próprio do Poder; um psiquismo que também é capaz de superar a própria ilusão (“*in ludere*” = “brincar dentro”) e se abrir a outras pessoas que não são nem suas “semelhantes na tribo”, nem suas “opositoras”. Que se mostra capaz, enfim, de ir do “Eu” ao “Outro”, produzindo uma forma importante de sociabilidade. Na medida em que essa orientação pode atrair e envolver o “olhar comum”, criando um ciclo mais liberto de subjetivações, objetivações e ressubjetivações, ela também é capaz de ampliar o universo de participantes do jogo das artes gráficas de rua,

manifestando a Potência emergente, como chiste, brincadeira, intrusão ou convite ao estranhamento, em um ambiente instrumental e material típico do Poder (as avenidas, viadutos, praças, monumentos e fachadas: os corredores da metrópole). É capaz, enfim, de semear frações do “*espelho*” a que se refere Merleau-Ponty na citação que abre este Capítulo, modificando, ainda que por um momento, o padrão psíquico mais comum ao ambiente metropolitano. Esse direcionamento parece explícito, por exemplo, no estêncil da Figura 56, registrado na fachada de um imóvel curitibano; diante da imagem, podemos perguntar: teria seu autor outra intenção além da de despertar uma resposta psíquica, um sentimento, naquele espírito aberto à possibilidade da “fisgada”?

O estêncil da Figura 56, com efeito, possui especial valor para o autor desta pesquisa. Foi a partir da observação dessa peça – na verdade, do mesmo estêncil aplicado a um nicho de parede junto à escadaria da Biblioteca Pública do Paraná – que, em fevereiro de 2004, começamos a nos interessar pelas artes gráficas de rua e a registrar suas manifestações em Curitiba⁴³: essa “experiência do olhar” e o estranhamento que ela produziu determinaram um processo reflexivo que culminou com a produção desta tese. O estêncil que batizamos de “O Beijo”, porém, é apenas uma entre milhares de manifestações semelhantes objetivadas em metrópoles de todo o mundo, *potencialmente* capazes (a duplicidade semântica em relação ao prefixo “*potência*”, aqui, é proposital) de provocar respostas subjetivas semelhantes.

A fim de investigar a *recepção não especializada* ou o *olhar comum* – daqui por diante, as duas expressões serão utilizadas para indicar o mesmo fenômeno –, buscaremos propor um diálogo entre autores que trabalham com a metrópole nos contextos da Sociologia e da Antropologia.

Para conhecer a configuração psicossocial e do olhar associada ao Poder na emergência das metrópoles, apelaremos a Georg Simmel, em especial em “*As Grandes Cidades e a Vida do Espírito*”. A leitura e sua associação com o construto teórico com o qual trabalhamos serão desenvolvidas no subitem 3.2.

⁴³ Esse registro imagético pode ser conferido em <http://marcasurbanas2.vilabol.uol.com.br/imagem21.gif> (c. 12.06.11)



Fig. 56 - “O Beijo”, estêncil registrado em fachada na Rua Emiliano Pernetá, no Centro de Curitiba. A mesma imagem foi captada sob uma das escadarias de acesso à Biblioteca Pública do Paraná, também no Centro. Imagem disp. em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/>, com a chave de pesquisa E0181070108EP.

Na medida em que as metrópoles pós-modernas, “comunicacionais”, se conectam à metrópole moderna e “industrial” simmeliana (CANEVACCI apud AGUIAR 2008), também trabalharemos com suas manifestações psicossociais no subitem 3.2. Para tanto, vamos retomar as considerações teóricas de Michel Maffesoli e Massimo Canevacci acerca do *neotribalismo* (transtribalismo) e das manifestações comunicacionais juvenis *eXtremas*.

Procuraremos, então, estabelecer os pontos de diálogo entre as perspectivas simmeliana, maffesoliana e canevacciana a respeito do psiquismo na metrópole. Como nosso trabalho investiga a relação entre a recepção não especializada e o que denominamos *Paper Street Art*, buscaremos aproximar esse diálogo da discussão proposta nesta tese e compreender o papel desempenhado pelas *obras novas* e sua recepção em um eventual esquema psíquico de *troca de registro* Poder x Potência. Nessa aproximação, traremos ao diálogo elementos da teoria de Vilém Flusser acerca dos processos de leitura de imagens e texto.

No subitem 3.3, pretendemos estabelecer um modelo teórico capaz de permitir a apreensão acadêmica do fenômeno da *troca de registro* Poder x Potência na recepção das obras que identificamos como pertencentes à *Paper Street Art*. Para tanto, somaremos às considerações teóricas anteriores uma construção nascida fora da Sociologia e da Antropologia: a do *Koan*, empregada no Zen (Budismo) para descrever uma piada, pergunta ou gesto capaz de levar o praticante a um *insight* súbito e profundo, o *Satori*. Ainda que originária da exegese religiosa, a experiência de *Koan-Satori* tem sido objeto de estudos por pesquisadores de áreas como a Psicologia e as Neurociências (JUNG 1980; AUSTIN 1998; 2009; WALLACE 2009), que buscam compreender a conformação e as possíveis transformações dos estados de consciência a partir de experiências-limite. Em nosso contexto, ela será adaptada para refletir uma experiência psicossocial semelhante (não relacionada, porém, à religião) associada à recepção no campo das artes gráficas de rua.

3.2 PODER, METRÓPOLE E CONSTITUIÇÃO DO OLHAR

No início deste Capítulo, ao descrever o direcionamento percebido em trabalhos acadêmicos relacionados às artes gráficas de rua, realçamos o grande valor dado pelos pesquisadores aos aspectos autorais, internos e tribais dessas práticas. Se, por um lado, esse interesse se associa ao que as manifestações têm de mais aparente ou “colorido” – seu caráter de resistência ao Poder, os padrões diferenciados de sociabilidade ou a associação com as culturas juvenis –, por outro parece indicar certo distanciamento dos artistas em relação aos “habitantes

médios”⁴⁴ das metrópoles, que não ocupariam uma porção mais significativa de seu imaginário. Em muitos casos (como o registrado na Figura 57, por exemplo), os artistas parecem usar os suportes urbanos para produzir respostas a necessidades internas ou grupais, sem se ocupar das opiniões ou interesses dos demais indivíduos que, forçosamente, terão acesso às suas obras.



Fig. 57 - Parede externa (fundos) de edifício na Rua Lysimaco Ferreira da Costa, no bairro Centro Cívico, em Curitiba. Imagem em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/>, com a chave de leitura FACHA0009210611LYS.

Lido a partir de nossa perspectiva teórica e de pesquisa, esse distanciamento é relevante. Partindo da possibilidade de que ele seja uma forma de reação dos criadores, uma resposta à insensibilidade ou ao desinteresse natural dos cidadãos médios às plataformas comunicacionais ocupadas “clandestinamente”, chegamos a um ponto essencial de nossa investigação.

⁴⁴ Por “habitantes médios” das metrópoles, no presente contexto, podemos identificar as pessoas que vivem nas grandes cidades e que estão submetidas ao ritmo psíquico determinado por esses locais. Tal ritmo é determinado tanto por valores da modernidade quanto, em tempos mais recentes, da pós-modernidade. O conceito será trabalhado ao longo do subitem 3.2.

Quais seriam as razões para essa insensibilidade ou desinteresse? Se as artes gráficas de rua trazem elementos inusitados à urbe, se ocupam espaços compartilhados por muitas pessoas, não deveriam provocar reações mais vivas de quem mora e circula na metrópole? Na medida em que esse comportamento médio parece influenciar seu funcionamento, seja no aparente “autocentrimento” de muitos artistas, seja, em sentido oposto, nas tentativas *eXtremas* de contato com o homem comum, ele merece ser examinado com atenção.

Partindo de um enfoque clássico da Sociologia Urbana, poderíamos afirmar que a aparente indiferença, frieza ou mesmo a “raiva silenciosa” do homem médio em relação às artes gráficas de rua está associada à *formatação e à inscrição de seu próprio olhar na metrópole*. Está associada, enfim, a um perfil psicossocial surgido e disseminado com a modernidade, *calcado na afirmação contínua e no fortalecimento de uma configuração em que o Poder predomina*.

Em termos meramente cronológicos, notamos que a percepção inicial de um perfil psicossocial metropolitano “típico” está mais próxima dos cenários de Kyselak e Brassã do que dos de Taki 183 e Invader. Ela foi produzida na passagem dos séculos XIX para XX – período abrangido pela fase que, em nosso panorama, identificamos como do Grafite Arqueológico – pelo sociólogo alemão Georg Simmel. A partir das rápidas e impressionantes transformações por ele percebidas em sua cidade natal, Berlim, na segunda metade do século XIX (período em que a população da cidade saltou de 826 mil para 1,92 milhão de habitantes), Simmel desenvolveu uma série de raciocínios sobre a sociedade, os indivíduos e seu desenvolvimento psíquico⁴⁵.

Em trabalhos como *“As Grandes Cidades e a Vida do Espírito”*⁴⁶, *“A Filosofia do Dinheiro”*, *“O Conceito e a Tragédia da Cultura”* e *“Da Psicologia da Moda: um estudo sociológico”*, ele buscou compreender e explicitar o impacto do desenvolvimento humano acelerado sobre o psiquismo, em especial na metrópole, cenário que acabou por se converter em um ambiente central de nossa espécie:

⁴⁵ A relação entre Simmel, Berlim e a construção da Sociologia Urbana é trabalhada por Leopoldo Waizbort na obra *“As Aventuras de Georg Simmel”*. Ver WAIZBORT 2006: 311-340.

⁴⁶ Texto também traduzido para o português, por Sérgio Marques dos Reis, como *“A Metrópole e a Vida Mental”* (in VELHO 1967: 13-28).

Onde os produtos da vida especificamente moderna são indagados acerca de sua interioridade; onde por assim dizer o corpo da cultura é indagado acerca de sua alma — como me parece ser atualmente o caso no que diz respeito às nossas grandes cidades —, a resposta precisa ser buscada na equalização promovida por tais formações entre os conteúdos individuais e supra-individuais da vida, nas adaptações da personalidade, mediante as quais ela se conforma com as potências que lhe são exteriores (SIMMEL 2005: 577, sem grifo no original).

Ao investigar essa relação concomitantemente circular e acelerada, dos indivíduos que produzem a modernidade e têm seu psiquismo moldado por ela (IDEM: 577-578), Simmel percebeu profundas mudanças psicossociais em relação a períodos anteriores, nos quais a condição humana não era tão afetada por fatores como a tecnologia⁴⁷ ou relações econômicas mais complexas:

O século XVIII encontrou o indivíduo em ligações violentadoras, que se tornaram sem sentido, de tipo político e agrário, corporativo e religioso — limitações que coagiam os homens como que a uma forma não natural e a desigualdades há muito injustas. Nesta situação surgiu o clamor por liberdade e igualdade — a crença na completa liberdade de movimento do indivíduo em todas as relações sociais e espirituais, que permitiria evidenciar imediatamente em tudo o seu núcleo nobre e comum, tal como a natureza o teria semeado em todos e a sociedade e a história o teriam apenas deformado (SIMMEL 2005: 589).

Esse “*clamor por liberdade e igualdade*” está diretamente relacionado às transformações civilizacionais percebidas naquele período no Ocidente e, pouco depois, nas demais porções do mundo: a Revolução Industrial e seus efeitos sobre as relações de trabalho; a afirmação de uma burguesia capaz de alavancar mudanças políticas profundas (como as colocadas pela Revolução Francesa) e consolidar o dinheiro como forma de mensuração da realidade; e o surgimento de novas estruturas materiais e psicossociais – as metrópoles ou “grandes cidades” (“*Großstädte*”)⁴⁸.

⁴⁷ Nossa definição de tecnologia segue o enunciado do filósofo Albert Borgmann, descrito em artigo de Alberto Cupani. “Para Borgmann, ‘tecnologia’ não designa uma forma de técnica, mais evoluída e potente graças à sua associação com a ciência, como no caso de Bunge, mas um modo de vida próprio da Modernidade. A tecnologia é o modo tipicamente moderno de o homem lidar com o mundo, um ‘paradigma’ ou ‘padrão’ característico e limitador da existência, intrínseco à vida cotidiana. Tão intrínseco que ele passa, por isso mesmo, despercebido. No entanto, o surgimento e o poder desse padrão constituem para Borgmann ‘o evento de maiores conseqüências do período moderno’ [...]”, texto extraído de CUPANI 2004: 499.

⁴⁸ Leopoldo Waizbort observa que Simmel se refere ao “moderno” não como um processo cronologicamente estabelecido, mas como algo associado ao desenvolvimento da cultura monetária. Ver WAIZBORT 1996: 25-30.

De acordo com a teoria simmeliana, cada uma dessas grandes transformações, que, vale observar, não ocorreram de forma independente, mas como uma “onda de choque” civilizatória, participou da formatação psíquica (e, por conseguinte, do olhar e da sociabilidade) do indivíduo “moderno” ou “metropolitano”. Esse personagem, que guarda relação com o futuro indivíduo pós-moderno ou “pós-metropolitano”, possui um traço fundamental que, à luz do nosso construto teórico, o define como produto típico de uma configuração de Poder – a racionalidade:

[...] o tipo do habitante da cidade grande — que naturalmente é envolto em milhares de modificações individuais — cria um órgão protetor contra o desenraizamento com o qual as correntes e discrepâncias de seu meio exterior o ameaçam: ele reage não com o ânimo, mas sobretudo com o entendimento, para o que a intensificação da consciência, criada pela mesma causa, propicia a prerrogativa anímica. Com isso, a reação àqueles fenômenos é deslocada para o órgão psíquico menos sensível, que está o mais distante possível das profundezas da personalidade (SIMMEL 2005: 578, sem grifo no original).

Em princípio, esse “*entendimento*” (que Sérgio Marques dos Reis traduz por “*consciência elevada*” e “*predominância da inteligência*”)⁴⁹ dos indivíduos na metrópole poderia justificar seu afastamento, desconfiança ou até a aparente cegueira em relação às manifestações artísticas “clandestinas”. Para compreender essa afirmação, devemos avançar na compreensão do “homem metropolitano” simmeliano, buscando perceber a importância de seu olhar em relação às coisas do mundo. As principais características desse personagem são o individualismo, que se opõe ao coletivismo⁵⁰ vigente nas sociedades anteriores, e o pragmatismo decorrente da necessidade de leituras cada vez mais rápidas, exatas e impessoais da realidade.

Na medida em que a cidade grande cria precisamente estas condições psicológicas — a cada saída à rua, com a velocidade e as variedades da vida econômica, profissional e social —, ela propicia, já nos fundamentos sensíveis da vida anímica, no quantum da consciência que ela nos exige em virtude de nossa organização enquanto seres que operam distinções, uma oposição profunda com relação à cidade pequena e à vida no campo, com ritmo mais lento e mais habitual, que corre mais uniformemente de sua imagem sensível-espiritual de vida. Com isso se compreende sobretudo o caráter intelectualista da vida anímica do habitante da cidade grande, frente ao habitante da

⁴⁹ In VELHO 1967: 02.

⁵⁰ No contexto simmeliano, o conceito de coletivismo não parece associado a formas de solidariedade que pudessem constituir alguma espécie de “comunismo primitivo”. Na medida em que o autor se reporta à sociedade feudal, o conceito parece estar mais ligado à cristalização da posição dos indivíduos no interior de suas estruturas social e de trabalho. A isso, soma-se a capacidade que essas pequenas estruturas tinham de suprir a maioria absoluta das necessidades materiais imediatas de seus integrantes.

cidade pequena, que é antes baseado no ânimo e nas relações pautadas pelo sentimento (SIMMEL 2005: 578).

A pontualidade, a contabilidade, a exatidão, que coagem a complicações e extensões da vida na cidade grande, estão não somente no nexos mais íntimo com o seu caráter intelectualístico e econômico-monetário, mas também precisam tingir os conteúdos da vida e facilitar a exclusão daqueles traços essenciais e impulsos irracionais, instintivos e soberanos, que pretendem determinar a partir de si a forma da vida, em vez de recebê-la de fora como uma forma universal, definida esquematicamente (IDEM: 580-581, sem grifo no original).

Na metrópole da modernidade, como observa Simmel, já não há espaço para formas tradicionais de sociabilidade ou para hábitos ainda vivos em pequenas comunidades. Por conta da proximidade entre um número cada vez maior de pessoas, elas já não se conhecem e, tampouco, investem seu tempo em saudar ou se relacionar com todos os semelhantes que encontram; levado a efeito em uma grande cidade, um comportamento semelhante não só seria impraticável, como, provavelmente, implicaria problemas psíquicos ou severa desconfiança por parte das outras pessoas. Esse processo, que substitui a cordialidade pela sanidade, aliás, é apenas parte de uma nova estrutura psíquica que também coloca a *reserva* e a *aversão* como “blindagens” do espírito.

Toda a organização interior de uma vida de circulação ampliada de tal modo baseia-se em uma gradação extremamente multifacetada de simpatias, indiferenças e aversões, das mais efêmeras como das mais duradouras. A esfera da indiferença não é assim tão grande como parece superficialmente; a atividade de nossa alma responde contudo a quase toda impressão vinda de outro ser humano com uma sensibilidade determinada de algum modo, cuja inconsciência, fugacidade e mudança parece suprimi-la em uma indiferença. De fato, essa última ser-nos-ia tão pouco natural, assim como a indistinção de sugestões recíprocas indiscriminadas nos seria insuportável. Diante desses dois perigos típicos da cidade grande, a antipatia nos protege; antagonismo latente e estágio prévio do antagonismo prático, ela realiza as distâncias e os afastamentos, sem o que esse tipo de vida não se poderia realizar: suas medidas e suas misturas, o ritmo de seu aparecimento e desaparecimento, as formas nas quais ela se satisfaz — isso forma, com os motivos unificadores em sentido estrito, o todo indissociável da configuração da vida na cidade grande: o que aparece aqui imediatamente como dissociação é na verdade apenas uma de suas formas elementares de socialização (SIMMEL 2005: 583; sem grifo no original).

Considerando as manifestações das artes gráficas de rua como o que elas, de fato, são – expressões comunicacionais abertas (porque objetivadas no ambiente público), ligadas à condição humana e, portanto, a um desejo atemporal de sociabilidade –, percebemos, em sua existência, um elemento capaz de despertar reserva e antipatia naqueles que, contra a própria configuração psíquica, são chamados à interação. Esse não é, contudo, seu único “defeito” em face do esquema psíquico metropolitano. As manifestações deixadas nos muros também

“incomodam” por seu *caráter gratuito*, característica que se contrapõe a um elemento essencial da estrutura de Poder baseada no capital que desenhou a metrópole.

Nos ensaios “*As Grandes Cidades e a Vida do Espírito*” e “*O Dinheiro na Vida Moderna*”⁵¹, Simmel demonstra como, na modernidade, o dinheiro passou a desempenhar um papel central na configuração da individualidade e na reconfiguração de relações pessoais baseadas na proximidade entre trabalho e compromisso pessoal. Ele observa, por exemplo, que, se

[...] o dinheiro confere, por um lado, um caráter impessoal, anteriormente desconhecido, a toda atividade econômica, por outro lado, aumenta, proporcionalmente, a autonomia e a independência da pessoa. A relação entre a personalidade e a comunidade desenvolveu-se de maneira semelhante. A corporação medieval integrava o homem por inteiro; uma corporação de tecelões não era uma mera associação de indivíduos que se limitava a cuidar dos simples interesses de seus membros, mas sim uma comunidade de vida, seja em aspectos técnicos, sociais, religiosos, políticos, seja em outros aspectos a mais. Mesmo que esta associação medieval tenha se dedicado a interesses específicos, ela existia, porém, diretamente nos seus membros, os quais, privados de direitos, eram completamente absorvidos por ela. Contrariamente a esta forma unificadora, a economia do dinheiro possibilitou aquelas inúmeras associações, que somente exigem contribuições monetárias de seus membros ou apontam para um mero interesse de lucro. Isso possibilita, por uma parte, uma objetividade pura nas atividades da associação, isto é, o seu caráter puramente técnico, independente de colaboração pessoal, libertando, por outra parte, o sujeito de laços constrangedores, dado que este é, agora, vinculado ao todo, principalmente pela doação e recepção de dinheiro e não mais como pessoa por inteiro (SIMMEL 1998f: 24-25, sem grifos no original).

Mais, portanto, do que cumprir uma função meramente instrumental, como facilitador das trocas (uma “*ponte aos valores definitivos*”, IDEM: 34), o dinheiro também se tornou um poderoso modelador da realidade, a ponto, mesmo, de se converter em um fim em si: “*o Deus da época moderna*” (SIMMEL 1998f: 25). Essa condição “divina” ou “mágica” se reflete, evidentemente, na visão de mundo (“*Weltanschauung*”) dos seres da metrópole: os indivíduos estendem a mensuração monetária a toda a realidade, fazendo com que alcance até mesmo aqueles domínios em que a redução instrumental ao dinheiro, em tese, não poderia funcionar (IDEM: 30). Na medida em que, como já indicamos, para os observadores não especializados as manifestações gráficas de rua são gratuitas⁵² – em princípio, não

⁵¹ E também no livro “*Philosophie de L’Argent*”, SIMMEL 1987.

⁵² Para os artistas, tais manifestações possuem um valor que pode se traduzir em capital simbólico; é o que acontece, por exemplo, com assinaturas deixadas em “território inimigo” ou em locais que

podem ser “*quantificadas*”, mas apenas “*qualificadas*” (os termos são de Simmel) – elas se tornam invisíveis. Esse processo nasce de uma estrutura psíquica que o sociólogo alemão denomina “*arrogância blasé*” (IDEM: 31), surgida inicialmente entre as classes mais abastadas e que, com o avanço do capitalismo e da “monetização do olhar”, passou a permear toda a sociedade. Essa estrutura, explica Simmel, faz com que os elementos situados fora do eu não sejam mais percebidos em suas propriedades específicas apreensíveis pela sensibilidade, senão exclusivamente pelo código supremo da referência-redução monetária. Tal processo de conversão, vale observar, reforça e, ao mesmo tempo, é reforçado pelo pragmatismo necessário à sobrevivência psíquica na metrópole. Nesse meio, a pergunta mais direta e mais resolutiva é, de fato, “*quanto custa?*”

Um exemplo emblemático de valoração monetária da realidade e da problemática associada à leitura quantitativa de um objeto originalmente não apreensível por esse filtro pode ser obtido no próprio campo das artes gráficas de rua. Em janeiro de 2008, uma forma híbrida de estêncil-grafite produzida na parede externa de um restaurante em Notting Hill (Londres) e atribuída a Banksy foi vendida por US\$ 408 mil em um leilão eletrônico realizado no portal “Ebay” (Figura 58).

De acordo com os termos da compra, o vencedor só poderia levar a obra para casa se, além de pagar o preço final, também reconstruísse o suporte no qual a obra havia sido pintada (HADJIMATHEOU 2008).

Em relação ao exemplo, podemos afirmar que houve uma tentativa, em certo nível de leitura, bem-sucedida, de quantificação econômica dos qualificadores (o valor artístico e a autoria) do mural atribuído a Banksy. Tomando como referência o fato de a obra ter sido produzida de forma gratuita e “clandestina”, é possível, porém, considerar o valor monetário alcançado e até os custos de remoção/reconstrução do suporte como indicadores do formidável esforço despendido para a apreensão de um objeto típico da Potência pela estrutura de Poder. O que indica que as *obras típicas* das artes gráficas de rua (sejam elas *extremas* ou *eXtremas*) não têm por fim o ingresso em um ciclo artístico-econômico pautado no capital.

demandam ousadia ou extrema coragem. Esse capital, contudo, também não pode ser lido em termos monetários.



Fig. 58 - Obra (forma híbrida de grafite-estêncil) atribuída a Bansky e leiloadada pelo portal “Ebay”. Imagem extraída de HADJIEMATHOU: 2008.

Há que se considerar, por certo, casos como os de artistas que militam simultaneamente nas ruas e nas galerias, situação que se verifica em todo o mundo desde o período da chamada Transvanguarda, nos anos 80 (BUENO 1999: 272-273). Aceitando como válida a hipótese dos “*indivíduos plurais*”, trazida à cena pela Sociologia Contemporânea

O caráter plural de cada indivíduo, de seus desejos, de seus interesses, dos recursos cognitivos e afetivos que ele usa ou de suas identidades, provocou nestes últimos anos uma certa curiosidade no meio das ciências sociais; a dupla questão da continuidade no tempo e da unidade no espaço do indivíduo torna-se mais problemática e, logo, objeto de interrogações. Nestes trabalhos, os indivíduos são levados a se mover no interior de múltiplas cenas da vida cotidiana, através de lógicas diversas, confrontados a experiências plurais, e mobilizam então aspectos diferentes, às vezes contraditórios, de sua pessoa. (CORCUFF 2001: 153)⁵³

, veremos que esses casos não se contrapõem ao nosso construto teórico, pautado na oposição e na composição Potência x Poder. Eles apenas indicam a

⁵³ Philippe Corcuff dedica todo um capítulo de uma de suas obras a indicar um repertório teórico, em especial francês, relativo a autores das ciências sociais que, em tempos recentes, se interessaram pela plurissubjetividade dos indivíduos. Ver CORCUFF 2001: 153-183.

multiplicidade de configurações possíveis e a complexidade das ligações entre dois princípios que só se aproximam de seus limites absolutos em termos ideais.

Situações recentes como a dos “artistas gráficos/plásticos de rua plurais”, das várias formas de *neotribalismo* e das expressões comunicacionais *eXtremas* (que estariam na origem do que identificamos como *Paper Street Art*) não invalidam a construção teórica simmeliana acerca da metrópole, mas a colocam em uma perspectiva mais refinada. Para o pesquisador que a utiliza em uma leitura do mundo atual, fica claro que as conclusões do sociólogo berlinense não são absolutas, devendo ser utilizadas para a apreensão de vieses, nuances e fragmentos da realidade. Em sua proposta sociológica, o próprio Simmel destaca esse caráter instrumental-ideal de sua obra:

Qualquer ciência extrai dos fenômenos uma série ou uma parte da totalidade ou da imediaticidade vivida, e a subsume a um conceito específico. A sociologia não procede de maneira menos legítima que as demais ciências ao dissipar as existências individuais para novamente reuni-las segundo um conceito que lhe seja próprio, e assim perguntar: o que ocorre com os seres humanos e segundo que regras eles se movimentam – não exatamente quando eles desenvolvem a totalidade de suas existências individuais inteligíveis, e sim quando eles, em virtude de seus efeitos mútuos, formam grupos e são determinados por essa existência em grupo? [...] os objetos dessas perguntas foram estabelecidos por meio de processos de abstração. Mas assim a sociologia não se diferencia de ciências como a lógica ou a economia teórica, que procedem da mesma maneira; ou seja, sob a égide de conceitos determinados – lá, do conhecimento, cá, da economia -, retiram da realidade formas sintéticas e nelas descobrem leis e evoluções, enquanto essas formas não existem como algo que possa ser experimentado isoladamente. (SIMMEL 2006: 19, sem os grifos no original)

Leopoldo Waizbort, um dos principais tradutores do pensamento simmeliano para a academia brasileira, também destaca a característica metafísica da abordagem de Simmel. Esse caráter, observa, afasta sua produção da pretensão à condição de uma teoria geral capaz de dar respostas a todas as questões, em especial no âmbito da modernidade:

Há, portanto, em Simmel, um conceito de metafísica – “meu conceito particular de metafísica”, diz ele (que é correlato ao conceito de filosofia) – amplo o suficiente para abarcar o mais fugaz e efêmero, o mais profundo e recôntido. Se esse conceito se referisse de modo fundante a conteúdos determinados, ele necessariamente seria incapaz de abarcar a multiplicidade do real; é somente na medida em que tal conceito está referido a processos e permanece lábil que ele pode abranger a “amplitude universal da existência”. Isto significa que esse conceito, liberto dos conteúdos e resultados, espraia-se na infinita possibilidade de todas as direções. Tudo é digno de ser conhecido em sua profundidade metafísica – basta lembrarmos a famosa análise da ponte e da porta. (WAIZBORT 2006: 24-25, sem o grifo no original)

Essa percepção é compartilhada por outro estudioso do pensamento simmeliano, João Carlos Tedesco:

Para Simmel, a sociedade não é uma entidade estruturada, mas um processo contínuo, fluido, de efeitos recíprocos, resultado de inúmeros episódios e interações de unidades diferentes, de interconexões entre partes, resultados, circunstâncias, estratégias [...], de experiências intercambiadas. Simmel evidencia o caráter processual da realidade social, entendendo que “a totalidade da vida escapa à possibilidade de conceptualização”, sem, é evidente, confundir fragmentação com atomização. Já falamos que Simmel recusava toda sistematização atomista ou holista, toda tentativa da ciência moderna em reduzir os fenômenos a determinações uniformizantes, globalizantes e transistóricas. (TEDESCO 2006: 66, sem os grifos no original)

Tomando como referência nosso construto teórico, poderíamos aceitar as percepções de Simmel acerca do psiquismo metropolitano como válidas quando assumidas como instrumentos de leitura de uma configuração de domínio absoluto do Poder (caso de uma modernidade *ideal*) ou, então, dos aspectos do Poder em uma configuração em que Potência e Poder se relacionam de forma mais aguda (caso da modernidade *real* ou da pós-modernidade *ideal* ou *real*).

Não nos parece possível negar que, mesmo na pós-modernidade, fatores como pragmatismo, aceleração psíquica e mensuração monetária da realidade ocupam posições relevantes, passíveis de leitura pelo filtro simmeliano. O mesmo filtro, como vimos, também possibilita a compreensão da resposta “fria” dos observadores não especializados às manifestações mais típicas das artes gráficas de rua e até de certas idiossincrasias dos próprios artistas; se tomarmos a hierarquia “feudal” dos ambientes mais ortodoxos do grafite de *nome* atual, perceberemos em suas práticas elementos contra-hegemônicos e para-hegemônicos diretamente associados ao Poder.

Para os demais fatores que participam da constituição da pós-modernidade – as novas variáveis comunicacionais e subjetivas, os valores associáveis a uma *ressituação da Potência* – e para o entendimento de um momento que coloca em relação o arcaico e o recente⁵⁴, pode-se utilizar uma ferramenta mais abrangente. Em nossa proposta de trabalho, essa ferramenta, direcionada especificamente ao entendimento de certas manifestações das artes gráficas e plásticas de rua, surge

⁵⁴ O pós-moderno traz em sua essência o moderno e o pré-moderno; sobre o tema, ver ANDERSON 1999: 09-54.

em um construto teórico que coloca em diálogo elementos dos pensamentos de Georg Simmel, Michel Maffesoli, Massimo Canevacci e Vilém Flusser.

Quando trabalhamos com as objetivações que integram o universo das artes gráficas e plásticas de rua, em especial ao focalizarmos as *obras novas* que conformam o que denominamos *Paper Street Art*, precisamos ter em mente, inicialmente, que essas manifestações *não podem ser lidas apenas nos conteúdos que aparentemente manifestam*. Por sua proximidade da Potência e seu afastamento da racionalidade e da sistematização – por sua condição comunicacional pós-moderna (CANEVACCI apud AGUIAR 2008) –, esses conteúdos nem sempre são inteligíveis e quantificáveis por meio das ferramentas comuns à academia, forçosamente associadas a uma configuração de Poder. Quanto mais próximos da Potência, do *élan* primal, do lúdico puro e de um inconsciente de viés surrealista (BRASSAÏ 2002: 07; BUENO 1999: 86-87; GOMBRICH 1999: 589-597), aliás, mais distantes eles estarão de uma *razão demiúrgica* (organizadora) que se opõe à *razão criadora* que nos interessa no presente estudo.

Essas obras também devem ser examinadas a partir de seu “potencial de contaminação”: sua *capacidade comunicacional* de atrair e modificar, ainda que por um instante, o regime psíquico do observador não especializado; seu poder de, no processo que conecta a subjetividade objetivada do autor (a obra “criada” no muro) à objetividade subjetivada pelo observador (a obra “recriada” pelo olhar), realizar e reafirmar o “*ser conjunto*” e a “*efervescência dionisíaca*” que reside no “*substrato básico de toda a sociedade*” (MAFFESOLI 2005: 70-95).

Esse é, de fato, o elemento de maior interesse neste Capítulo e, mesmo, em nossa pesquisa, uma vez que permite localizar o elemento imaterial comum, transtematizado e transindividual que conforma, segundo nossa inferência, a essência das *obras novas* que constituem o que identificamos como *Paper Street Art*. No caso em estudo, percebemos que a mensagem só pode ser compreendida se for vivenciada como experiência estética, como *sentir puro*: o sentir, aí, é a verdadeira mensagem; a mensagem, a verdadeira obra; e a obra, uma decorrência da *proxemia* afirmada por Maffesoli (MAFFESOLI 2010: 44), da fusão de objetivações-subjetivações do autor e do observador. Essa obra, por certo, só se *materializa* quando apreendida pelo olhar; enquanto este momento crítico não chega, ela é, de

certa forma, uma “obra à espera”, uma intenção comunicacional *eXtrema* parcialmente realizada – minimamente, *extrema* –, e que pode até não vir a se completar.

Assim como as *obras novas* que constituem nosso objeto de estudo, os fenômenos da *socialidade* e do *neotribalismo* (transtribalismo) maffesoliano e as manifestações *eXtremas* estudadas por Massimo Canevacci têm no contato interpessoal de *proxemia*, na valorização das fontes comunicacionais não hegemônicas e no processo circular de subjetivações e objetivações sua razão de ser. Essa proximidade pode ser explicada porque eles identificam a mesma “torrente subterrânea” pós-moderna que alimenta o que denominamos *Paper Street Art*. Canevacci, por exemplo, associa reiteradamente as manifestações juvenis *eXtremas* à comunicação (CANEVACCI 2005: 57-186) - este parece ser seu índice para a pós-modernidade. O antropólogo romano, aliás, identifica as metrópoles recentes (pós-modernas) como “*comunicacionais*”, em oposição às “*metrópoles industriais*” (modernas) que vigoraram até os anos setenta do século XX (CANEVACCI apud AGUIAR 2008).

Quando submetidas ao construto teórico com que estamos trabalhando, muitas das obras observadas nas fontes bibliográficas e, em especial, em nosso trabalho de campo, revelaram o “potencial de contaminação” a que nos referimos acima⁵⁵. Pois, ao compilá-las e reuni-las em uma coleção, pudemos perceber alguns traços que nos pareceram comuns. Imateriais ou situados simultaneamente nos campos da imaterialidade e da objetivação⁵⁶, esses traços nos levaram a inferir alguns princípios que, acreditamos, permitem chegar ao âmago do que entendemos como *Paper Street Art*.

Antes, porém, de chegar a esses princípios, pensamos que é interessante voltar nossa atenção à linha que, ao mesmo tempo, une e separa as *obras novas* das *obras clássicas*⁵⁷. Examinadas de forma mais superficial ou a partir do rótulo genérico das artes gráficas de rua, as *obras novas* (manifestações do que

⁵⁵ O processo de compilação imagética que deu início a esta tese, vale observar, partiu da mesma “contaminação” e da troca de registro psíquico. Esse dado, de fundo reflexivo, não deve ser desprezado.

⁵⁶ Esse duplo pertencimento ao imaterial e ao material é percebido, por exemplo, em obras que exploram o *trompe l'oeil*. Essa característica será trabalhada a seguir.

⁵⁷ Sobre o aspecto da duplicidade separação-união na leitura de fenômenos, ver SIMMEL nd, “A Ponte e a Porta”, texto traduzido por Simone Maldonado e disponível em <http://pt.scribd.com/doc/28055369/A-Ponte-e-a-Porta-Georg-Simmel> (c. 06.07.11).

identificamos como *Paper Street Art*) parecem compartilhar as mesmas motivações das obras identificadas como pertencentes às categorias “clássicas” do Grafite e da Pichação. De fato, elementos como o uso do espaço público para comunicação, a crítica das idiosincrasias da metrópole e mesmo a materialização de um *élan* de oposição ao Poder são comuns e compartilhados. Na medida em que são manifestações comunicacionais *eXtremas*, contudo, as *obras novas* se colocam além de uma configuração de contra-hegemonia, identificável como *extrema*; seu principal ingrediente é a Potência, que ataca o Poder ao colocar em xeque seus princípios de funcionamento: a racionalidade e (ou) a seriedade da mensagem, assim como a organização em categorias binárias que estabelecem oposições (“opressor” x “oprimido”; “dono do muro” x “grafiteiro”; “capital” x “gueto”; “comunicação oficial” x “comunicação clandestina”).

Para funcionar no *eXtremo* pós-hegemônico – processo que, insistimos, se coloca além do racional e parece, mesmo, se aproximar do “*surrealismo automatista*” definido por André Breton⁵⁸ –, as manifestações do que identificamos como *Paper Street Art* se apoiam em vários elementos que lhe são próprios. Substituem um “código grupal” expresso a partir de assinaturas (*tags* e *throw ups*) por inúmeros temas, formas de expressão e ângulos de ataque ao olhar não especializado; em sua busca pela “fiscada”, pela realização do mistério do “*ser conjunto*”, apelam ao belo, ao sério, ao carnavalesco e ao sinistro; também buscam chamar a atenção a partir das próprias dimensões físicas, ora grandiosas, ora minúsculas. No mesmo “*punch*”, parecem privilegiar certas porções do espaço urbano em detrimento de outras, mais “comuns” ou “esperadas”.

A força própria e distintiva das *obras novas* parece emergir de características materiais e imateriais que se inter-relacionam e que, acreditamos, podem ser sistematizadas em uma leitura acadêmica. As *características materiais*, que foram trazidas no Capítulo 2, dizem respeito à materialidade das manifestações; dizem respeito, enfim, às obras objetivadas como estênceis, lambes, stickers, formas tridimensionais e formas híbridas, que, como vimos, guardam certas semelhanças entre si e se afastam das demais expressões do campo das artes gráficas de rua. Já

⁵⁸ “SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.” (BRETON, apud GROSSI 2002: 231)

as *características imateriais* dizem respeito aos elementos intrínsecos às obras, aqueles traços (que podem ser totalmente imateriais ou, simultaneamente, materiais e imateriais) que as situam, de fato, como manifestações comunicacionais *eXtremas*. A primeira dessas características é o caráter de *afiliação à metrópole*, dado pelas inspirações temáticas e instrumentais ou de produção. A segunda é sua *proximidade da arte*, dada pela valorização estética e pela assimetria ou excentramento. A terceira característica se refere à *forma de observação*, dada pelo resgate de uma forma arcaica de contato com a imagem. A quarta diz respeito à *forma de contenção-fusão* de suas manifestações, que são caracterizadas pela ausência de moldura e pela aparente conversão do cenário em moldura ou em “obra ampliada”. A quinta característica se relaciona ao seu *padrão de leitura*, que se direciona à circularidade ou ao *scanning* flusseriano. A sexta e última característica diz respeito ao fato de as *obras novas* se constituírem como *obras abertas*, capazes de produzir diferentes significados para públicos diversos. Cada uma dessas características será trabalhada de forma detalhada a seguir.

Quando nos referimos à *afiliação metropolitana* das *obras novas* (a primeira de suas características imateriais ou princípios conformadores), destacamos sua proximidade em relação à grande cidade e aos elementos do Poder que a configura, mesmo na pós-modernidade.

Assim como as demais manifestações que compõem o universo das artes gráficas de rua, é em meio às idiosincrasias da metrópole que essas obras surgem; seu universo temático se referencia no contexto capitalista urbano, assim como as pessoas que produzem e leem as peças; a complexidade dos trabalhos (Figura 59) e o uso de meios técnicos – computador, impressora, fotocopiadora, papel adesivo de produção industrial – também revelam a especialização dos autores, algo que, como observou Simmel, também é típico da vida na metrópole (SIMMEL 1998f: 28; 2005: 587). O risco físico envolvido na fixação das obras nas plataformas públicas – um exemplo dramático é o do estudante Bruno Strobel Coelho Santos, que em 2007 foi torturado e executado por vigilantes depois de ser flagrado pichando um muro em um bairro próximo à área central de Curitiba (KOTSAN & NERY 2007) – pede uma agilidade e (ou) uma inteligência que encontra antecedente na aceleração metropolitana, em suas céleres trocas objetais e na violência das respostas do Poder.



Figura 59 - Lambe em ladrilho (de quatro peças), assinado, registrado em porta de serviço de edifício situado na Praça Zacarias, no Centro de Curitiba. Imagem disponível em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/>, com a chave de leitura "L0373021007PZ".

A etapa privada de produção que caracteriza materialmente as obras identificadas como pertencentes à *Paper Street Art* pode ser, ao menos em parte, justificada por essa demanda. A mesma necessidade parece estar presente, também, na essência dos *stickers* e em suas dimensões reduzidas: como normalmente cabem na palma da mão, são transportados escondidos e colados

rapidamente, com um “tapa” ou “encostada” no local de fixação. Concluimos, no que respeita à afiliação da *Paper Street Art*, que o parentesco com elementos referenciais e instrumentais da grande cidade tem o condão de colocar suas expressões na mesma velocidade da psique metropolitana mais próxima de uma configuração associada à modernidade, determinando uma mimese original, uma vez que o “elemento de contaminação”, *obra nova*, é *eXtremo*.

A segunda característica imaterial ou princípio conformador das *obras novas* reside em sua *proximidade em relação à arte*, algo que pode ser percebido tanto em seu valor estético, no interesse dos autores em provocar respostas psíquicas, quanto na incorporação e realce da assimetria. Em relação à valorização do fator estético e à incorporação do termo “arte” ao princípio em estudo, pensamos que a semelhança entre o que entendemos como *Paper Street Art* e esses elementos reside na capacidade comum – ou, minimamente, na pretensão comum – de eliminar a distância psíquica ou espiritual que separa o indivíduo (o observador não especializado) do objeto (a obra *eXtrema*). Tomando como referência as considerações de Schopenhauer sobre a finalidade da arte, Georg Simmel produziu um conceito de *experiência estética* que nos parece relevante. Sua perspectiva se aproxima sensivelmente do que percebemos, em nossa análise, como realização do princípio com que estamos trabalhando:

Nestes momentos de contemplação estamos de tal forma saturados da imagem da coisa que desaparece a condição da vontade e a causa do tormento que leva o Eu e o objeto a se oporem, ao fato de que ambos estão separados por um abismo insondável de caráter espacial e temporal. Ao contrário: submersos plenamente na contemplação de um fenômeno, já não sentimos o Eu que esteve separado de seu conteúdo, senão que nos sentimos “perdidos” com ele. Com isso desaparece todo o egoísmo, uma vez que também desapareceu o Eu sobre quem incide todo o desejo de posse, pois naquela intuição plena está o quanto desejamos e o quanto podemos desejar da coisa. A felicidade e a infelicidade, os atributos da vontade se colocam mais além do limite em que começa a pura intuição, em que as coisas já não existem para nós como estímulos, senão meramente como representações. Este é o núcleo da atividade estética.

[...] a obra de arte nos força, de certo modo, à sua contemplação: com ela se eleva a uma existência própria o conteúdo das coisas e destinos, extraído de toda complicação com o desejo e com o meramente prático, como observou [Schopenhauer] maravilhosamente em uma passagem: “A arte chegou sempre ao fim”. Colocada entre o gênio criador e o indivíduo receptivo, a arte é ao mesmo tempo o efeito e a causa da emancipação do puro intelecto em face da vontade, de que deriva todo significado que tem na metafísica de Schopenhauer. (SIMMEL 1950: 98-99, sem os grifos no original)⁵⁹

⁵⁹ “En estos momentos de absoluta contemplación estamos de tal modo saturados de la imagen de la cosa, que desaparece la condición de la voluntad y la causa del tormento que nos proporciona el sentir que el yo y su objeto se oponen, que están separados por un abismo insondable de carácter

Ainda que exista um número significativo de *obras novas* cujo valor estético – ou, minimamente, cujo objetivo estético autoral – é claramente perceptível (caso, por exemplo, da peça registrada na Figura 60), não é possível afirmar que toda manifestação do gênero se inscreva em um mesmo nível de apelo artístico ao espírito.

Todas as peças identificáveis como *eXtremas*, mesmo as mais simples ou “ligeiras”, porém, parecem carregar um “quê” de arte, um elemento potencialmente fusional em relação ao sujeito receptivo. Esse elemento, percebido por Simmel em sua análise da arte, é por ele denominado “*intuição estética*”:

Para que se produza uma intuição estética plena de conteúdo, é preciso que no sujeito e no objeto se encontrem as mesmas determinações, determinações que se contradizem em aparência, mas que – e isto se verá em maiores detalhes, constituindo a verdadeira medula da teoria da arte de Schopenhauer – precisam o ponto decisivo, justamente pela coincidência do que aparentemente se exclui. O homem e o objeto coincidem na intuição estética, separados de tudo o que não seja eles mesmos, separados de todas as suas relações naturais e históricas alheias à sua pura essência. (SIMMEL 1950: 102)⁶⁰

Partindo de nossa perspectiva teórica, poderíamos identificar na intuição estética, transpessoal e imanente, o elemento compartilhado e comunicacional de Potência, o *élan* que reside tanto na intenção de quem cria quanto na percepção transformada, também ela *neotribal* e *eXtrema*, de quem é *capaz de ver*.

espacial y temporal. Por el contrario, sumergidos plenamente en la contemplación de un fenómeno, ya no sentimos un yo que estuviera separado de su contenido, sino que nos sentimos ‘perdidos’ en éste. Con esto desaparece todo egoísmo, puesto que ha desaparecido también el yo en quien incide, todo querer poseer, pues en aquella intuición plena tenemos cuanto queremos y cuanto podemos querer de la cosa. La felicidad y la infelicidad, los atributos de la voluntad quedan más allá del límite en que comienza la pura intuición, en la que las cosas ya no existen para nosotros como estímulos, sino meramente como representaciones. Este es el núcleo de la actividad estética.”; “(...) la obra de arte nos fuerza en cierto modo a su contemplación: con ella se eleva a una existencia propia el contenido de las cosas y destinos, sacado de toda complicación con el deseo y con lo meramente práctico, como dice maravillosamente en un pasaje: ‘El arte ha llegado siempre al fin’. Colocado entre el genio creador y el individuo receptivo, el arte es al propio tiempo el efecto y la causa de la emancipación del puro intelecto respecto de la voluntad, de donde se deriva toda la significación que tiene en la metafísica de Schopenhauer.” Tradução livre.

⁶⁰ “Para que se produzca una intuición estética llena de contenido, es preciso que en el sujeto y en el objeto se encuentren las mismas determinaciones, determinaciones que se contradicen en apariencia, pero que – y esto se verá con más detalle, constituyendo el verdadero nervio de la teoría del arte de Schopenhauer – precisan el punto decisivo, justamente por la coincidencia de lo que aparentemente se excluye. El hombre y el objeto coinciden en la intuición estética, separados de todo lo que no sea ellos mismos, separados de todas sus relaciones naturales e históricas ajenas a su pura esencia.” Tradução livre.



Fig. 60 - “Carpa”, estêncil de múltiplas matrizes em parede externa de banca de revistas na Praça do Japão, no bairro Água Verde, em Curitiba. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de leitura E0483090309JP e E0484090309JP.

Com base na mesma identificação, poderíamos inferir que a ausência de contato experimentada repetidas vezes na metrópole, pelos muitos passantes que circulam junto às obras e “não se dão conta” de sua existência, estaria associada à não realização desse fenômeno psíquico. Que, por sua vez, teria entre seus motivos o reduzido valor estético da objetivação, dificuldades de estabelecimento do contato visual (pela má escolha do lugar pelo artista ou pela rápida destruição do trabalho) e, sem dúvida, a proximidade entre o psiquismo do observador e a configuração de domínio do Poder. A assimetria é o outro elemento que, em princípio, aproxima o que entendemos como *Paper Street Art* daquilo que, para Simmel, caracteriza a arte. Segundo o sociólogo berlinense, a assimetria é produto de uma organização mental mais refinada e soberana, capaz de conceder a si própria a possibilidade de trabalhar com algo percebido por um psiquismo mais simples apenas como um indício de irracionalidade:

Enquanto a vida for ainda instintiva, afetiva, irracional, a liberação estética com relação a ela aparece sob uma forma racionalista. Quando ela se vê penetrada pelo entendimento, pelo cálculo, pelo equilíbrio, só então a necessidade estética se refugia no oposto, a busca irracional e a forma exterior irracional, assimétrica. (SIMMEL 1998: 183)

Podemos supor, por uma leitura da metrópole feita a partir das observações de Simmel sobre a relação entre estética e organização social, que seu ambiente tende a valorizar a assimetria por sua associação com a individualidade.

A sociedade individualista, com os seus interesses heterogêneos, com as suas tendências não reconciliadas, com inúmeros empreendimentos muitas vezes começados e - por ser efetuados só por particulares - também muitas vezes interrompidos; uma sociedade assim oferece ao espírito uma imagem inquieta, cuja percepção exige sempre novas inervações, sua compreensão um novo esforço. [...] A beleza que corresponde realmente ao nosso sentimento de hoje, possui ainda quase que exclusivamente um caráter individualista. Ela se liga essencialmente a fenômenos singulares, seja no seu contraste com as propriedades e as condições de vida da massa ou em oposição aberta a ela. Nesta maneira do indivíduo se opor e de se isolar do conjunto, reside em grande parte a beleza propriamente dita romântica - mesmo que ao mesmo tempo nós a condenemos de um ponto de vista ético. (SIMMEL 1998: 186, sem os grifos no original)

Ainda assim, na metrópole associada ao Poder, a capacidade de percepção das obras de arte baseadas na assimetria é, aparentemente, comprometida, algo que aconteceria por força das contingências do próprio meio, capaz de forçar um retorno a uma espécie de “simetria fundamental” pela redução da realidade à

condição de *tabula rasa* (em decorrência da economia mental, estrição nervosa, superabundância objetual e leitura monetária dos fenômenos). Nas *obras novas*, a assimetria assume um valor que consideramos estratégico: aparentemente, ela desempenha um papel importante no processo de troca de registro psíquico entre Poder e Potência; isso porque é capaz de, ao mesmo tempo, realçar a racionalidade e provocar estranhamento. A obra produzida em uma caçamba de lixo ou em uma placa de sinalização (Figura 61), então, assume um viés de assimetria pelo fato de *não estar onde deveria*, ou de *estar onde não deveria*. Esse “deslocamento físico” liberaria o olhar para a assimetria considerada em sua acepção mais clássica, percebida no fato de a peça não guardar relação espacial com manifestações semelhantes em relação a um ponto, eixo ou plano.

Além da assimetria decorrente do excentramento territorial, é preciso considerar, ainda, outro tipo de assimetria, de caráter dimensional. Por maiores que sejam as peças – em Curitiba, encontramos obras suficientemente grandes para visualização a uma maior distância (Figura 62) –, elas certamente não conseguem “fazer frente” (e estabelecer uma simetria simples, bilateral) ao cenário que as cerca.

Essa assimetria dimensional parece especialmente relevante quando associada às menores peças (caso da registrada na Figura 61, de cerca de três centímetros de altura por dois de largura), que muitas vezes instigam o observador a “substituir a lente” da própria perspectiva. Na experiência do olhar, a “grande angular mental”, associada à metrópole moderna e ao Poder, capaz de abranger todo o cenário sem, no entanto, entrar em muitos detalhes, cederia lugar a uma “teleobjetiva” (ou a um “microscópio” associado à Potência), que, por sua vez, poderia devolver o mundo ao observador com outra densidade.

A terceira característica imaterial ou princípio conformador das *obras novas* diz respeito à sua *forma de observação*, dada pelo resgate de um modo arcaico e, diríamos, mágico de contato com a imagem. No século XXI, muitos dos bens imagéticos que as pessoas captam como “diferentes”, “raros”, “inusitados” ou “próximos da magia” chegam a seus olhos por meio de tecnologias óticas ou eletrônicas como o cinema, a tevê e a internet. Por sua ligação com o *eXtremo*, as *obras novas* também se aproximam do que é apreendido como extraordinário. Elas, porém, surgem em um esquema incomum, transtemporal, atrelado simultaneamente ao recente, na temática e na tecnologia associada à produção, e ao arcaico, em sua

materialização em posições ao mesmo tempo fixas e difusas, “semeadas” ao longo dos corredores metropolitanos (Figura 63).

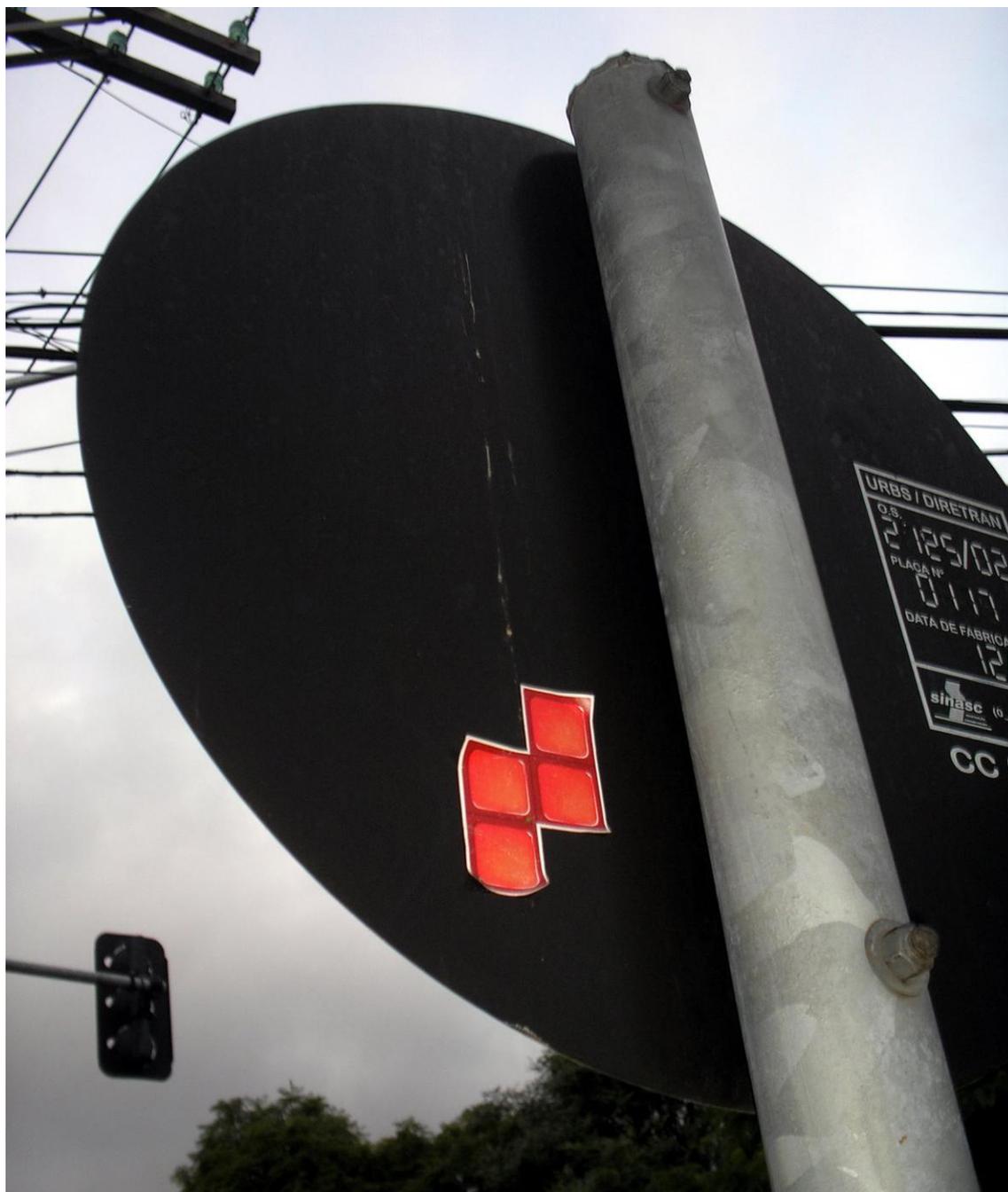


Fig. 61 - “Tetraminó” (peça do jogo “Tetris”), sticker afixado em verso de placa de sinalização na Rua Amâncio Moro, no bairro Alto da Glória. Imagem disp. em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/>, com a chave de leitura S0232140308AM.



Fig. 62 - “Carrinho-bomba”, lambe em ladrilho produzido em tapume na Rua Benjamin Constant, Centro de Curitiba. Obra disp. em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano>, com a chave de leitura L0455121007BC.

Situadas, enfim, no interior de um esquema que engendra o retorno de uma forma mais antiga de conexão, dada não apenas pelos olhos ou pela associação entre as pontas dos dedos e os olhos (na operação de conteúdos digitais a partir de teclados, *mouses* e controles remotos) em um ambiente normalmente privado, mas pelo *deslocamento do observador* até o objeto de estranhamento, situado, como os antigos marcos religiosos ou mágicos, originalmente coletivos, no espaço público. Uma forma de conexão que também possui um elemento não controlável e misterioso, dado pelo acaso: a chegada inesperada à obra e, principalmente, à experiência estética; uma experiência, enfim, capaz de alterar, ainda que sutilmente, a geografia psíquica e a jornada do caminhante.

Quando nos referimos ao olhar para as *obras novas*, vale frisar, também nos referimos à magia da experiência de contato. A expressão, em nosso contexto, não é apenas alegórica. Ela se refere ao conceito enunciado por Vilém Flusser em sua teoria sobre a leitura das representações textuais e imagéticas, e, cremos, também pode ser utilizada para o entendimento da experiência do olhar das obras que conceituamos como pertencentes à *Paper Street Art*.

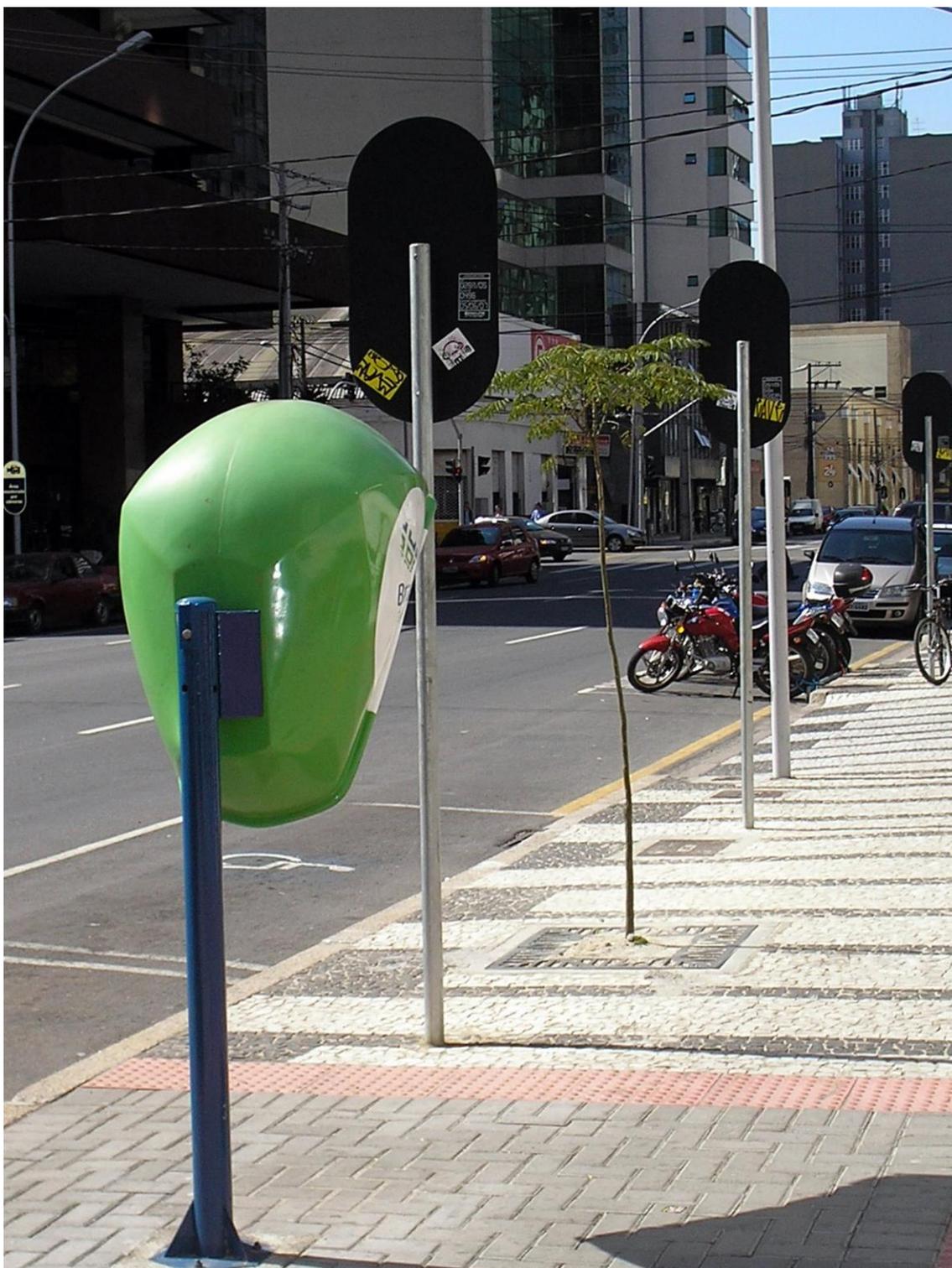


Fig. 63 - Stickers em placas de sinalização na Rua Marechal Deodoro, Centro de Curitiba. Imagem disp. em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/>, com a chave de leitura C0396070808MD.

O filósofo tcheco associa a ideia de “*magia*” ao processo de leitura de imagens tradicionais ou técnicas⁶¹, que importa em circularidade, transformação psíquica do tempo – a troca de *chronos*, o tempo sequencial, por *kairos*, o tempo pessoal inapreensível pela racionalidade – e reinscrição das dimensões (profundidade e tempo) faltantes à obra objetivada no plano (FLUSSER 2002: 07-18).

A experiência de observação das *obras novas*, vivenciada pelo sujeito “privado” no espaço público e capaz de subverter (ainda que por um instante) a individualidade moderna e seu estado psíquico, parece guardar relação com a magia, seja ela flusseriana (associada à decifração da imagem) ou maffesoliana-canevacciana (comunicacional, *eXtrema*, orgiástica e de *proxemia* – associada ao *élan* eterno e compartilhado de Potência).

Aquilo que entendemos como *obras novas* ou *Paper Street Art*, portanto, também se coloca contra o *mainstream* da grande cidade em seu caráter de Poder ao exigir, em seu processo de revelação, a presença total (corpo, olhos e mente) do observador. O arcaísmo dessa determinação é reforçado pela constituição material das objetivações: se, no caso dos quadros de uma exposição, há a possibilidade de deslocamento das imagens, no das *obras novas* isso é impossível. Sua remoção implica a destruição física da peça ou do suporte; mais do que isso, descaracteriza automaticamente a configuração única que se estabelece entre a peça e o *locus* específico onde ela foi aplicada. Ainda que a reprodutividade técnica (como a propiciada pela fotografia digital) permita a replicação das *peças*, vale reforçar, não há duas *obras* iguais: a configuração estabelecida em cada uma – a vinculação entre a peça, o lugar e o tempo interno da observação – é única.

A quarta característica imaterial ou princípio conformador das *obras novas* está associado à *forma de contenção-fusão* de suas manifestações, que são marcadas pela ausência de moldura e pela aparente conversão do cenário em moldura ou em “obra ampliada”. Em um instigante ensaio sobre estética, Georg Simmel investiga o poder das obras de arte em sua relação com o mundo a partir da estrutura que as

⁶¹ Imagens tradicionais, segundo Flusser, são representações arcaicas do mundo, anteriores à escrita ou que dela prescindem; imagens técnicas são as produzidas por tecnologias como a da fotografia, que nasceram a partir da ciência que, por sua vez, nasceu da escrita. A escrita, segundo Flusser, é um processo de “rasgamento de imagens” que substituiu a leitura circular, conotativa, pela leitura linear, pragmática e racional. “Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa condição das imagens técnicas é decisiva para seu deciframento.” (FLUSSER 2002: 12)

contém: a moldura. Para o sociólogo, essa estrutura física desempenha um papel de reforço na contenção e concentração da “energia semântica” que caracteriza toda a verdadeira obra de arte:

A essência da obra de arte, porém, é um todo (*Ganzes*) por si mesmo, não precisa de uma relação com o exterior, sempre reconduzindo suas correntes energéticas ao seu centro. Na medida em que a obra de arte é assim como, além dela, somente o mundo como um todo e a alma o são - uma unidade de elementos singulares (*Einzelheiten*) -, ela se isola, sendo um mundo por si mesmo, contra todo o externo. Conseqüentemente, os seus limites (*Grenzen*) significam algo totalmente diferente daquilo que chamamos “limites” numa coisa natural: estes são um lugar de intercâmbio circular incessante com todo o externo; naquela, porém, um tal fim absoluto que mostra num ato só a indiferença e a defesa contra o exterior e a integração unificadora por dentro. [...] A função da moldura consiste na simbolização e no reforçamento da dupla função do limite da obra de arte. A moldura exclui da obra de arte todo o meio ambiente e, também, o expectador, e ajuda, assim, a colocar a obra de arte numa distância necessária, para possibilitar o seu consumo estético. (SIMMEL 1998b: 121-122, sem os grifos no original)

Ao examinar o universo das artes gráficas de rua e, em especial, o que denominamos *obras novas*, percebemos que elas não possuem moldura. Há casos (como o da Figura 59) em que os autores estabelecem uma margem ou simulam uma moldura (os limites físicos da folha de papel também podem funcionar como uma espécie de margem); tal elemento, porém, parece surgir mais como *trompe l’oeil* do que, efetivamente, como um verdadeiro limitador semântico-energético. Isso se dá, principalmente, pelo fato de essas “molduras” serem uma extensão das próprias obras e não um elemento material verdadeiro, tridimensional, capaz de romper com o plano no qual o conteúdo artístico se inscreve. Com base na leitura simmeliana e em nossas considerações acerca da experiência de observação do que chamamos *obras novas*, podemos concluir que a ausência de moldura pode determinar elementos importantes em relação à sua recepção pelo público não especializado.

Em seu ensaio, Simmel trata da questão da fruição e do prazer decorrentes da percepção das telas de pintura como *obras de arte em si*, dotadas, ao mesmo tempo, de poder estético e de um mecanismo de contenção e “doma” desse poder. Por essa perspectiva, uma tela artística se torna acessível a qualquer tempo: “[A tela], como simbolização de uma unidade psíquica, pode ser tão individualista como quiser: pendurando no nosso quarto, não perturba os círculos nossos, pois tem uma moldura. Isto significa: é quase uma ilha no mundo que espera até que cheguemos a ela ou pode ser ignorada e deixada de lado” (SIMMEL 1998b: 125).

Ao retirar a moldura ou ao produzir obras naturalmente desprovidas desse delimitador, portanto, extraímos um componente configurador da obra clássica dentro de uma estrutura de Poder. No século XX, vale observar, a pintura superou a moldura física; deixou de utilizá-la e parece ter migrado para outra forma de contenção energético-simbólica, representada pela galeria (a esse respeito, retornamos a uma citação do Capítulo 2, do artista gráfico de rua Cost: “*As galerias são muito tranquilas. Lá, você só bebe um pouco de champanhe*”). As obras que compõem o universo das artes gráficas ou plásticas de rua (e, dentro delas, as *obras novas*) prescindem de toda forma de contenção, de toda moldura. Simmel também observa que a moldura, além de limitar, também concentra poder estético, levando o observador a uma leitura circular e fechada. Por essa perspectiva, as *obras novas* poderiam ser consideradas como “vórtices libertos” cujo poder se coloca em um nível interessante de apreensão psíquica: por um lado, a ausência de contenção poderia diminuir um elemento mais agudo de atração; por outro, esse “esfumaçamento” poderia limitar o domínio do observador sobre seu próprio olhar, reduzindo a segurança psíquica e a capacidade de controle da observação – e ampliando o trânsito de objetividades-subjetividades situadas fora dos limites do Poder (manifestações comunicacionais *eXtremas*).

Também em relação à ausência de moldura, as peças que identificamos como *Paper Street Art* podem adquirir um caráter de *composição de limites* ou de *resgate cênico*. Em certa medida, é possível afirmar que, quando uma obra não possui moldura, o próprio cenário que a cerca, em especial, o imediato, passa a ocupar essa função. Isso é notável, no caso das *obras novas*, em objetivações que utilizam o mobiliário público ou elementos físicos “extraordinários” de muros e fachadas como suporte (Figura 64).

No caso específico do *resgate cênico*, a obra tem a capacidade de destacar também todo o cenário ou um componente, que, de outra forma, passaria despercebido. É o que notamos, por exemplo, no caso do bigode de plástico (forma tridimensional) aplicado ao busto do poeta Khalil Gibran, a que nos referimos no Capítulo 2 (Figura 41). Se imaginarmos que em uma cidade como Curitiba há cerca de duzentas estátuas e bustos de bronze em praças e parques, e que a maioria dessas peças é pouco lembrada ou mesmo desconhecida pela população (MILAN

2008), notaremos o potencial (ainda que pontual) de “recolocação no cenário” contido em um inusitado adereço.



Fig. 64 - “Caveira CASXE”, sticker aplicado em muro na Rua Vicente Machado, no Centro de Curitiba. Imagem disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de leitura S0085230907VM.

Essa “composição de resgate” é particularmente notável quando o cenário que recebe as obras é afetado mais gravemente pelo tempo ou pela falta de manutenção. Afixadas nesses locais, as obras parecem lhes devolver visibilidade e valor, podendo até mesmo despertar percepção crítica acerca de sua condição (Figura 65).

A quinta característica imaterial ou princípio conformador das *obras novas* diz respeito ao seu caráter circular de leitura. Esse aspecto – associável às pinturas, às imagens de forma geral e às obras do que chamamos *Paper Street Art* – foi trabalhado de formas distintas por Simmel e Flusser. Em nossa avaliação, ambas as abordagens, quando aplicadas ao nosso objeto de estudo, são complementares e ajudam a compreender o fenômeno que estamos estudando.



Fig. 65 - Estênceis em ruína na Rua Riachuelo, no Centro de Curitiba. Imagem disponível em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de leitura E0034040807RI.

Simmel se refere à circularidade de leitura das obras de arte (ele trata, especialmente, da pintura) como resultado da *“integração unificadora por dentro”* (SIMMEL 1998b: 121) que seria a essência desses trabalhos. Esse caráter, típico dessas manifestações em sua forma mais clássica, seria oposto ao percebido em outros objetos e na própria natureza, que funcionariam em um *“intercâmbio circular incessante com o todo externo”* (IDEM). De forma sintética, poderíamos afirmar, em relação às obras de arte examinadas por Simmel, que elas constituem núcleos semânticos fechados, cuja força estética é produzida circularmente.

Ao analisar as representações gráficas – imagens tradicionais, escrita e imagens técnicas –, Flusser introduz o conceito de *“scanning”* ou *“vaguear pela superfície”*, aplicável às imagens: *“Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos de imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar*

elementos já vistos. Assim, o ‘antes’ se torna ‘depois’, e o depois se torna ‘antes’” (FLUSSER 2002: 08).

No caso das *obras novas*, as circularidades semântica (simmeliana) e de leitura (flusseriana) nos parecem especialmente importantes. Os olhos do passante não especializado, daquela pessoa que traz, em seu psiquismo, elementos de Potência prontos para despertar, são atraídos pelo trabalho, mais exatamente pela força semântica ao mesmo tempo circular e difusa (estruturada por seu próprio tema e livre porque aderida sem barreiras ao espaço público) que dele emana. Ao captá-lo, ela inicia uma leitura, um *scanning* – processo de magia –, capaz de reduzir a velocidade psíquica e, ainda que por instantes, estabelecer uma ponte para algo diferente, para um fenômeno comunicacional *eXtremo*.

Um dos elementos mais interessantes desse processo de observação, no caso específico das obras do que denominamos *Paper Street Art*, diz respeito à ampliação da leitura circular para além dos limites das imagens. Como verificamos ao trabalhar com a característica imaterial anterior, a ausência de moldura nas artes gráficas de rua pode fazer com que obra e cenário se fundam, ampliando os limites físicos e psíquicos do *scanning* e “transbordando” a magia do processo para o mundo.

Em termos estritamente flusserianos, ou seja, relativos aos domínios da imagem e da escrita, o fenômeno também se verifica. As *obras novas* – e também certas manifestações clássicas das artes gráficas de rua, especialmente *throw ups* e *tags*⁶² mais elaborados ou codificados – não apenas estimulam a leitura circular (imagética), como também subvertem a linearidade dos textos escritos utilizados em suas composições (Flusser descreve a escrita como um “rasgamento da imagem”: “O método de rasgamento consistia em desfiar as superfícies das imagens em linhas e alinhar os elementos imagéticos [...] tratava-se de transcodificar o tempo circular em linear, traduzir cenas em processos”, FLUSSER 2002: 09).

A circularidade de leitura é influenciada pelo direcionamento discursivo dado às obras por seu criador. Peças que apelem extensivamente ao texto e a ao discurso ideológico mais marcado (não necessariamente associado ao conflito de classes), e

⁶² “Throw ups”, como já observamos, são assinaturas cujas letras são produzidas em contorno e depois preenchidas; “tags” são assinaturas cujas letras são formadas, normalmente, por traços simples, produzidos por spray, rolinho ou pincel atômico. Ver PROSSER 2009: 400 e LASSALA 2010: 58-63.



Fig. 67 - Lambe afixado em fachada na Rua do Rosário, no Setor Histórico de Curitiba. Imagem disponível em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/> com a chave de leitura L0602040108RR.

A sexta e última das características imateriais ou princípios conformadores diz respeito ao fato de as *obras novas* se constituírem como *obras abertas*, direcionadas à produção de diferentes significados para observadores distintos. Essa característica, vale observar, se configura não apenas em termos específicos, mas também em associação com algumas das características que descrevemos anteriormente.

Quando nos referimos à ausência de moldura formal e à transformação do cenário em moldura (quarta característica), pudemos perceber a existência de uma *zona de inclusão-fusão ou de apropriação* nos trabalhos. Esse elemento pode até ser indicado ou induzido pelo criador ou pela relação obra x cenário, porém é acionado exclusivamente pelo observador não especializado, que, no processo de subjetivação-objetivação do trabalho (em sua *decifração*), estabelece limites *a partir de seu próprio psiquismo*. Essa delimitação, personalíssima, também guarda relação com o processo de leitura circular ou *scanning* nas *obras novas* (quinta característica), que envolve uma *tecitura imagética e semântica* que é produzida pelo observador. É ele quem, com seus olhos e seu psiquismo, capta e estabelece

conexões. É ele, enfim, o agente final do ciclo de subjetivações e objetivações que caracteriza a recepção naquilo que denominamos *Paper Street Art*.



Fig. 68 - Lambe aplicado em fachada na Rua Tobias de Macedo, no Centro de Curitiba. Imagem disponível em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/>, com a chave de leitura L0147090807MC.

Em seus trabalhos, Georg Simmel e Vilém Flusser também abordaram a questão das obras “abertas”, que se configura como um importante tema da arte no século 20 (a esse respeito, ver, por exemplo, ECO 2001). No ensaio “*A Escultura de Rodin e a Direção Espiritual do Presente*”, o sociólogo alemão investigou o conflito entre a individualidade e o domínio da lei na modernidade a partir do desenvolvimento da escultura, chegando, então, aos trabalhos do artista francês Auguste Rodin (1840 – 1917). Simmel considerava os trabalhos de Rodin inovadores especialmente porque conseguiam, simultaneamente, afiliar-se ao Naturalismo (à visão imediata do mundo pelo artista, com todo seu frescor e *élan* de

Potência) e observar as rígidas regras clássicas da arte escultórica. Por serem capazes, enfim, de reunir, na experiência estética, as duas vertentes que conformam a arte: as qualidades formais e anímicas; o Poder e a Potência.

Ao concluir o ensaio, Simmel se referiu a algo que se aproxima do que definimos como *zona de inclusão-fusão ou de apropriação*, e forneceu uma explicação para o vigor estético das experiências (inclusive, na de observação do que chamamos *Paper Street Art*) nas quais o observador é chamado a participar como cocriador:

[...] As esculturas de Rodin são, nos mais variados graus, frequentemente não acabadas, alcançando o extremo onde a figura se ergue do bloco em partes isoladas, em contornos dificilmente reconhecíveis. Sob as feições da atualidade, uma coisa é evidente: para nós, perante um número sempre crescente de valores, estímulos e indicações, valem mais que um preenchimento explícito, que não deixa restar nada para nossa fantasia completar. Queremos um mínimo de realidade objetiva, que desencadeie em nós um máximo de atividade autônoma. Amamos a discrição das coisas, que desdobra em nós todo o potencial de interpretação, e sua parcimônia, que permite que sua riqueza seja sentida somente por meio da nossa. Ao tomar penetrante, mediante a aparente inconclusão, a relação entre o material e a forma, Rodin alcançou, às vezes, o ápice na exploração desta feição da alma moderna. A forma, que apenas nesse instante parece libertar-se da pedra, eleva a tensão entre a matéria bruta não-enformada e a forma animada, que ele deve realizar, à máxima sensação. A figura pronta não conseguiria a mesma espiritualidade e liberdade sem esse resto de terra pesado que lhe ficou de fundo. E, por outro lado, por meio dessa falha da forma plena, a ação do espectador é provocada de maneira mais viva. Onde os novos intérpretes da arte fixam a essência da sua fruição, o admirador repete em si o processo de criação – isso não pode acontecer de maneira mais enérgica do que pelo estímulo à fantasia para completar por si o incompleto, para libertar da pedra a configuração nela ainda oculta. No que a nossa própria atividade entre a obra e seu efeito final se nos internaliza, aquela se afasta numa distância, da qual a sensibilidade do homem moderno carece, entre si e as coisas, posto que é seu forte e seu fraco exigir das coisas não a sua totalidade arredondada, mas somente seu ponto de maior estímulo, em verdade, seu extrato mais sublimado, mas somente "como que de longe". (SIMMEL 1998a: 159-160, sem os grifos no original)

Em seus estudos teóricos a respeito dos processos de conversão da realidade objetiva em representações e destas em realidade subjetivada, Flusser também observou a existência de algo próximo à nossa *zona de inclusão-fusão ou de apropriação*. Ele se refere, diretamente, ao *papel da interpretação* no processo de *scanning* ou decifração de imagens, e a como ela interfere no resultado final da leitura:

O traçado do *scanning* segue a estrutura da imagem, mas também os impulsos do íntimo do observador. O significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas "intencionalidades": a do emissor e a do receptor. Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são "denotativas".

Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos “conotativos”.
(FLUSSER 2002: 08, sem os grifos no original).

Essa capacidade de participar a partir da *zona de inclusão-fusão ou de apropriação* nos parece tão poderosa que, em tese, poderia até mesmo converter obras originalmente concebidas como *extremas* (caso, por exemplo, de grafites de assinatura ou trabalhos associados a certos ativismos) em *eXtremas*. Isso seria possível, por exemplo, em casos em que o conteúdo da mensagem emitida pelo criador não é percebido com suficiente clareza, naqueles em que a fusão obra x cenário modifica o significado original pretendido pelo criador ou, então – teríamos aqui a alternativa mais radical e mais reveladora do valor da observação não especializada – naqueles em que o psiquismo do observador se coloca mais perto da Potência que o do próprio produtor da imagem.

Um exemplo pessoal dessa “leitura *eXtrema* do supostamente *extremo*” pode ser verificado na obra registrada na Figura 69.



Fig. 69 - Sticker pintado à mão, colado em caixa de controle semafórico na Rua Martim Afonso, no bairro das Mercês. Imagem disp. em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/>, com a chave de leitura S0106161107AF.

Quando, durante uma caminhada, percebemos esse trabalho, um sticker de pequenas dimensões pintado a mão, tivemos a nítida impressão de que o autor havia representado “fantasmas” ou, mais exatamente, “fantasmas suplicando”. Mais tarde, ao examinar o registro fotográfico em casa, ou seja, em uma releitura mais objetiva, desconectada do local, do *scanning* ligado à experiência original de observação e de sua *magia*, é que pensamos na possibilidade de que se tratasse, de fato, de uma assinatura (do tipo *throw up*) formada por três letras “C” ou, mesmo, de algo diferente – uma representação imagética ou grafismo não contemplados por nosso entendimento.

A ocorrência de algumas “leituras *eXtremas*” como essa parece colocar um desafio ao pesquisador, especialmente em estudos de caso como o que vamos desenvolver no Capítulo 4, centrado no registro imagético. Tais leituras, quando excessivas, poderiam indicar o encaminhamento do trabalho para a ultrarreflexividade e para a ultrassubjetivação, algo que parece não interessar à academia.

Essa possibilidade, em tese, existe, até mesmo porque a compilação de um banco de dados imagéticos como o que produzimos nasce de uma sucessão de experiências objetivo-subjetivas, personalíssimas, de observação. Cremos que ela pode ser controlada, porém, a partir de um preparo prévio do pesquisador, de uma *observação crítica*, que permita transportar os conteúdos apreendidos para o interior da configuração acadêmica de leitura. Esse preparo – uma especialização do olhar que coloca o pesquisador em uma terceira posição, ou seja, nem como criador, nem como observador não especializado – se processa, em primeiro lugar, pelo estudo prévio das próprias artes gráficas de rua, de seus códigos e temas. Isso faz com que a “porção aberta” das obras que estão nas ruas, sua *zona de inclusão-fusão ou de apropriação*, assumam dimensões mais precisas em relação às intencionalidades do criador e do observador. E se completa pela admissão, nos casos em que a percepção imagética produz leituras *eXtremas* não enquadráveis pela configuração acadêmica, da existência dessa condição.

A *observação crítica*, observamos, somente é possível em um segundo momento, quando o registro imagético é colocado em perspectiva e situado de forma mais pragmática. Temos, então, uma segunda leitura, um “momento privado de decifração”, nascido da imbricação entre elementos de Potência (a experiência de

observação) e Poder (o filtro da pesquisa acadêmica). Vale observar que, em nossa pesquisa, a quantidade de casos de “leitura *eXtrema* do supostamente *extremo*” não foi das mais significativas, algo que poderá ser observado no Capítulo 4.

3.3 A TROCA DE REGISTRO PSÍQUICO NA OBSERVAÇÃO DA PAPER STREET ART: “SATORI”, “KOAN” E SUA ADOÇÃO PARA A COMPREENSÃO DO PROCESSO

Neste Capítulo, buscamos demonstrar a existência de elementos imateriais que, imbricados com certos elementos materiais, conformam as *obras novas* das artes gráficas de rua (*Paper Street Art*). Pudemos perceber que esses componentes não dizem respeito apenas às obras aplicadas ao cenário urbano e seus eventuais significados originários (aqueles calcados unicamente na subjetividade-objetividade do artista), mas a um processo psíquico, comunicacional e criativo que associa o artista, o observador não especializado e o psiquismo decorrente da situação da obra em um ambiente público.

Concluimos que as *obras novas* se constituem como *instrumentos* ou *agentes* capazes de desencadear uma *troca de registro psíquico*. Que seria motivada pela transformação súbita (no mais das vezes, de curta duração, porém potencialmente cumulativa) de um psiquismo de afiliação moderna, condicionado pelo Poder objetivado, em um psiquismo de afiliação pós-moderna, marcado pelo compartilhamento *neotribal* ou *transtribal* de conteúdos derivados da Potência; por uma contaminação comunicacional em que conteúdo e veículo são *eXtremos*.

Ao chegar ao *instrumento de troca de registro psíquico*, figura que, em nossa avaliação, constitui uma contribuição importante desta tese para o campo de estudos sociológicos relacionados às artes gráficas e plásticas de rua, buscamos antecedentes teóricos que pudessem funcionar como parâmetro ou referência para a sua compreensão. Ao mesmo tempo, tentamos avançar no sentido de uma construção teórica que também contemplasse em sua concepção o *eXtremo*, uma visão da realidade não necessariamente situada no cânone da Sociologia e capaz de participar de seu processo de apreensão da realidade pós-moderna. Que, por sua qualidade argumentativa, cumprisse sua finalidade científica e, ao mesmo tempo, surpreendesse os futuros leitores desta tese por seu caráter transdisciplinar.

Fomos encontrar essa construção teórica nos Estudos Orientais, mais especificamente, no segmento dos Estudos Budistas, área de que nos aproximamos há alguns anos, quando produzimos nossa dissertação de mestrado (APOLLONI 2004).

Ela surge no *Satori* e no *Koan*, construtos teóricos de caráter teológico desenvolvidos há centenas de anos e aprimorados pelas culturas religiosas da Índia, China, Coreia e Japão. Esses construtos têm por fim transportar para o domínio do entendimento racional experiências místicas do tipo *troca de registro psíquico* vivenciadas na prática do Zen, escola de Budismo pertencente ao chamado *Mahayana* (“महायान”, “Grande Veículo”, termo originário do sânscrito), forma da religião predominante em todo o Extremo Oriente (USARSKI 2009: 38-49).

Nos últimos dois séculos, em especial, após a Segunda Guerra Mundial, a compreensão e as práticas do Budismo e do Zen passaram a interessar fortemente certos segmentos das sociedades ocidentais (IDEM: 54-63), inspirando reflexões de pensadores como Arthur Schopenhauer (Filosofia), Carl Gustav Jung (Psicologia), Erich Fromm (Psicologia), Daisetsu Teitaro Suzuki (Orientalismo), Joseph Campbell (Mitologia) e Allan Watts (Religião & Interculturalidade). Em tempos ainda mais recentes, mais exatamente, nas duas últimas décadas, esses fenômenos também começaram a chamar a atenção dos neurocientistas, que, em instituições como a Universidade de Harvard e o *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), passaram a desenvolver pesquisas relacionando os *insights* religiosos budistas, a reflexividade, a plasticidade e a funcionalidade do cérebro (AUSTIN 1998; 2009; WALLACE 2009; CARDOSO 2011).

Nas próximas páginas, faremos uma aproximação entre as figuras do *Koan* e do *Satori* e a experiência de *troca de registro psíquico* na observação do que identificamos como *Paper Street Art*. Como observamos no início deste Capítulo, não pretendemos assimilar o elemento religioso dos construtos do Zen, mas seu esquema de apreensão do fenômeno da transformação psíquica súbita determinada pela confrontação do entendimento com um objeto ou ideia (*eXtremos*) situados fora de uma configuração construída pelo entendimento e pelo Poder.

Para chegar ao nosso objetivo, faremos uma apresentação sucinta do Zen, contexto religioso no qual os dois elementos de que estamos nos utilizando surgiram

e se desenvolveram, para em seguida abordá-los em maiores detalhes. Tanto o Budismo quanto o Zen, vale observar, são pesquisados há mais de cem anos pela ciência, por investigadores de áreas como a Teologia, as Ciências da Religião, a Psicologia e a Filosofia; ambos os temas são objeto de vasta literatura, científica e teológica, inclusive em língua portuguesa. No momento seguinte, trabalharemos com as figuras específicas do *Satori* e do *Koan*, pertencentes ao Zen. De posse de suas características, faremos sua aproximação em relação à *Paper Street Art*, mais exatamente entre a *subjetivação objetivada na cena pública* (assimilada ao *Koan*) e a *troca de registro psíquico* pela observação não especializada das obras (assimilada ao *Satori* ou às figuras mais especializadas do *Prajna/Kensho*). A partir daí, será possível finalizar o construto teórico que desenhamos neste Capítulo, pautado na observação do embate entre Poder e Potência, na recepção da obra de arte pública, no *eXtremo* e na exegese budista, capaz de responder à demanda produzida por nosso objeto de estudo.

Um primeiro contato com o Zen dentro do espectro teórico que nos interessa pode ser feito a partir de seu próprio nome. O termo “Zen” (“禪”), denominação pela qual essa escola do Budismo Mahayana é mais conhecida no Ocidente, é uma adaptação japonesa do termo chinês “Chán” (“禪”), que, por sua vez, é uma transcrição fonética do sânscrito “*Dhyāna*” (“ध्यान”) ou do páli⁶³ “*Jhāna*” (“ज्ञान”), termo que significa, de forma aproximada, “*meditação*” ou “*concentração*” (WATTS 1988: 23-24; CHENG 2008: 406)⁶⁴.

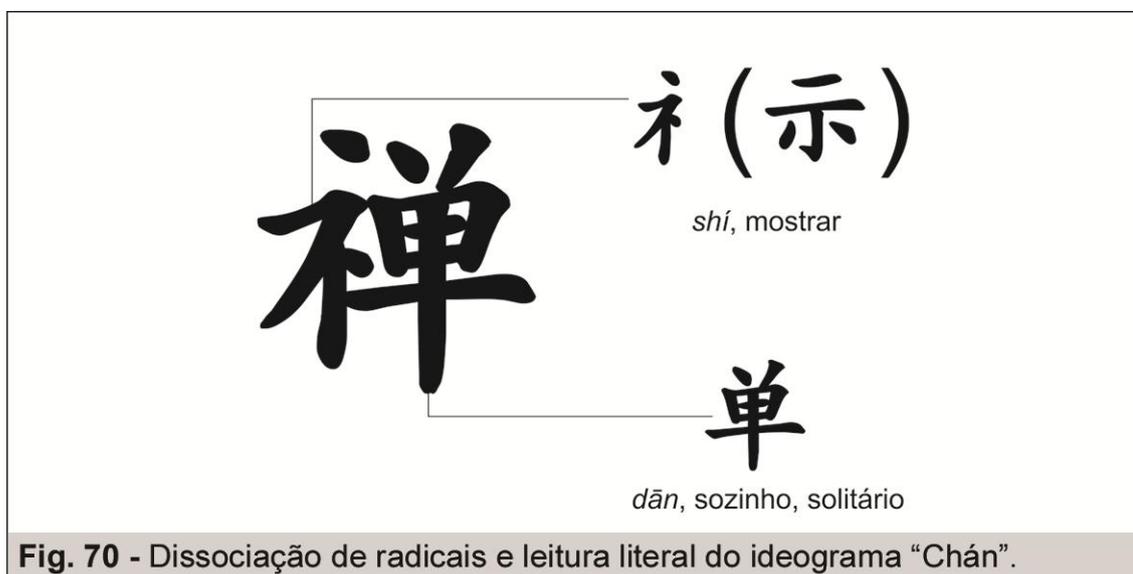
Ao transliterar o termo do sânscrito ou do páli, os primeiros difusores da escola em território chinês⁶⁵ reforçaram esse caráter, buscando um ideograma que não apenas reproduzisse o som original, mas traduzisse graficamente uma ideia associada à experiência meditativa. O ideograma para “Chán” ou “Zen” é formado pela soma de outros dois ideogramas ou radicais que representam,

⁶³ Falado e escrito desde a Antiguidade no sul do subcontinente indiano, o páli é considerado a língua sagrada do Budismo.

⁶⁴ Allan Watts, um dos principais exegetas do Zen no Ocidente, observa a dificuldade de tradução do nome e dos conceitos em termos racionais e nas linguagens ocidentais. Ainda assim – e a produção de seus diversos livros sobre o tema demonstra isso –, a abordagem acadêmica permite alcançar certo grau de proximidade em relação às práticas e ao “espírito” do Zen. A aproximação, pensamos, equivale à nossa tentativa de traduzir um fenômeno de Potência a partir de filtros e ferramentas típicas do Poder.

⁶⁵ segundo a tradição, o Zen chegou à China no início do século VI, trazido pelo patriarca indiano ou persa Bodhidharma (WATTS 1988: 24; CHENG 2008: 393-478; SHAHAR 2011: 09-17).

respectivamente, as ideias de “mostrar” ou “oferecer” algo (aos espíritos ou à divindade) e “sozinho” ou “solitário” (Fig. 70) (CEINOS 2008: 319).



Ao relacionar os termos indiano e chinês aos conceitos essenciais a eles associados pelas duas culturas – meditação ou concentração e aquisição individualizada de um resultado religioso –, podemos vislumbrar o caráter personalíssimo e reflexivo do Zen. Ainda que ele seja regulado por um cânone e por práticas há muito normatizadas, sua essência, como ressaltam diversos autores, é imanente e pessoal (WATTS 1988; SUZUKI 1989; HERRIGEL 1991; SUZUKI & FROMM 1998; CHENG 2008: 457-466). Esse traço, que aparece já em sua origem indiana, foi reforçado em território chinês, especialmente pela influência do Taoísmo, antiga religião chinesa também associada a práticas contemplativas e de caráter imanente (CHENG 2008: 401-404; BLOFELD 1981; WATTS 1990: 21-78).

O Budismo, como ressalta Frank Usarski (USARSKI 2009), é uma religião de tipo universal, extremamente diversificada em suas práticas, que contemplam desde a devoção popular, transcendental e comunitária, a direcionamentos ascéticos, individuais e de corte imanente – especialmente adaptável às práticas e conteúdos culturais dos países onde chegou. Que possui regras identitárias e estruturantes, centradas, sobretudo, nos chamados “Três Tesouros” ou “Três Votos” (*Budha,*

Dharma e Sangha; Buda, a Verdade do Buda e a Comunidade Budista)⁶⁶, mas que, ao longo do tempo, constituiu diferenças e mesmo tensões internas (USARSKI 2006).

Em termos sucintos e adaptados ao pensamento ocidental, poderíamos afirmar que o Budismo tem sua chave em um caminho ou “psicologia” centrado na percepção e cultivo do “Verdadeiro Eu” (*nascido de Bodhi* ou *Satori*: “Despertar”) que se sobrepõe ao “Falso Eu” constituído pelo Ego e pela valorização de seus conteúdos (ilusões) a partir da harmonização do inconsciente e do consciente (JUNG 1980: 91-98). Nas palavras de um texto explicativo introdutório à religião encontrado em um dos principais portais eletrônicos de teologia budista (o portal internacional *BuddhaNet*), essa condição também é explicada como “*Nirvana*”:

“[...] nirvana significa, simplesmente, cessação. É a cessação da paixão, agressividade e ignorância; a cessação da luta para provar nossa existência no mundo, para sobreviver. Não devemos, em hipótese alguma, lutar para sobreviver. Nós já sobrevivemos. Nós sobrevivemos no momento presente; a luta é apenas uma complicação extra que somamos às nossas vidas porque perdemos nossa confiança no caminho das coisas. Nós não precisamos manipular as coisas tal como elas são para transformá-las em coisas como gostaríamos que elas fossem.” (BUDDHANET 2011)⁶⁷

Nesse contexto de aquisição da “Iluminação”, do “Verdadeiro Eu” ou do “*Nirvana*”, o Zen surge como um dentre diferentes caminhos no interior do Budismo. Segundo a tradição, essa escola ou caminho de aquisição do *Nirvana* teria se iniciado com o próprio Buda histórico, Sidarta Gautama, por volta do século VI a. C., e transmitido por uma série de patriarcas. Allan Watts observa, contudo, que é difícil estabelecer um panorama histórico do Zen no período anterior ao de sua chegada à China, até mesmo porque a escola somente se configurou em moldes mais próximos dos atuais a partir da fusão entre valores indianos (budistas e decorrentes da metafísica hindu) e chineses, a partir do século VI. O Zen, observa o autor, é

⁶⁶ O termo “Budha” ou “Buda” não se refere apenas ao fundador do Budismo, Sidarta Gautama, mas à condição daqueles que, segundo a religião, alcançaram o “Despertar”, a “Verdade Suprema” ou “Iluminação” (Bodhi). “Buda” é aquele que alcançou “Bodhi”. O “Despertar”, “Verdade Suprema” ou “Iluminação” é, portanto, um dos “Três Tesouros” que estruturam o Budismo.

⁶⁷ “[...] nirvana simply means cessation. It is the cessation of passion, aggression and ignorance; the cessation of the struggle to prove our existence to the world, to survive. We don't have to struggle to survive after all. We have already survived. We survive now; the struggle was just an extra complication that we added to our lives because we had lost our confidence in the way things are. We no longer need to manipulate things as they are into things as we would like them to be.” Tradução livre.

produto tanto do Budismo quanto do Taoísmo e do Confucionismo (especialmente, do Taoísmo), tendo alcançado sua maturidade no Japão feudal, a partir do século XII (WATTS 1990: 102-139; ver, também, CHENG 2008: 458).

A ideia central do Zen é a da possibilidade de “Iluminação Súbita”, acessível a partir da imbricação de técnicas meditativas capazes de colocar o psiquismo em um nível diferenciado de apreensão da realidade e, em especial, de experiências desencadeadoras. Allan Watts ressalta esse caráter como um diferencial em relação a outras escolas budistas; observa, também, a proximidade entre a experiência Zen e uma espécie de “condição natural” que, de acordo com nosso filtro teórico, se aproxima do *élan* e da manifestação psíquica da Potência:

Noutras escolas do Budismo, o acordar ou *bodhi* parece remoto ou quase sobrehumano, algo que só se atinge depois de muitas vidas de esforço paciente. Mas no Zen há sempre a sensação de que o acordar é perfeitamente natural, espantosamente evidente, que poderá suceder a qualquer momento. E se implica alguma dificuldade, é precisamente por ser demasiado simples. O Zen também é direto no seu modo de ensinar, pois aponta direta e abertamente a verdade, e não se perde com simbolismos. (WATTS 1990: 101-102, sem o grifo no original)

É nesse ambiente psíquico que contempla a possibilidade, na prática religiosa, de uma *troca de registro* súbita semelhante à que investigamos na experiência de observação das *obras novas*, que vamos encontrar os conceitos de *Satori* e *Koan*. Preliminarmente, é possível classificá-los segundo sua penetração no próprio Budismo: enquanto *Satori* se refere à “Iluminação” em si, fenômeno percebido como fundamental da religião (independente de seu “Veículo” [“यान”, “Yana”]⁶⁸, escola ou linha), *Koan* é uma “ferramenta de Iluminação” mais específica do próprio Zen.

Iniciaremos nosso estudo pelo conceito de *Satori*, do qual já nos aproximamos quando nos referimos a termos como “*Bodhi*” e “*Nirvana*”. *Satori* (“悟り” ou “さとり”) é uma expressão nascida no Budismo japonês, originária da transcrição do termo chinês “*Wù*” (“悟”) que, por sua vez, está associado ao termo sânscrito e páli “*Bodhi*”

⁶⁸ O Budismo é canonicamente dividido em três “Veículos” ou grandes lineamentos: Theravada ou Hinayana, prevalente no Sri Lanka e no Sudeste Asiático, Mahayana, prevalente nos países do Extremo Oriente (China, Coreia e Japão), e Vajrayana (“Veículo do Diamante”), prevalente no Tibete e na Mongólia. As diferenças entre os três “Veículos” não são meramente geográficas, mas teológicas; dizem respeito, por exemplo, à relação entre o devoto e a sociedade. Sobre essas diferenças, ver USARSKI 2006.

(“बोधि”). Em sânscrito e em páli, como já vimos, *Bodhi* se relaciona às ideias de “acordar” ou “chegar ao Eu Verdadeiro”.

Em seu estudo sobre os aspectos psiquiátricos e neurológicos do Zen, James Austin observa uma distinção terminológica entre diferentes níveis de Iluminação. Segundo ele, os termos “*Satori*” ou “*Bodhi*” dizem respeito a um estado mais familiarizado de percepção da “Realidade Última”. Os estados iniciais, relacionados aos primeiros *insights* – que poderíamos associar à vigorosa experiência inicial de observação da *Paper Street Art* – são por ele denominados “*Kensho*” (“見性”) ou “*Prajna*” (“प्रज्ञा”; em páli, “Panna”; em chinês, “Jiàng Xìng”) (AUSTIN 2009: 197; ver, também, CHENG 2008: 461).

Em nossa análise, para efeito de facilitação do uso das expressões budistas, optaremos preferencialmente por “*Satori*”, expressão mais conhecida dos leitores ocidentais, em seu sentido original, de experiência mais prolongada, e também com o sentido de “*Prajna*” ou “*Kensho*”. Daisetsu Teitaro Suzuki, por exemplo, se refere a “*Prajna*” como um “*Satori abrupto*” (SUZUKI 1989: 47). Em termos mais abrangentes, ambas as expressões se referem a uma *troca de registro psíquico*, uma experiência que, como observa o próprio Austin (AUSTIN 2009: 198), é temporária e alcançável mediante certas práticas. Enquanto o *Satori*, porém, parece implicar uma “educação do espírito” de caráter cumulativo semelhante à “agudização do olhar” que percebemos em nossa própria experiência de observação das *obras novas*, o *Kensho* parece se aproximar da “fígada”, o dramático momento da primeira observação. Ambos os momentos, porém, são *Satori* – e ambas as formas de observação nos interessam diretamente.

Assim como ocorre com o ideograma utilizado para exprimir o sentido de Zen (“禪”), o ideograma utilizado na escrita de *Satori* – “悟” (“*Wù*”) – também possui uma leitura secundária ou de reforço nos radicais que o conformam. Em *Satori* ou “*Wù*” (o ideograma é compartilhado pelas escritas japonesa e chinesa) temos, imbricadas, as representações de “coração”, “cinco” e “boca” (“*um coração, cinco bocas*”), indicando *uma verdade* (conceito associado, no Extremo Oriente, ao coração e ao espírito) *tão aparente ou absoluta quanto algo que nos é explicado cinco vezes* (CEINOS 2008: 321) (Figura 71).

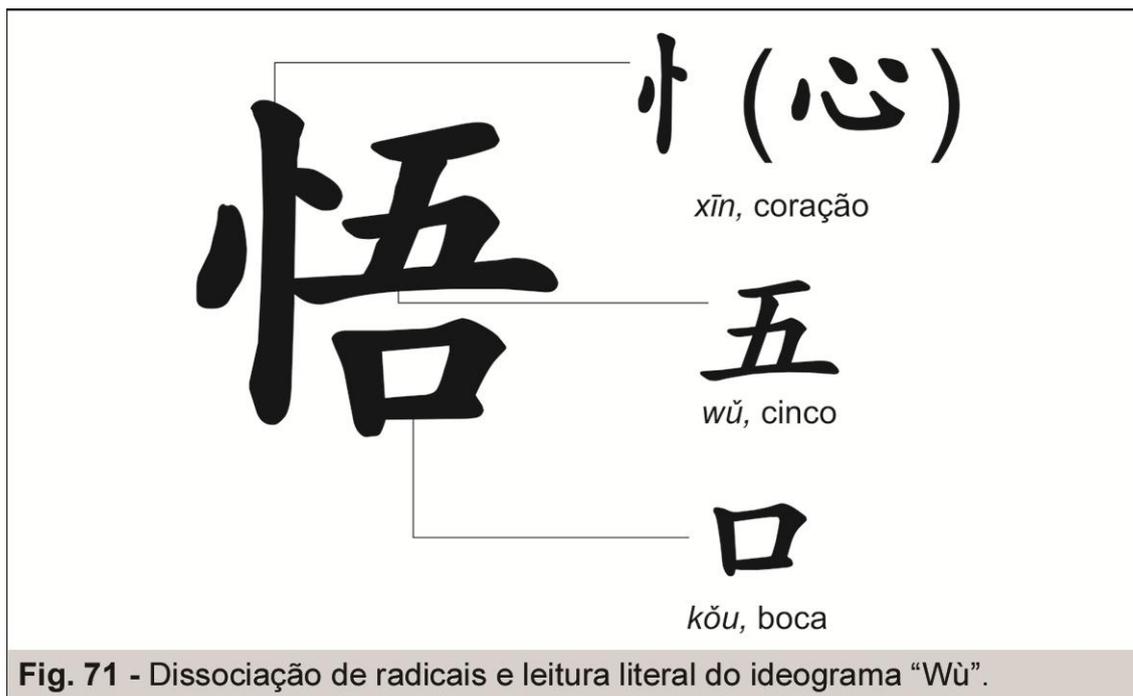


Fig. 71 - Dissociação de radicais e leitura literal do ideograma “Wù”.

Allan Watts explica essa “verdade tão aparente” de uma forma que pode ser aproximada à da nossa ideia de *troca de registro psíquico* na experiência de observação das *obras novas* nas artes gráficas de rua:

Satori é uma experiência definida na medida em que o seu aparecimento e os seus efeitos se relacionam com o caráter; de outro modo, ele é indefinível, pois é uma súbita compreensão da verdade do Zen. Essencialmente, o Satori é uma experiência súbita, e é inúmeras vezes descrito como uma “reviravolta” da mente, assim como os pratos de uma balança se desequilibram quando num deles se coloca material suficiente para contrabalançar o peso do outro. [...] Sua causa imediata pode ser o fato mais trivial [...] Satori é a libertação do nosso habitual estado de tensão, de apego a falsas ideias de posse. Subitamente, toda a rígida estrutura, que é a usual interpretação humana da vida, é feita em pedaços, resultando daí o sentido de uma ilimitada liberdade [...] (WATTS 1988: 78-79, sem os grifos no original)

Ainda que o trecho se refira a uma experiência religiosa cujos limites se situam além dos previstos em nossa pesquisa, pensamos que é possível propor um recorte que o aproxime da experiência de observação que estamos investigando. Ao se referir a “*caráter*”, Allan Watts destaca o aspecto personalíssimo da experiência, algo que também observamos na recepção não especializada do que chamamos *Paper Street Art*. Ao observar a “*súbita compreensão*” e “*reviravolta da mente*”, se aproxima do que denominamos *experiência estética*, expressão simmeliana que, aliás, encontra reflexos em Schopenhauer – autor que se interessou vivamente pelo

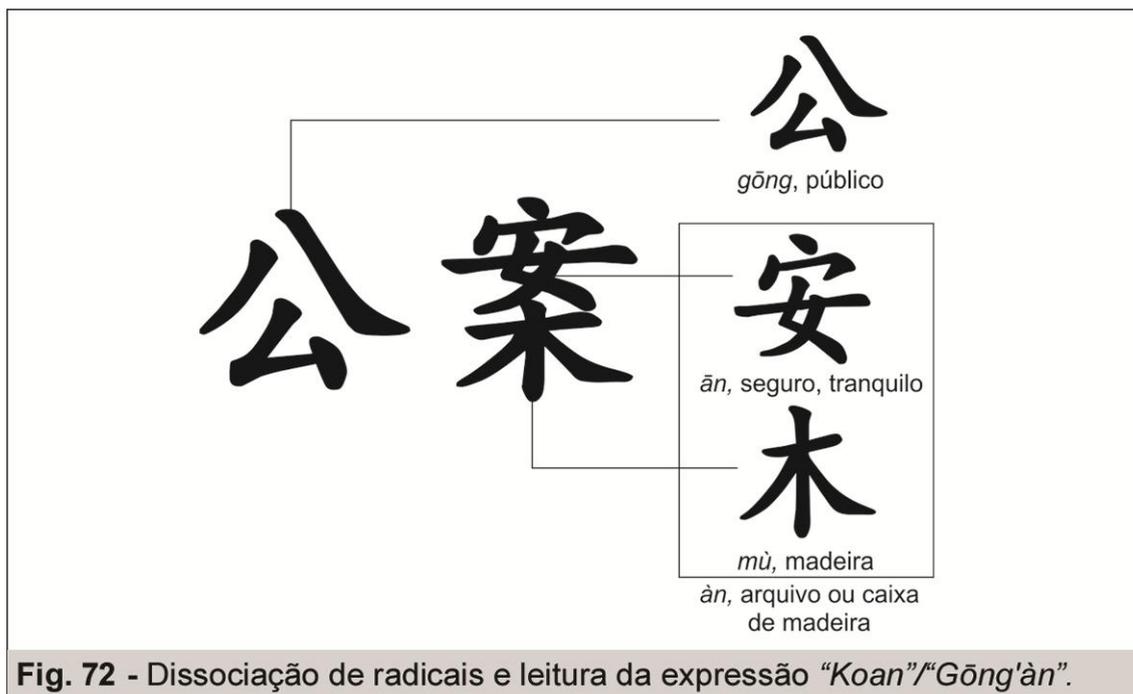
Budismo (a esse respeito, ver ABELSON 1993). Watts também observa a “*libertação do nosso habitual estado de tensão*” e a ruptura da “*rígida estrutura*”, que, em nosso construto, associamos à emergência de um psiquismo inspirado pela Potência em um ambiente de predomínio do Poder (a metrópole).

Quando os exegetas do Zen se referem a *Satori* – em especial no caso de *Prajna/Kensho*, mas, também, na Iluminação decorrente da prática metódica da meditação –, em geral acabam por chegar aos meios ou “ferramentas” percebidas empiricamente como capazes de determinar a *troca de registro psíquico* no contexto da religião. O mais célebre desses meios é o chamado *Koan* (“公案”). O termo, conhecido por muitos ocidentais que se aproximaram do “Budismo Meditativo” (*Chán* ou *Zen*) pelo viés da cultura japonesa, é originário da China (SUZUKI 1989: 47) e nasce da transliteração do termo “*Gōng’àn*”, que pode ser traduzido, de forma aproximada, como “*uma questão pública complicada*” (PORTAL NCIKU 2011) ou uma questão particular importante tratada publicamente. Seus ideogramas traduzem isso: à esquerda está “*Gōng*”, que mostra uma peça de seda cortada em duas partes, representando um bem particular dividido; à direita está, “*Àn*”, indicando um arquivo de madeira construído para colocar em segurança um documento (CEINOS 2008: 39-137) (Figura 72)⁶⁹.

No contexto mais específico do Budismo, o *Koan* pode ser compreendido como uma questão, problema, piada, história curta ou gesto interrogativo colocado pelo mestre ao discípulo (SUZUKI, FROMM & DE MARTINO 1970: 55; JUNG 1980: 71-72; WATTS 1988: 80; CHENG 2008: 465). Tal interrogação, contudo, não acompanha a exigência normal de uma configuração pergunta x resposta: por sua formulação, ela é feita para provocar confusão, estranhamento e, enfim, a percepção da “Verdade” (o *Satori*) que reside além do entendimento ou racionalidade.

Dentre todos os *Koans*, talvez o mais conhecido dos leitores ocidentais seja “*Um som é produzido quando batemos palmas. Que som é produzido quando batemos palmas com uma só mão?*” (WATTS 1988: 80).

⁶⁹ O ideograma “安” (“ān”), “seguro” ou “tranquilo”, traz a representação gráfica de uma mulher (“女”, “nǚ”) sob um telhado (“宀”, “mián”). Na cultura clássica chinesa, a mulher em casa, em afazeres domésticos, simboliza tranquilidade ou a segurança.



Outros *koans* envolvem respostas aparentemente esdrúxulas do mestre a questões derivadas de racionalizações de seu discípulo. É o caso, por exemplo, da pergunta “*Quem é aquele que fica sozinho, sem companheiro, entre as dez mil coisas?*”⁷⁰, que recebe como resposta “*Quando engolires o Rio do Oeste de um trago, to direi*” (SUZUKI, FROMM E DE MARTINO 1970: 56). Há, ainda, *koans* expressos corporalmente, como em atitudes aparentemente excêntricas ou “demonstrações de loucura” (gritos, danças, pulos) de mestres cuja sabedoria e proximidade da “Verdade Última” são incontestáveis (SUZUKI, FROMM E DE MARTINO 1970: 56; KAPLEAU 1996: 29-30; 35; WATTS 1990: 194-195).

A compreensão desse processo passa pela percepção de que, ao colocar um elemento estranho em uma configuração racional (pergunta x resposta), o mestre sinaliza a necessidade de se abandoná-la. A resposta reside, e aí está o *Prajna/Kensho* ou o *Satori*, nesse abandono, que descortina ao discípulo uma nova realidade não limitada pelos recortes dados pela razão e pelo Poder. O entendimento acadêmico do mecanismo do *Koan* reside, ainda, na percepção de que ele só alcança seu verdadeiro objetivo quando aquele a quem é dirigido já traz,

⁷⁰ Em chinês, o número dez mil (“万”, “wàn”) é utilizado, desde a Antiguidade, para representar o infinito. No contexto da pergunta, a expressão representa todas as coisas (sobre o tema, ver APOLLONI & CHANG 2011).

em si, a disposição psíquica necessária, restando apenas a necessidade de uma última provocação:

O koan está dentro de nós, e o mestre Zen apenas o assinala de modo que possamos vê-lo mais claramente do que antes. Quando o *koan* é tirado do inconsciente e colocado no campo da consciência, diz-se que foi compreendido por nós. Para efetuar esse despertar, o *koan* toma, às vezes, uma forma dialética, mas amiúde assume, pelo menos à superfície, uma forma totalmente disparatada. (SUZUKI, FROMM & DE MARTINO 1970: 55, sem o grifo no original)

Se, por um lado, existe a necessidade de um “psiquismo de recepção” previamente preparado para o desencadear da experiência mística, por outro há também a exigência de um mestre que já tenha alcançado a Iluminação e que seja capaz de perceber o amadurecimento de seu interlocutor. Mesmo quando o *Koan* é colocado e o resultado espiritual ou psíquico não é alcançado, contudo, não há risco ao método – isso porque a questão colocada será vista apenas com uma “tolice” ou “algo sem sentido” ou, então, acabará por dar início a um processo racional que, por exaustão, terminará levando o discípulo à experiência mística (IDEM: 60).

A partir da descrição sucinta do Budismo Zen e dos elementos *Koan*, *Satori* e *Prajna/Kensho*, podemos produzir um construto voltado ao entendimento da *troca de registro psíquico* na recepção não especializada da *Paper Street Art*. Com a colocação dos elementos em termos esquemáticos (Esquema 01), pensamos ser possível estabelecer, de forma mais clara, correspondências entre a experiência de Iluminação no Zen Budismo e a experiência estética e comunicacional de observação das *obras novas*.

Motivador	Prevalência	Resposta Subjetiva	Efeito Cumulativo
Obra Nova	Potência (eXtremo)	Troca de Registro Psíquico (experiência estética)	“Agudização” do Olhar
	Poder	Manutenção do Registro Psíquico (experiência racional)	Manutenção do Olhar Racional
Koan	Potência (eXtremo)	<i>Prajna/Kensho</i> (experiência religiosa)	<i>Satori</i>
	Poder	Não realização de <i>Prajna/Kensho</i>	Não realização do <i>Satori</i>

ESQUEMA 01 – Comparação dos elementos que compõem a experiência estética de observação na *Paper Street Art* e a experiência religiosa do “Despertar” (*Prajna/Kensho/Satori*) no Zen Budismo.

Objetivada no cenário urbano, uma *obra nova* – estêncil, lambe, sticker, forma tridimensional ou forma híbrida – pode funcionar como uma espécie de “isca” pronta a fisgar psiquismos mais próximos de uma experiência estética e comunicacional pautada pelo *eXtremo* (Figura 73).

O mesmo ocorre com o *Koan* disparado pelo mestre Zen, que é “apanhado” (não por meio da rede da razão e do Poder, mas rede do coração e da Potência) pelo discípulo que está pronto para isso.

Nos casos em que a “fisgada” não ocorre, seja em relação às *obras novas in potentia*, seja em relação ao ingresso no estado de “Despertar” (*Prajna/Kensho/Satori*), o que se percebe é a não realização da *troca de registro psíquico* e a permanência do estado mental do observador/discípulo em uma linha racional e associada a uma configuração em que o Poder predomina. Nessas situações, tanto as *obras novas* quanto os *Koans* permanecem inativos e não realizados; na medida, porém, em que as *obras novas* são objetivadas em corredores públicos, as “iscas” permanecem (pelo tempo em que as obras físicas resistirem aos efeitos do tempo ou de interferências humanas). No caso dos *Koans*, eles podem funcionar da mesma forma, como demonstram as muitas compilações realizadas nos últimos onze séculos e ainda hoje utilizadas no processo de Iluminação (CHENG 2008: 465-466).

A similaridade também surge na experiência advinda da conexão entre a subjetividade do criador (objetivada como obra), o produto (material e psíquico) gerado pela objetivação no cenário urbano e a subjetividade do observador não especializado. Essa experiência estética, como pudemos observar neste Capítulo, seria capaz de produzir uma *troca de registro psíquico* ao extrair (ainda que momentaneamente) o psiquismo de uma configuração de prevalência de Poder e aproximá-lo de uma configuração em que a Potência prevalece. No caso do *Zen*, a experiência, ao mesmo tempo estética (*aisthêtiké* = sentir) e mística, implica igualmente uma *troca de registro psíquico*, pautada pelo afastamento do “Eu Racional” (um “Eu de Poder”, transcendente) e pela aproximação do “Eu Verdadeiro” (um “Eu de Potência”, imanente). Essa troca se dá, inicialmente, sob a forma de *Prajna/Kensho* (o “*Satori Abrupto*” a que se refere Suzuki), e, como observam estudos recentes, é capaz de desencadear até mesmo mudanças eletroquímicas e

funcionais no cérebro (AUSTIN 1998: 39-43, 251-269; WALLACE 2009; CARDOSO 2011: 21-53).



Fig. 73 - “e?”, sticker colado em placa de sinalização na esquina das Ruas Marechal Deodoro e Tibagi, Centro de Curitiba. Imagem disp. em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano>, com a chave de leitura S0099061007MD.

James Austin (um reconhecido neurocientista do *Massachusetts Institute of Technology* – MIT), por exemplo, reporta que *scanners* cerebrais realizados em meditadores experientes, em especial, religiosos budistas de tradições como o Zen e o *Vajrayana* (Budismo Tibetano), revelaram mudanças profundas nos sistemas ligados à atenção e às áreas vizinhas do cérebro, assim como na amígdala e na junção temporal parietal. Essas mudanças possibilitariam um maior desenvolvimento da intuição, compreendida como a capacidade de perceber o status mental de outros indivíduos (AUSTIN 1998: 41, 42).

Podemos encontrar um último ponto de contato entre as experiências das *obras novas* e do *Zen*, que se dá na semelhança entre o que denominamos “agudização do olhar” e o *Satori*. Ambos os efeitos são marcados pelo ingresso da mente em estado de troca de registro psíquico e pelo retorno a ele. A repetição do processo e o “acúmulo de experiência” dela advinda parecem implicar tanto uma maior sensibilidade estética para outras *obras novas*⁷¹ quanto em maior facilidade de ingresso e trânsito pelo “Despertar”.

Há que se considerar, ainda, um elemento não contemplado no Esquema 01. De forma simples, podemos comparar o produtor das *obras novas* ao mestre Zen. Não em termos de existência histórica, formação intelectual/espiritual ou erudição, mas em termos de proximidade em relação ao que, em nossa construção teórica, chamamos *élan* de Potência. Ambos os personagens – o artista e o formulador de *Koans* – perceberam previamente o *eXtremo* (muito provavelmente, essa percepção não se dá por um viés teórico, mas vivencial – *neotribal*-empírico ou teológico-empírico) e são capazes de transmiti-lo como mensagem para outras pessoas, estabelecendo uma relação comunicacional e de visão de mundo compartilhada.

Neste Capítulo, trabalhamos com os *aspectos imateriais* que, junto com os *aspectos materiais* (das formas baseadas no papel, examinadas no Capítulo 02) constituem o que denominamos *Paper Street Art*. Tais aspectos, fundamentais ao nosso conceito, estão associados à subjetividade do criador e do observador, assim como ao contexto objetivo-simbólico surgido com a “independência” das obras no

⁷¹ Nossa primeira experiência de observação, vale observar, implicou a captação de mais de três mil imagens ao longo de dois anos e meio, parte delas produzidas a partir de aproximações estéticas semelhantes.

cenário urbano. Ao colocar em diálogo as vozes de Simmel, Flusser, Maffesoli e Canevacci, pensamos ter podido nos aproximar dos elementos que estabelecem o “laço psíquico” que conecta criador-observador não especializado e obra nos casos de uma experiência comunicacional *eXtrema*.

A partir da aproximação dos elementos do *Zen (Koan, Satori, Prajna/Kensho)* em relação à experiência estética que estamos pesquisando e que é parte de nosso objeto de estudo, pensamos ter produzido um construto teórico que pode ser utilizado para a análise da recepção não especializada no campo de estudos das artes gráficas de rua. Se devidamente sustentado por estudos prévios acerca das manifestações gráficas e plásticas encontradas nas metrópoles, esse construto, acreditamos, é capaz de detectar até mesmo elementos como a contra-hegemonia (reorganização do Poder) percebida nos ativismos e no grafite mais próximo da configuração novaiorquina dos anos setenta. E é capaz, por certo, de perceber aquelas manifestações que se situam além da contra-hegemonia e se colocam como expressões comunicacionais *eXtremas* e *neotribais/transtribais* pautadas pela proximidade da Potência.

No próximo Capítulo, apresentaremos um estudo de caso sobre manifestações gráficas de rua percebidas em Curitiba entre os anos de 2007 e 2009. Na medida em que este estudo se baseia, sobretudo, em representações imagéticas (fotografias digitais) reunidas em uma coleção organizada segundo certos parâmetros, ele estará fortemente ancorado nos elementos materiais que, como apontado no Capítulo 02, conformam o que entendemos como *Paper Street Art*. Ainda assim, na medida em que muitas das imagens nasceram de experiências estéticas assimiláveis ao *Satori*, acreditamos que elas também apresentem, de certa maneira, uma representação mais próxima da *Paper Street Art*. Essa mesma coleção imagética, vale observar, também permitirá aprofundar o conhecimento sobre as manifestações gráficas e plásticas de rua baseadas no papel em Curitiba. A partir da localização das imagens por meio de variáveis como data do registro, local do registro e tipo da manifestação, poderemos descobrir, por exemplo, as áreas e os tipos prevalentes na cidade, assim como sua relação com manifestações semelhantes encontradas em outras metrópoles.

CAPÍTULO 4 – “A GRANDE GALERIA CURITIBANA”: ESTUDO DE CASO SOBRE ARTES GRÁFICAS BASEADAS NO PAPEL E SUA RELAÇÃO COM A PAPER STREET ART

“No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.
Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.”⁷²

4.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nos três primeiros Capítulos desta tese, buscamos examinar o universo das artes gráficas de rua partindo de uma perspectiva pautada nos conceitos maffesolianos e cannevaccianos de Potência, Poder e do *eXtremo*. De forma mais específica, focalizamos as *formas baseadas no papel*, buscando conferir-lhes um estatuto que permitisse evidenciar sua importância e reforçar seu conhecimento pela academia. A partir do estudo dessas manifestações, pudemos adentrar teoricamente o campo da *recepção não especializada*, fazendo uma aproximação em relação aos diferentes tipos de conexão psíquica – relações pautadas em subjetivações e objetivações e nas figuras do criador, do observador e da obra materializada nas ruas. Chegamos, então, ao conceito de *Paper Street Art* ou das *obras novas*, manifestações objetivadas como *formas baseadas no papel* e que trazem, em si, a possibilidade de desencadear uma *troca de registro psíquico* (Poder x Potência) apreensível por uma ferramenta semelhante à da relação *Koan x Prajna-Kensho/Satori*.

Ao mesmo tempo em que examinamos diferentes reflexões acadêmicas e artísticas sobre as artes gráficas de rua, buscamos trabalhar com nossa experiência pessoal de observação. Uma experiência inicialmente não especializada e nem mesmo focada em um objetivo acadêmico, mas que começou a ganhar densidade e a fazer mais sentido como possível objeto de estudo no campo da Sociologia da Imagem quando passamos a fotografar as manifestações percebidas nas ruas e a

⁷² ANDRADE, C., “No Meio do Caminho” (excerto), texto integral do poema disponível em <http://www.memoriaviva.com.br/drummond/poema004.htm> (c. 04.02.2010).

organizar as imagens/objetivações em uma coleção baseada em certos critérios, que serão descritos na sequência.

Neste quarto e último Capítulo, examinamos uma coleção imagética construída ao longo de cerca de três anos (entre 2007 e 2009), em dezenas de jornadas pessoais de observação de manifestações gráficas e plásticas baseadas no papel detectadas nas ruas de Curitiba. Um conjunto que, por certo, não abrange todas as obras produzidas na cidade no período, mas que oferece um panorama significativo da ação dos artistas e dos *Koans* – “iscas” para a *troca de registro psíquico* – semeados por suas ruas.

Uma coleção de imagens como a que serve de base para o estudo de caso que desenvolvemos neste Capítulo, vale observar, provavelmente não permite desencadear, pelo menos de forma direta, uma experiência de *troca de registro psíquico* como a que preconizamos e que é o fundamento imaterial do que denominamos *Paper Street Art*⁷³. Nossa proposta para o Capítulo, vale esclarecer, não é e nem poderia ser a de “produzir *Satoris*”. Isso porque a produção de representações imagéticas traduz apenas uma fração, um recorte limitado da experiência de observação: tais imagens são objetivações nascidas dentro de um processo subjetivo mais amplo e complexo. Com base nos elementos trabalhados em especial no Capítulo anterior, podemos afirmar que a *troca de registro psíquico*, no caso da *Paper Street Art*, é uma experiência personalíssima, original, que ocorre pela conexão entre criador, observador e a obra “liberada das amarras” autorais situada na cena pública. Porém, assim como as obras acadêmicas ou de vulgarização do Zen, que, se não chegam ao cerne da experiência do *Satori*, minimamente oferecem informações importantes sobre a religião e até sobre o funcionamento da mente, também uma coleção imagética de trabalhos gráficos e plásticos de rua baseados no papel pode oferecer uma série de informações sobre o tema a que se referem. Informações que, acreditamos, permitem situar o fenômeno da *Paper Street Art* em seus aspectos materiais e facilitam sua recepção pela academia.

Aspectos como, por exemplo, o associado aos tipos fundamentais mais comuns encontrados nas ruas de uma cidade como Curitiba, sua prevalência

⁷³ Acreditamos, porém, que ela é capaz de despertar a atenção para o tema, podendo até mesmo predispor psicologicamente o leitor não especializado para a observação.

geográfica, as referências de certas obras, as transformações percebidas ao longo do tempo em certos suportes, o compartilhamento temático com trabalhos encontrados em outras metrópoles e mesmo o aparecimento de novas configurações visuais pelo cruzamento ou sobreposição de manifestações.

Partindo de uma aproximação de corte reflexivo, nossa coleção imagética também permitirá identificar (com o único intuito de “chegar mais perto” do fenômeno com que trabalhamos no Capítulo anterior e que é fundamental neste trabalho) algumas manifestações que nos marcaram como *Koans* que tiveram sucesso em seu intento *eXtremo*. Esses *Koans*, reforçamos, dizem respeito exclusivamente a nossa experiência pessoal, devendo ser lidos como exemplos de estudo e não como modelos aplicáveis a todo observador.

Em termos de organização, o Capítulo foi dividido em quatro partes. Na primeira, focalizamos a gênese e os elementos instrumentais que constituem nossa coleção imagética: os princípios de produção e organização das imagens; o desenvolvimento de uma “chave de leitura” que permitisse identificar rapidamente o tipo, o local e a data de captura do trabalho percebido na cena pública; os sistemas de armazenamento de imagens e as ferramentas digitais que utilizamos para catalogar, publicar e ler os registros e suas informações complementares.

Na segunda parte, trabalhamos com os “grandes números” produzidos pela reunião das imagens na coleção. Informações como, por exemplo, as relacionadas aos tipos fundamentais mais comuns encontrados na cidade, os locais – “ninhos de colagem” e “corredores” onde essas manifestações são encontradas – e as transformações materiais algumas vezes percebidas em peças e em cenas em momentos cronológicos distintos.

Na terceira parte, focalizamos algumas imagens e buscamos nos aprofundar em suas referências de produção. Na medida em que optamos por privilegiar as obras, essa etapa foi conduzida a partir da pesquisa de indícios como assinaturas, mensagens e símbolos percebidos em suas representações fotográficas. Vale observar que esse trabalho permitirá indicar aspectos como os da *autoralidade*, *transtribalidade* e *transautoralidade* das formas baseadas no papel, assim como “expansões semânticas” das obras para além de seus limites objetivados nas placas e muros.

Na quarta e última parte, trabalhamos com alguns exemplos que, para nós, se constituíram como *Koans*, obras capazes de modificar nosso registro psíquico pela produção de respostas semelhantes às do *Prajna/Kensho* e do *Satori*. Como indicamos anteriormente, esses exemplos se referem a uma experiência pessoal, e sua inserção no Capítulo está associada a um aspecto reflexivo da pesquisa que, pensamos, não deve ser ignorado.

Com base na produção e inscrição de cada uma dessas etapas em um conjunto de leitura, pensamos que é possível apresentar um estudo de caso capaz de demonstrar as posições teóricas desenvolvidas nos Capítulos precedentes e, ao mesmo tempo, fornecer um panorama da atividade dos artistas gráficos e plásticos de rua baseados no papel na cidade de Curitiba.

4.2 CONFIGURANDO UMA COLEÇÃO DE IMAGENS: DO OLHAR AO “PLÁTICOURBANO”

Por diversas vezes, nos três primeiros Capítulos desta tese, utilizamos imagens de obras baseadas em papel encontradas em Curitiba entre os anos de 2007 e 2009. Além de explicações básicas sobre os trabalhos e sua relação com o texto, as legendas dessas imagens também fazem referência a um *link* de internet (<http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/>) e trazem indicações como “E0382100708ZM”, “L0021220707PZ” e “S0010280707TR”. Como veremos adiante, essas indicações, que denominamos *chaves de leitura*, são capazes de, a partir do domínio de um código simples, fornecer informações fundamentais para a localização geográfica, histórica e tipológica das obras que registramos. O endereço de internet, por sua vez, funciona não apenas como um “arquivo de imagens”, mas como uma ferramenta de replicação e, principalmente, de configuração, organização e estudo de nossa coleção imagética.

Consideramos esse sistema de trabalho com imagens uma etapa importante de um processo pessoal de aproximação das artes de rua baseadas no papel que iniciamos em 2004. Desde aquela época, em especial no ano de 2007 – quando, graças à popularização de câmeras digitais mais potentes e de ferramentas digitais do tipo *blog*, pudemos iniciar a coleção com que trabalhamos nesta tese –

buscávamos nos aproximar tanto das expressões percebidas nas ruas quanto de formas para melhor compreendê-las.

A primeira tentativa de formatação de uma coleção imagética semelhante à que forma a base desta pesquisa de campo foi realizada algumas semanas após nossa primeira vivência de *troca de registro psíquico* a partir da observação de uma obra de *Paper Street Art*, em fevereiro de 2004⁷⁴. Nosso intuito naquele momento inicial, muito mais do que estudar o fenômeno, era registrá-lo e compartilhá-lo com outras pessoas, fazendo-as perceber aquelas estranhas manifestações comunicacionais e artísticas e, principalmente, experimentar o mesmo estranhamento, a mesma experiência estética, que havíamos experimentado.

Os registros de 2004 foram feitos com uma câmera digital “Olympus” de 1.3 megapixel de resolução, e as imagens foram publicadas em um *website* gratuito (<http://marcasurbanas.vilabol.uol.com.br/>), oferecido pelo provedor “Brasil On Line/Universo On Line” (“VilaBOL/UOL”), intitulado “*Marcas Identitárias Anônimas*” (Figuras 74 e 75). Nos meses de junho e julho do mesmo ano, em virtude de limitações de espaço dos *websites* gratuitos à época (cerca de 10 MB), lançamos um segundo endereço, intitulado “*Marcasurbanas 2 – A Hora do Homem de Plástico*” (<http://marcasurbanas2.vilabol.uol.com.br/>) (Figura 76 e 77), com novos registros. Ao todo, ambos os *sites*, disponíveis para acesso até hoje, guardam 316 imagens (208 no primeiro, 108 no segundo), apresentadas em *links-galerias* com 15 ou 16 registros. Quando “acessado” por meio do *mouse*, cada registro dá acesso à mesma imagem, em tamanho ligeiramente maior, em um *link* independente.

Partindo de uma perspectiva reflexiva, possível graças ao afastamento cronológico e emocional em relação ao período de produção dos dois *websites*⁷⁵, podemos fazer algumas observações sobre a fase inicial de nosso trabalho de registro de imagens de arte gráfica de rua baseada no papel.

A primeira delas se refere a uma “tentativa de ingresso”, por meio da internet, na linguagem e no *eXtremo* percebidos pelo observador nas obras encontradas nas

⁷⁴ Fazemos referência a essa primeira experiência no início do Capítulo 03. Estêncil semelhante ao que funcionou como Koan – e que denominamos “O Beijo” – é mostrado na Figura 56. A imagem da obra original pode ser conferida em <http://marcasurbanas2.vilabol.uol.com.br/imagem21.gif> (c. 18.08.11).

⁷⁵ A perspectiva reflexiva foi utilizada com sucesso pelo sociólogo francês Loïc Wacquant como método de pesquisa em um estudo relacionado ao boxe no gueto negro de Chicago, publicado com o título “Corpo e Alma – notas etnográficas de um Aprendiz de Boxe”. A obra é considerada um clássico recente do campo de estudos etnográficos. Ver WACQUANT 2002.

ruas: ambos os *websites* são coloridos e apelam a um padrão gráfico incomum. Essa tentativa nos parece associada, de forma direta, ao impacto das primeiras observações, da experiência comunicacional de *Prajna/Kensho* e *Satori* vivenciada nas ruas nos primeiros meses de 2004.



Fig. 74 - Página de abertura do website “Marcas Identitárias Anônimas”.



Fig. 75 - Galeria de imagens do website “Marcas Identitárias Anônimas”.



Fig. 76 - Página de abertura do website “Marcasurbanas2”.

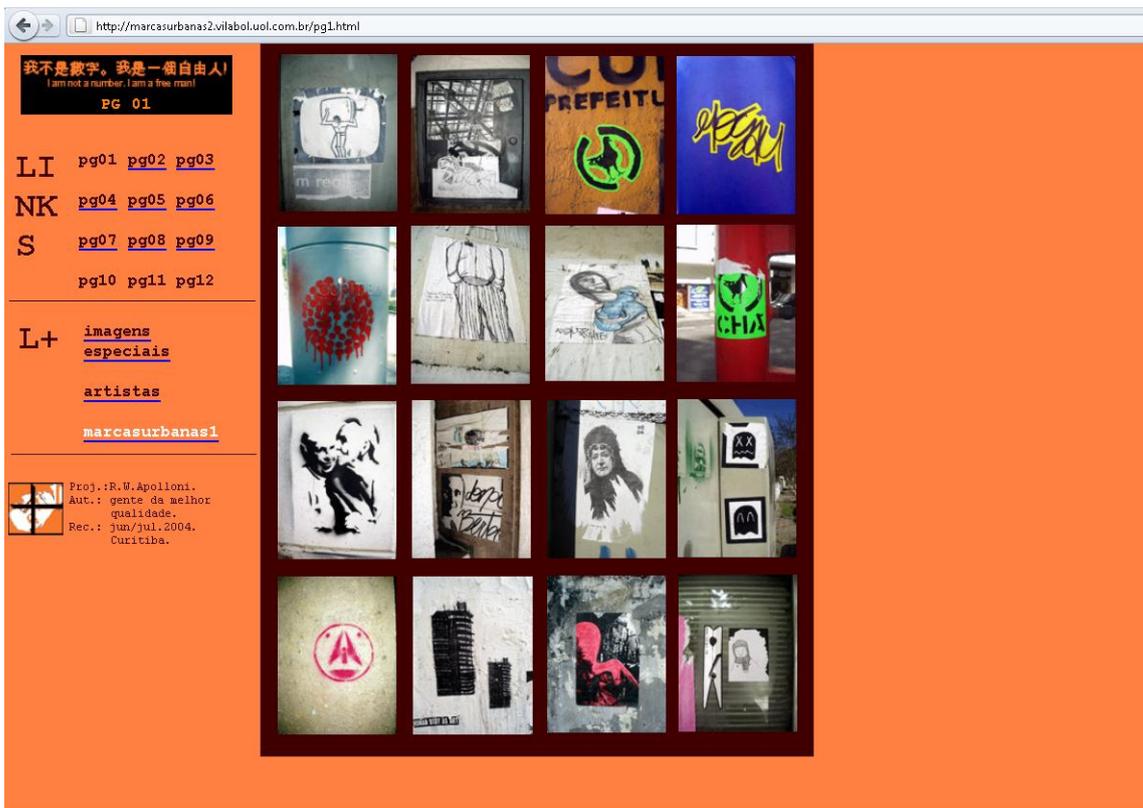


Fig. 77 - Galeria de imagens do website “Marcasurbanas2”.

A segunda observação é a de que, no período de produção dos dois endereços, ainda não havíamos feito uma aproximação intelectual em relação à temática das artes gráficas de rua. Algo que é evidenciado pelo uso dos termos “*marcas identitárias anônimas*”, “*marcas urbanas*” e “*cartazes e grafismos com matriz*” para identificar os trabalhos, e da frase “*gente da melhor qualidade*” para identificar seus autores.

A terceira observação se refere ao nível de desenvolvimento das ferramentas digitais de captura e publicação de imagens no período e de seu impacto sobre a coleção imagética. Em 2004, em uma fase ainda inicial de mecanismos como *blogs* (“diários eletrônicos”) e *fotologs* (*blogs* de imagem), a publicação de conteúdos imagéticos era artesanal e limitada por questões de memória de armazenamento de dados. O meio de publicação digital que utilizamos em 2004, *websites* construídos artesanalmente em linguagem “html”, dificilmente seria considerado a melhor opção tecnológica em nossos dias, quando o usuário tem à disposição *blogs* muito mais amigáveis e galerias digitais com grande capacidade de armazenamento e organização de dados. Em relação à captura das imagens, o uso de uma câmera de 1.3 megapixel – resolução razoável para a época, mas extremamente limitada em nossos dias⁷⁶ – permitia produzir registros de dimensões muito reduzidas, talvez insuficientes para estudos mais aprofundados dos componentes de cada obra.

A quarta observação diz respeito à configuração da forma de captura de imagens, *que foi mantida* na compilação imagética do período 2007-2009. Ainda que, na publicação na internet dessa fase inicial, buscássemos estabelecer algum tipo de vínculo com as obras – nos dois sites, indicamos nossa identidade (“*R. W. Apolloni*”) e *e-mail* –, na captura de imagens procuramos manter certo distanciamento, buscando compor os registros da forma mais próxima do que concebíamos como “experiência do olhar”. Nosso principal objetivo, vale ressaltar, era produzir imagens que reproduzissem, do modo mais “literal” possível, as imagens captadas mecanicamente pela visão⁷⁷.

⁷⁶ Em novembro de 2011, mês de finalização desta tese, boa parte dos telefones celulares possui câmeras com maior resolução.

⁷⁷ Temos consciência dos limites dessa proposição. Na medida em que o “olhar fotográfico” é moldado pelo “olhar subjetivo”, não há imagem “literal”. Ainda assim, no caso da nossa pesquisa, essa perspectiva, mesmo que como tentativa, norteou e sistematizou a produção de todas as imagens.

As obras eram fotografadas de perto, a uma distância que permitisse ao visitante do *website* conhecê-las, ou, então, a uma distância semelhante à da observação por uma pessoa caminhando. Em relação ao processo de localização das obras na cena urbana, estabelecemos um padrão baseado em jornadas a pé pela área central da cidade e pelos bairros vizinhos – áreas onde as obras baseadas no papel se mostravam mais presentes. Nos primeiros dois *websites*, contudo, não indicamos os locais de captura das imagens. A quinta e última observação se refere à percepção do vigor das artes gráficas de rua baseadas no papel em Curitiba em um momento anterior ao de nossa compilação imagética principal, de 2007-2009. As imagens de 2004, que traduzem parte da cena curitibana, mostram o pleno domínio local, naquele período, das técnicas de produção de estênceis, lambes, stickers e formas híbridas, quatro dos tipos fundamentais que descrevemos no Capítulo 2.

No ano de 2007, quando retomamos o trabalho de compilação imagética – o intervalo de cerca de dois anos e meio decorreu tanto de compromissos profissionais quanto de um processo de maturação do entendimento das artes gráficas e plásticas de rua –, contávamos com novas ferramentas de registro e publicação de imagens. Ao mesmo tempo, pudemos nos aproximar do tema a partir de contatos com um pesquisador que viria a ser nosso orientador nesta tese, o professor doutor Angelo José da Silva. À época, ele já investigava o fenômeno e nos procurou para uma entrevista ao tomar conhecimento de nosso trabalho de registro imagético. Naquele momento, quando percebemos o potencial de pesquisa acadêmica de um objeto como as artes gráficas de rua baseadas no papel, também iniciamos a aquisição de obras especializadas sobre o tema. Os primeiros registros imagéticos da nova compilação foram realizados no início do segundo semestre de 2007, com uma câmera digital da marca “Olympus” de 5.1 megapixels de resolução; a primeira publicação em um novo endereço de internet (<http://plasticourbano.blogspot.com>), no dia 22 de julho do mesmo ano. Para essa publicação, optamos inicialmente por uma plataforma popular, o “*Blogger*”, serviço gratuito de *blog* colocado à disposição pelo portal “*Google*”. A ferramenta permite a publicação simultânea de diversos arquivos de imagem em alta resolução (o limite total de armazenamento é de cerca de dois *gigabytes* ou duas mil imagens de tamanho médio), que podem ser vistos em um sistema amigável de rolamento de

tela; quando o visitante aciona o *mouse* sobre a imagem, pode acessá-la em formato maior e, se quiser, até salvá-la em seu próprio computador.

Assim como havíamos feito em relação à nossa primeira galeria digital, também essa recebeu um nome fantasia – “*Plâsticourbano*”, agora acompanhado pela frase “*Street Art em Curitiba*”. Se na primeira coleção havíamos buscado estabelecer uma identidade ou conexão estética em relação às obras e ao *élan eXtremo*, na mais recente nosso intuito foi diferente: ainda que tenhamos utilizado de criatividade artística no *banner* de abertura do *website*, não fomos muito além nesse impulso. Também não nos identificamos, buscando, assim, reforçar o distanciamento entre as obras fotografadas e o autor do *blog*. A ideia era aumentar a possibilidade de conexão subjetiva direta dos visitantes do *website* com as obras objetivadas nas ruas. A partir do momento em que publicamos algumas imagens de obras associadas a ativismos condenados pela lei brasileira e por nossa ética pessoal, mais exatamente, stickers de orientação neonazista e supremacista branca, registrados em outubro de 2007 (ver Figura 52), incluímos no *layout* do *website* a mensagem “*Este é um blog de registro de street art em Curitiba. Respondemos por nosso próprio olhar, não pelo conteúdo das imagens*”. Esses elementos podem ser conferidos na Figura 78 (destacamos a mensagem em amarelo).

Em cerca de onze meses, até o dia 16 de agosto de 2008, esgotamos a capacidade de publicação do *blog* (duas mil imagens em 326 postagens), o que nos levou a criar um segundo endereço, intitulado “*Plâsticourbano 2 – Street Art em Curitiba*” (Figura 79).

Na medida em que esse *website* (<http://plastico2.blogspot.com/>) representava uma continuação do trabalho de compilação imagética iniciado em 2007, procuramos manter a mesma estrutura de publicação, conectando os dois endereços por meio de *links* compartilhados. As únicas diferenças foram a inclusão de nosso e-mail (rwapolloni@gmail.com) na página, motivada pela abertura a eventuais contatos de visitantes interessados em se manifestar, e de um vídeo curto sobre estênceis, que produzimos a partir das próprias imagens, para um seminário de doutoramento na própria Universidade Federal do Paraná (ambos os elementos foram destacados na Figura 79).

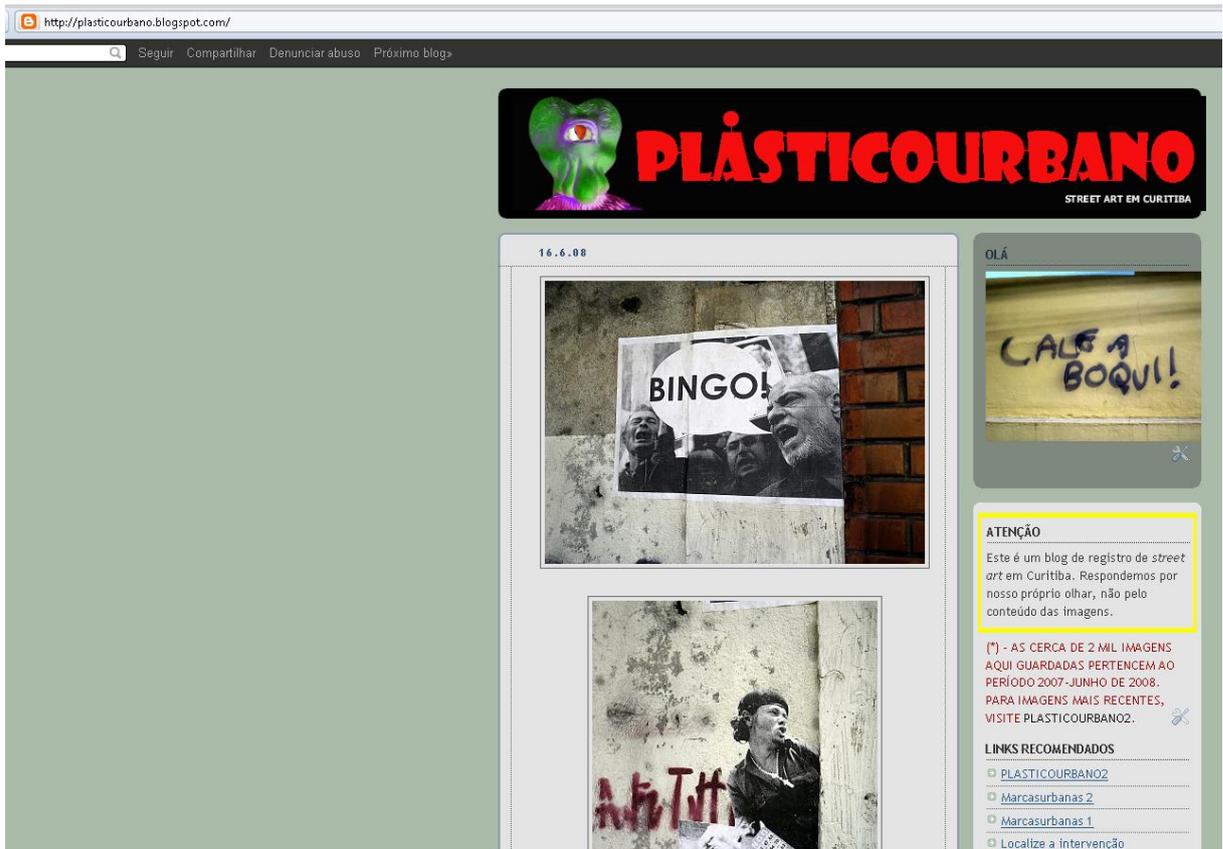


Figura 78 - Página de abertura e galeria do website "Plástico Urbano".

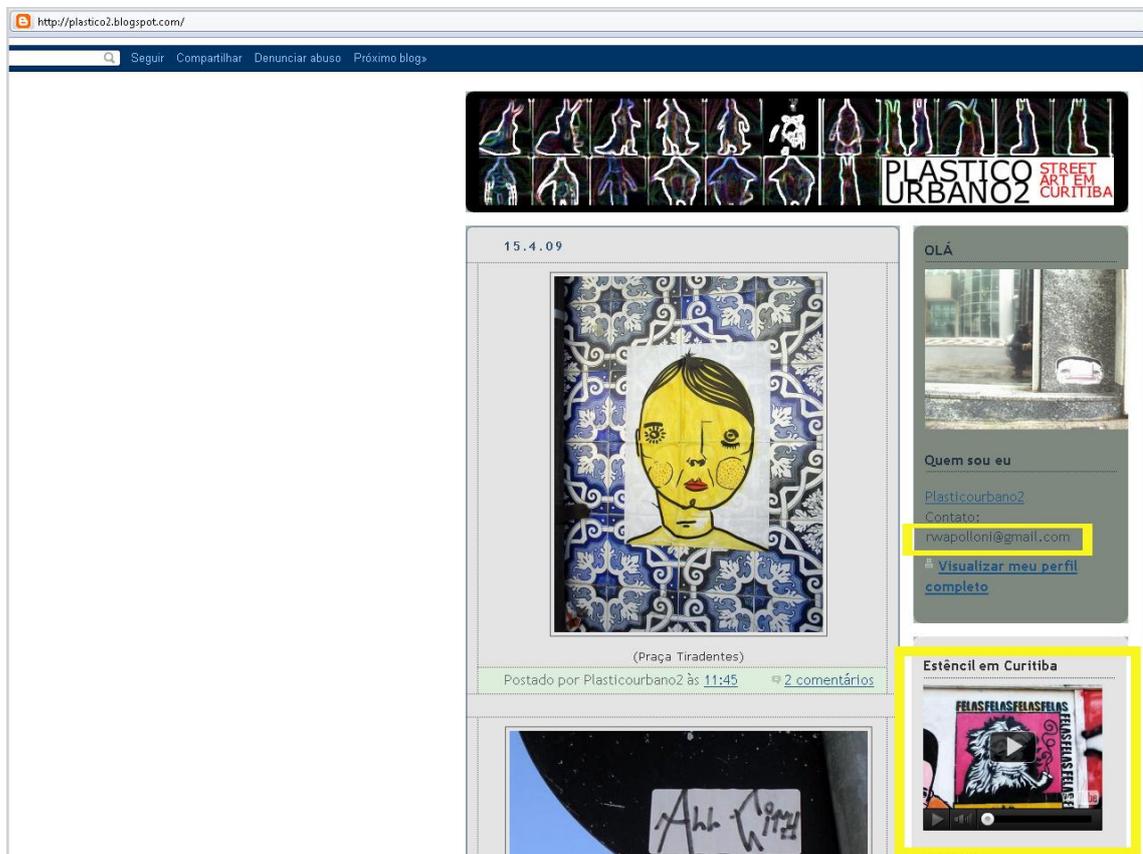


Figura 79 - Página de abertura e galeria do website "Plástico Urbano 2".

Nesse segundo endereço, cujas postagens (241) se estenderam de 29 de julho de 2008 até 15 de abril de 2009, data de encerramento de nossa compilação de pesquisa, publicamos cerca de mil e trezentas imagens. Ao todo, os dois endereços receberam cerca de três mil e trezentas imagens, publicadas em 567 postagens.

Uma das características dos *blogs* é a possibilidade de os visitantes deixarem mensagens, que podem ser ou não publicadas por seu administrador. No caso dos *blogs* “*Plásticourbano*”, optamos pela publicação automática de todas as mensagens enviadas. Ao todo, os dois endereços receberam 42 comentários (30 no primeiro e 12 no segundo), que forneceram dados interessantes para a pesquisa – em alguns casos, eles funcionaram como meio de identificação espontânea pelos próprios artistas. É o que percebemos nas seguintes mensagens:

POXA EU NEM TINHA ESSE REGISTRO AI ESSE DOG SOU EU QUE FAÇO
ABRAÇÃO E VOU PEGAR A FÓTO BABUONE DE SP A CTBA!
[HTTP://WWW.FOTOLOG.COM/BABUONE](http://WWW.FOTOLOG.COM/BABUONE) <http://www.flickr.com/BABUONE>

Por Bruno

esse poster do perfil coleí em 2006 rsrs nem sabia q ainda tava la (:
(fotolog.net/fh_guihhh)

Por Guilherme

AKIRA disse...

<http://aramallosa.blogspot.com/>

foda
tem uma foto de um adesivo meu colado em uma placa, é aquele q tem umas plantas e A C
escrito.

onde vc tirou essa foto?

vakleu

www.fotolog.net/cabu_valente

Por cabu

(PLÁSTICOURBANO 2007; PLÁSTICOURBANO2 2008)

Essa forma de identificação e de indicação de galerias eletrônicas pessoais pelos próprios artistas nos auxiliou na fase de aprofundamento do conhecimento sobre a autoria das obras registradas em Curitiba. Em alguns casos (que serão examinados adiante), o acesso às galerias eletrônicas indicadas nos comentários permitiu identificar mais de uma obra do mesmo artista. Três comentários também demonstraram o interesse de pessoas de outros países pelo trabalho registrado em Curitiba. Postadas em inglês e espanhol, mas sem identificação dos países de origem, essas mensagens (elogiosas ao trabalho) parecem confirmar o valor da

internet como instrumento de *transtribalização*, de difusão transnacional dos motivos e da estética das artes gráficas de rua baseadas no papel. Ainda em relação aos comentários postados nos *blogs*, é interessante observar a confusão, em alguns casos, em relação à autoria das obras e das imagens; os remetentes acreditavam que estávamos fotografando nossas próprias obras:

Tu apoia tanto a "jardinagem libertária" que esqueceu de cortar a grama.
No entanto a idéia é boa, mas você falhou ;)
Por Blade

adorei as interferencias em stensil do homem de plástico!
grande dica da angel!
valeu a visita e voltarei.
Por Sandra

Lobo Alpha disse...
Eso que ut haces es muy bueno, como que le da aun toque a las calles de tu ciudad, quisiera hacer los mismo que tu haces, pero no tengo la imaginacion que tienes, tal vez tendre que copiarte un poco de tu arte.

(PLÁSTICOURBANO 2007; PLÁSTICOURBANO2 2008)

Essas mensagens, postadas, provavelmente, por visitantes não especializados, indicam uma percepção das artes gráficas de rua como algo originário de uma única ou de poucas fontes. Seu reduzido número, no entanto, não permite afirmar que esse é um direcionamento genérico do público leigo.

Em fevereiro de 2010, quando iniciávamos a fase de produção de nossa tese, optamos por refinar as ferramentas de gerenciamento e catalogação da coleção. Para tanto, adquirimos uma conta profissional no portal eletrônico "*Flickr*", especializado em hospedagem, gerenciamento e publicação de imagens, e lá publicamos todas as nossas imagens. A conta a ela associada foi batizada de "*Plasticourbano – Paper Street Art em Curitiba*" (Figura 80). A mudança no nome (para "*Paper Street Art*") guarda relação com a evolução do trabalho acadêmico: naquele momento, estávamos construindo o conceito fundamental com que trabalharíamos. As vantagens da conta do "*Flickr*" em relação aos *blogs* dizem respeito à facilidade de organização dos arquivos em pastas temáticas (Figura 81) e à possibilidade de georreferenciamento das imagens (que permitiu confirmar graficamente certas percepções relativas à distribuição geográfica dos trabalhos; Figura 82).



Fig. 80 - Página de abertura e galerias temáticas do “Plasticourbano” no Flickr. Informações disponíveis em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/sets/>

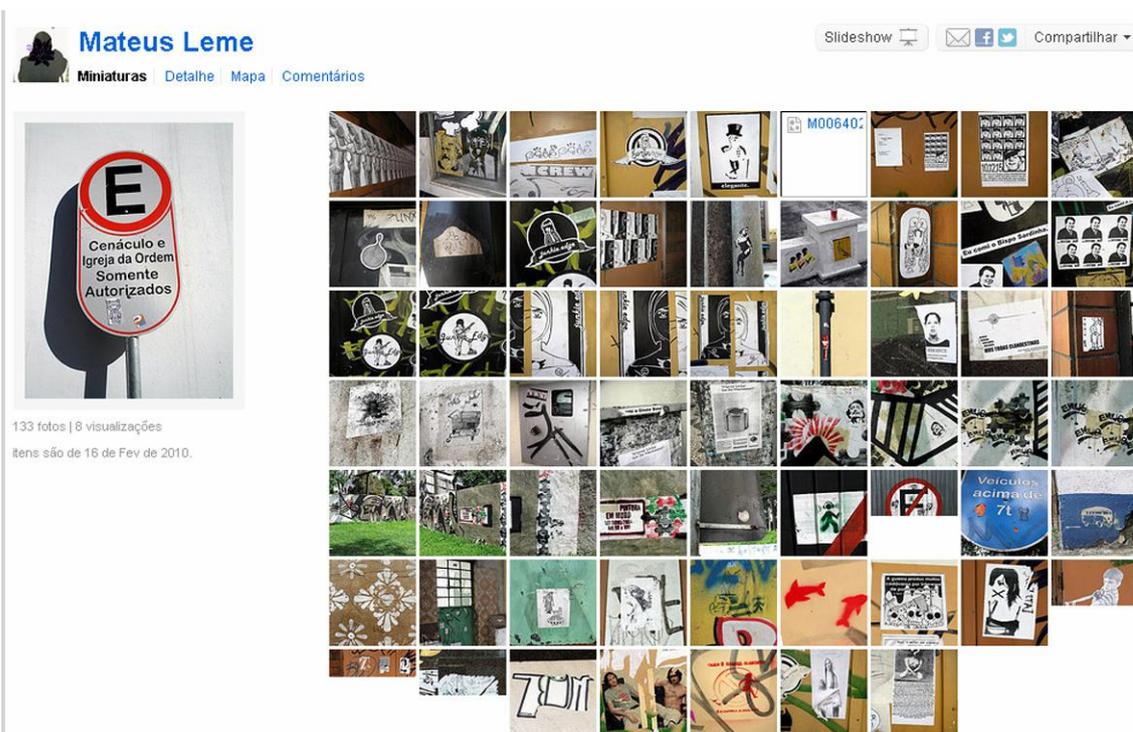


Fig. 81 - Galeria temática do “Plasticourbano” relativa à Rua Mateus Leme. Informações disponíveis em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/sets/72157623449323864/with/4363715578/>



Fig. 82 - Georreferenciamento das imagens registradas na Rua Mateus Leme. Informações disponíveis em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/sets/72157623449323864/map/>

No *Flickr*, nossa galeria imagética foi dividida em 144 álbuns, dos quais 137 foram associados aos locais da cidade – ruas, praças e outros pontos de referência (como “*Colégio Estadual do Paraná*” ou “*Paço Municipal*”) – em que percebemos manifestações gráficas ou plásticas baseadas no papel. Todas as imagens foram georreferenciadas a partir de indicações anteriores, feitas quando da tomada das imagens.

Assim como ocorre nos *blogs*, o *Flickr* também permite a postagem de comentários. Permite, ainda, que os visitantes indiquem suas imagens preferidas, ação denominada, na gíria da internet, “favoritar” uma foto. De seu início até a etapa de conclusão desta tese, agosto de 2011, a conta do “*Plasticourbano*” no *Flickr* havia recebido 11 “favoritações” de imagens e 72 comentários, em sua maioria solicitações de troca de contato (uma espécie de “troca de *links*”) e, em alguns casos, indicações da autoria das obras registradas digitalmente. Como ocorreu no

caso dos *blogs*, essas mensagens, mais exatamente, as associadas à indicação espontânea de autoria, nos auxiliaram na investigação a respeito da autoria dos trabalhos e da intencionalidade neles expressa.

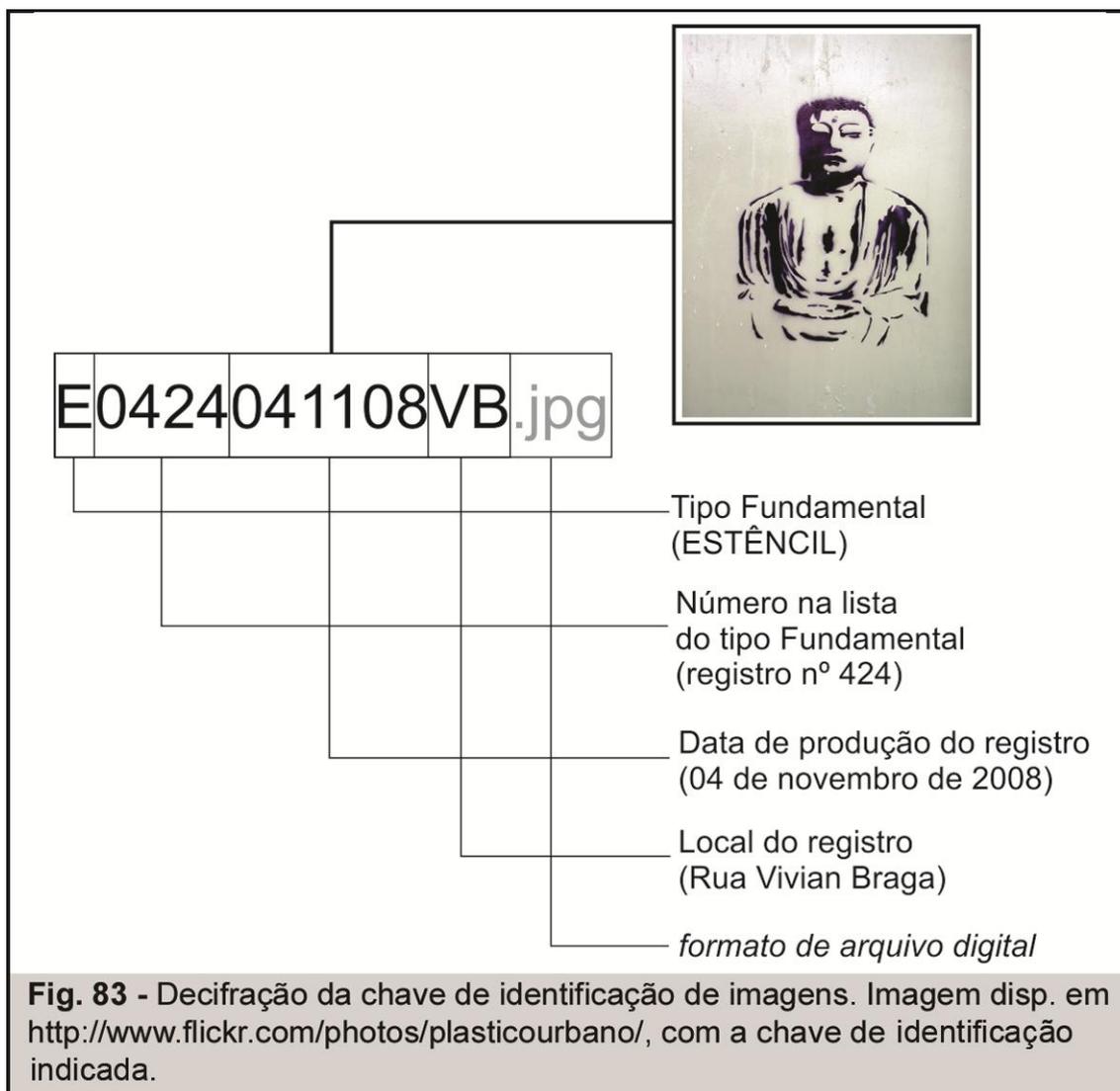
No caso das estatísticas de visitação, até agosto de 2011, a conta havia tido 9.208 visualizações; das 3.380 imagens publicadas, no entanto, apenas 1.045 haviam sido visualizadas ao menos uma vez, e 2.335 não haviam sido acessadas. Esses números indicam que fotos vistas ao menos uma vez tendem a “circular”, por meio de indicações pessoais, junto a outras pessoas; tais pessoas, porém, quando visitam a conta do *Flickr*, não têm por hábito “navegar internamente” para descobrir outras manifestações.

Ainda em relação à conta do “*Plasticourbano*” no *Flickr*, vale observar que ela também serviu como ferramenta de arquivamento de outras manifestações imagéticas e estéticas associadas ao tema em estudo. Além das pastas ou galerias voltadas aos registros das obras baseadas no papel, também publicamos as pastas temáticas “*Fachadas*” (com imagens de *tags* de pichação em fachadas de edifícios), “*Conflito Intramuro*” (com registros de tensões entre grafiteiros percebidas nos muros; ver Figura 12), “*Grafites*” (com exemplos de *throw-ups*; ver Figura 11) e “*Curitibanidades*” (com exemplos de estênceis históricos em Curitiba). Essas pastas temáticas, contudo, representam um número muito reduzido (sete, para um total de 144), incapaz de afastar a coleção imagética de seu foco nas manifestações baseadas no papel.

A replicação das imagens dos *blogs* no *Flickr* e sua organização em pastas temáticas de acesso rápido somente foram possíveis graças a uma chave de identificação que desenvolvemos em 2007, na primeira etapa de publicação da coleção. Naquele momento, buscávamos uma forma amigável de associar cada imagem com seus dados fundamentais. A solução encontrada foi adotar uma codificação simples e compor os dados resultantes no *nome do arquivo digital*, que passou a funcionar como “legenda” e como chave de identificação das imagens⁷⁸.

⁷⁸ Além de produzir uma solução de caráter instrumental, a utilização do nome do arquivo digital como caminho para a identificação da imagem abre uma discussão interessante no contexto da teoria flusseriana. Essa discussão – de que não cuidaremos aqui, mas que se coloca como possibilidade futura de produção acadêmica – nasce do entendimento do que seja um “nome de arquivo digital”. Ele não é um elemento imagético; ainda assim, na medida em que os pixels que conformam uma imagem digital são enfeixados em uma estrutura de arquivo, não é, tampouco, um elemento extraimagético. Em princípio, poderíamos identificá-lo como “transimagético”, não relacionado a

A construção dessa codificação levou em conta os elementos dos registros que considerávamos fundamentais em uma abordagem de pesquisa: tipo de manifestação fotografada; número do registro em uma lista de manifestações semelhantes; data de produção da imagem; e local de observação da obra registrada. Em termos esquemáticos, essa codificação foi construída da seguinte maneira (exemplo na Figura 83):



Dos elementos que constituem a chave de identificação, dois pedem um código próprio de decifração. O primeiro é o que indica o tipo de obra ou manifestação

qualquer forma física associada à fotografia. Por essa perspectiva, produzir uma legenda ou chave de leitura no nome do arquivo digital não equivale a escrever as mesmas informações no verso de uma fotografia em papel.

fotografada; o segundo, o que indica o local de realização do registro imagético. Em relação à indicação da obra ou manifestação, utilizamos siglas curtas para indicar os tipos fundamentais que descrevemos no Capítulo 2: “E” para estênceis, “L” para lambes, “S” para stickers, “I” para formas tridimensionais e “M” para formas híbridas; utilizamos, também, duas outras siglas, para abranger dois fenômenos associados aos tipos fundamentais: “C”, para registros de suportes com mais de uma obra, e “X”, colocado antes das demais siglas, nos casos em que percebemos a manifestação de formas explícitas de ativismo (como, por exemplo, vegetariano, homossexual feminino e pró-ciclismo).

Para o registro imagético, produzimos siglas específicas para cada local (rua, praça, ponto de referência) visitado. Ao todo, foram criadas 137 siglas (incluindo as feitas para as outras manifestações imagéticas e estéticas associadas ao tema em estudo), que indicamos a seguir (Tabela 01):

AB	Almirante Barroso	LE	Cândido de Leão	SJ	Silva Jardim
AB	Almirante Barroso	FD	Augusto Stelfeld	PE	Praça da Espanha
AC	Alameda Cabral	LH	Carlos de Carvalho	SM	Saldanha Marinho
AC	Alameda Cabral	GC	General Carneiro	PF	Presidente Faria
AF	Martim Afonso	GR	Paulo Graeser Sob.	SS	Sete de Setembro
AF	Martim Afonso	LL	Luiz Leão	PG	Paula Gomes
AG	Anita Garibaldi	HC	Henrique I. da Cunha	PM	Paço Municipal
AK	Allan Kardek	HF	Heitor S. de França	PO	Dr. Pedrosa
AL	Agostinho de Leão Jr.	HS	Des. Hugo Simas	PR	Praça do Redentor
AM	Amâncio Moro	HV	Rua do Herval	PS	Pç. P. Souto Maior
AP	Av. Paraná	IB	Isaías Bevilacqua	PT	Presidente Taunay
AS	Ângelo Sampaio	IL	Ignácio Lustosa	PW	Percy Whithers
AT	Almirante Tamandaré	JA	Jardim Ambiental	PZ	Praça Zacarias
AU	Augusto Severo	JB	José Bonifácio	RB	Manoel Ribas
AV	Av. Água Verde	JC	Jesuíno Marcondes	RG	Rua da Glória
BA	Barão de Antonina	JG	João Gualberto	RI	Riachuelo
BC	Benjamin Constant	JL	José Loureiro	RJ	Rápida Juvevê
BD	Professor Brandão	JM	João Manoel	RQ	Reyn. de Quadros
BF	Alfredo Bufren	JN	João Negrão	RR	Rua do Rosário
BG	Barão de Guaraúna	JP	Praça do Japão	RU	Reitoria da UFPR
BN	Barão do Rio Branco	JR	Jaime Reis	AS	Santos Andrade
BO	André de Barros	KE	Kellers	SD	Pç. Santos Dumont
BR	Amintas de Barros	LB	Largo Bittencourt	SF	São Francisco
BT	Av. Batel	LC	José de Alencar	ST	Augusto Stresser
BZ	Roberto Barrozo	LM	Lívio Moreira	TD	Praça Tiradentes
CA	Comendador Araújo	LO	Largo da Ordem	TI	Tibagi
CB	Cândido de Abreu	LP	Lourenço Pinto	TJ	Tapajós
CC	Carlos Cavalcanti	LT	Linha férrea – Ahú	TM	Treze de Maio
CD	Cândido Lopes	LX	Luiz Xavier	TR	Trajanos Reis
CE	Col. Est. do Paraná	MA	Memorial Árabe	UA	Ubaldo do Amaral
CL	Conselheiro Laurindo	MB	Mena Barreto	VB	Vivian Braga
CM	Cemitério Municipal	MC	Tobias de Macedo	VG	Visc. de Guarapuava

CO	Coronel Dulcídio	MD	Marechal Deodoro	VL	Costa Carvalho
CP	Carneiro de Campos	MF	Marechal Floriano	VM	Vicente Machado
CR	Cruz Machado	MH	Marechal Hermes	VN	Visconde de Nácar
CV	Ciclovía Belém	MI	Círculo Militar	VR	Visc. do Rio Branco
CZ	Barão do Cerro Azul	ML	Mateus Leme	WP	Westphalen
DC	Duque de Caxias	MO	Camões	XS	Sem. Xavier da Silva
FA	Fernando Amaro	PD	Manoel P. de Lima	XV	Quinze de Novembro
DF	Dr. Faivre	MR	Padre Germ. Mayer	ZM	Zamenhoff
DG	Doutor Goulin	MT	Mariano Torres		
DL	Francisco Dallalibera	MU	Mauá	CWB	“Curitibanidades”
DM	Des. Motta	MY	Dr. Muricy	CONF	“Conflito intramuro”
DZ	Pç. 19 de Dezembro	NC	Nestor de Castro	FACHA	“Fachadas”
EL	Ermelino de Leão	NP	Nilo Peçanha	GF	“Grafites – Exemplos”
EP	Emiliano Pernetá	OS	Praça Osório		
EQ	Eça de Queiroz	PA	Padre Antonio		

Tabela 01 – Siglas de georreferenciamento criadas para a chave de identificação. Cada sigla está acompanhada do respectivo lugar. As siglas marcadas em cinza dizem respeito a arquivos referentes a outras manifestações.

Deve-se observar que, com a publicação da coleção no *Flickr*, essa chave de identificação perdeu parte de sua importância, uma vez que as imagens passaram a ser apresentadas em pastas temáticas com os nomes dos locais e também podiam ser examinadas por meio de mapas. Ainda assim, deve-se destacar que a publicação no *Flickr* em parâmetros capazes de nos auxiliar na pesquisa só foi possível graças à prévia adoção do sistema alfanumérico de identificação.

A denominação dos arquivos a partir da chave e sua publicação na *web* também produziram um efeito inesperado e interessante: graças ao processo permanente de integração entre plataformas da internet, é possível acessar imagens de nossa coleção *mesmo estando fora do Flickr*. Para tanto, basta inscrever o nome de qualquer um dos 3.380 arquivos no campo de pesquisa do buscador “*Google*” (exemplo na Figura 84).

Assim como o acesso direto via “*Flickr*”, essa possibilidade também nos auxiliou no processo de gerenciamento das imagens com que trabalhamos na tese.

Enfim, ao fotografar as manifestações por um período, submeter as imagens a um código amigável de identificação e depois publicá-las em plataformas digitais gratuitas e de utilização intuitiva, acreditamos ter produzido um caminho que pode ser adotado por outros investigadores de objetos ou fenômenos urbanos que se manifestam em diferentes momentos e pontos do espaço geográfico.



Fig. 84 - Exemplo de retorno de busca de arquivo de imagem no *Google*.

4.3 MARCAS DA CIDADE: NÚMEROS, MATERIAIS E TÉCNICAS

Examinando as 3.265 fotografias que realizamos em Curitiba, pudemos perceber que os trabalhos locais seguem um padrão semelhante ao percebido em outras metrópoles. Esse compartilhamento, que poderíamos identificar como transnacional ou, no espírito de nossa tese, *transtribal*, é visível no uso de materiais e técnicas, na temática, no direcionamento artístico-estético e até na incidência geográfica⁷⁹. Ao observar as obras nas ruas de nossa cidade e comparar seus registros fotográficos, também pudemos tomar contato com certas “regras” que parecem nortear as artes gráficas e plásticas de rua. Essas regras – percebidas em dados como os relativos à prevalência e às principais características de cada um dos tipos fundamentais encontrados em uma cidade – parecem sofrer influência dos meios de produção disponíveis aos artistas e das condições de segurança associadas à colocação das obras na rua.

Dentre todas as manifestações de rua baseadas no papel registradas em nossa coleção, a mais recorrente foi o lambe. Como vimos no Capítulo 2, esse tipo fundamental se associa à popularização de tecnologias de impressão e reprodução;

⁷⁹ Essas conclusões foram possíveis graças à comparação das imagens locais com registros encontrados em obras especializadas, como as de MANCO 2004; TAPIES & MATHIESON 2008; ZIMMERMANN 2005 & 2008; BANKSY 2005; HUNDERTMARK 2005 & 2006; WALDE 2007; INSTITUTO MONSA DE EDITORES 2007 & 2008; BEDOIAN, & MENEZES 2008; HOWZE 2008; LEWISOHN 2008; STAHL 2009; BOU 2009; e LASSALA 2010.

está associado, também, a uma tradição urbana mais antiga, de produção de cartazes. Ao todo, o “*Plasticourbano*” registrou 1.315 imagens de lambes (a maioria delas, de peças únicas)⁸⁰, o que equivale a 40,27% do total da coleção. O perfil mais comum dessas manifestações – peças quadradas ou retangulares produzidas em papéis padronizados ou em seus recortes, de modo geral impressas em preto ou em retícula de cinza (Figura 85 e 86) – parece confirmar a proximidade entre os artistas e as tecnologias mais populares de impressão e reprodução (impressoras domésticas e fotocopiadoras). No total, fizemos 705 registros nesse padrão, o que equivale a 53,61% de todas as imagens do tipo fundamental “lambe” e a 21,59% do total da coleção.

Em menor número (610 peças ou 46,39% do total do tipo fundamental) aparecem outros formatos de lambe: peças coloridas (três ou mais cores) – 274 (Figura 87); peças recortadas (que incorporam de forma mais aguda o papel aos elementos artísticos ou estéticos) – 268 (Figura 88); monocromáticas, mas impressas em cor que não o preto (azul, vermelho, amarelo) – 31 (Figura 89); peças produzidas “em ladrilho” (obras de maiores dimensões) – 29 (Figura 90); e peças produzidas com folhas de jornal ou revista – 3 (Figura 91)⁸¹.

Ao examinar as dimensões das obras, percebemos que, apesar da existência de algumas peças maiores, produzidas “em ladrilho”, não há, tal como em Paris e Nova Iorque, exemplares monumentais, mais próximos do *outdoor* do que do cartaz (como o da estação Stalingrado, de Paris, representado na Figura 28). Isso, acreditamos, pode estar associado ao fato de Curitiba possuir uma tradição mais recente nas artes gráficas e plásticas de rua e de se situar fora do *mainstream* representado pelas cidades de Nova Iorque, Paris, Londres e Berlim. Nessas metrópoles, vários criadores são reconhecidos como legítimos artistas urbanos (casos de Shepard Fairey, Banksy e Blek Le Rat); esse reconhecimento, somado à cultura mais arraigada, à presença massiva de trabalhos (que gera saturação e competição) e à disponibilidade de meios materiais e econômicos, parece elevar as artes gráficas/plásticas de rua baseadas no papel a outro nível de exigência. Muitas

⁸⁰ Esse número abrange os 1.169 lambes “típicos” (codificados com “L”) e 146 lambes de “ativismo explícito” (codificados com “XL”).

⁸¹ Nesses números não incluímos os percentuais porque, em alguns casos, uma mesma peça se inseriu em mais de uma categoria. Registramos, por exemplo, lambes recortados coloridos e em preto/retícula de cinza.

vezes, aí, o *maior* pode ser, apenas, o mais ousado e o mais visível, o mais poderoso⁸², algo que não notamos em Curitiba.



Fig. 85 – Exemplos (fotos horizontais) de lambe monocromáticos em formato “meio A4” até “A3”. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação L0035250707DC, L0029250707PG, L0026220707ML, L0007220707ML, L0181160807GC e L0042250707DC.

⁸² O uso de uma palavra associada a Poder, neste contexto, não é gratuito. Muitas vezes, exigências oriundas de disputas que se aproximam do institucional fazem o eXtremo caminhar para o extremo e até para o que não é sequer extremo.



Fig. 86 – Exemplos (fotos verticais) de lambes monocromáticos em formato “meio A4” até “A3”. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação L0284300807MD, L0182160807GC, L0142090807MC, L0120040807MD, L0069280707TR, L0050260707IL, L0015220707EP, L0001220707ML e L0244280807MD.



Fig. 87 - Exemplos de lambes coloridos. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação L0016220707EP e L0024220707PZ.

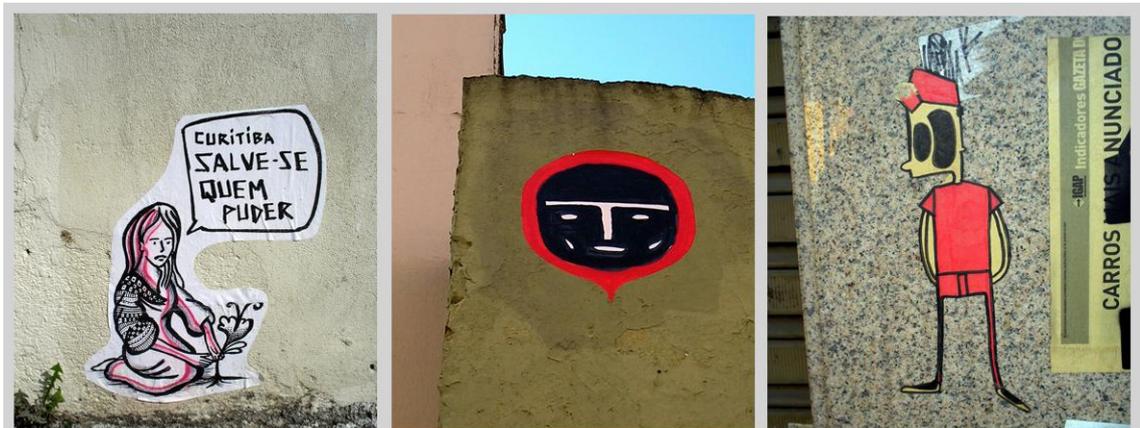


Fig. 88 - Exemplo de lambes recortados. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação L0004220707ML, L0089280707PG e L0122040807MD.



Fig. 89 - Exemplos de lambes monocromáticos impressos em cor que não o preto. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação L0022220707MD, L0018220707PZ e L0161120807DZ.

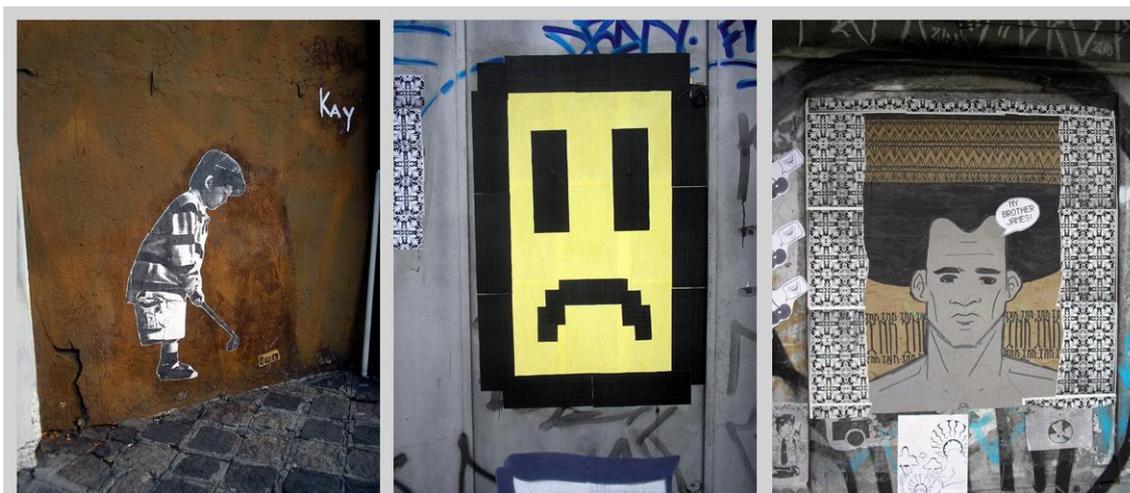


Fig. 90 - Exemplos de lambes “em ladrilho”. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação L0395021007VG, L0446091007DZ e C0254130108PR.



Fig. 91 - Exemplos de lambes produzidos com folhas de jornal ou revista. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação L0863290608BR e M0067021007AS.

O segundo aspecto relacionado aos lambes em Curitiba diz respeito à sua situação, isto é, aos locais e alturas onde as peças foram encontradas na cidade. De modo geral, as peças são coladas em fachadas, não apenas de prédios fechados ou em ruínas; encontramos, também, exemplares afixados em peças do mobiliário urbano dotadas de maior superfície de suporte, como bancas de jornal, centrais de controle telefônico e totens de publicidade, e também em postes e em pedras de meio-fio.

Em relação às alturas de colagem, percebemos, no caso curitibano, uma afiliação de boa parte dos artistas à *assimetria* (característica típica das obras afiliadas à *Paper Street Art* que descrevemos no Capítulo 3). As obras, muitas vezes, são coladas acima ou abaixo do nível dos olhos do passante, ou, então, em pontos pouco atraentes à visão, como o meio-fio e a parte de trás de peças do mobiliário urbano, que, por isso, atraem o olhar (Figura 92).

Em outros casos, os artistas parecem ter seguido um padrão de colagem semelhante ao utilizado na fixação de cartazes, com os lambes aplicados a média altura e visíveis mesmo a uma maior distância (Figura 93).



Fig. 92 - Exemplo de lambe em que o criador valorizou a característica da assimetria. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação L1117040309MD e L1118040309MD.

Independente da opção dos criadores, porém, percebe-se sua submissão aos limites instrumentais impostos pelo lambe e sua técnica de aplicação. Na razão em que a colagem exige o uso simultâneo das duas mãos – uma para a bisnaga de cola e outra para o papel, ou, então, uma para o pote de cola e outra para o pincel – e se dá em três fases – aplicação de cola na parede, aplicação do cartaz na parede,

aplicação de cola sobre o cartaz –, os artistas parecem não se arriscar em posições muito elevadas, mantendo-se em limites ergonômicos comuns (em pé ou agachado) ditados pela necessidade da própria integridade física.



Fig. 93 - Exemplo de lambe com padrão de fixação semelhante ao dos cartazes tradicionais. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação L0987141008EL e L0988141008EL.

O segundo tipo fundamental mais comum em Curitiba, segundo a perspectiva do “*Plasticourbano*”, foi o sticker, com 578 registros ou 17,7% do total de imagens (a maioria, de peças únicas). Ao examinar os stickers curitibanos, notamos que, em sua maioria, eles se aproximam de obras similares encontradas em outras metrópoles. São pequenos, coloridos e produzidos com esmero; muitas vezes, em termos temáticos e estilísticos, se aproximam das logomarcas, caricaturas e da chamada “*Toy Art*”, movimento inaugurado por designers orientais na década de 1990, que mescla figuras “fofinhas” com elementos da realidade adulta (Figura 94)⁸³.

⁸³ Sobre o tema, ver BARBOZA 2009.



Fig. 94 - Exemplos de stickers inspirados na “Toy Art”. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação S0566150409DC e S0192110208XV.

Em outros casos, também significativos em Curitiba, são produzidos à mão, partir de etiquetas autocolantes; desenhadas (72 registros) ou assinadas com *tags* e *throw-ups* (94 registros; Figuras 95 e 96), essas etiquetas, que se apresentam como alternativa barata e capaz de expressar a criatividade e a mensagem do artista, mantêm viva a prática surgida no início dos anos setenta em Nova Iorque, que examinamos no Capítulo 2 (ver Figura 34); elas fazem uma aproximação das outras linhas das artes gráficas de rua (grafite e pichação).



Fig. 95 - Exemplos de stickers desenhados à mão. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação S0491031208CZ, S0485031208JR e S0462171108NP.



Fig. 96 - Exemplos de stickers assinados com tags. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação L0992211008EP, S0125181207PG, S0248080508JR e S0382250908LX.

Em relação ao tamanho, como já observamos, a ampla maioria é formada por peças pequenas, cujas dimensões parecem dadas pelo desejo de aproveitamento máximo das folhas de papel autocolante e pela necessidade de transporte em segredo. Como vimos no Capítulo 2, os stickers muitas vezes são levados na palma da mão e aplicados com um tapa ou apoio. Para que isso funcione, porém, devem ter as dimensões adequadas.

Ainda assim, também encontramos algumas peças maiores, como a da Figura 95 (imagem da esquerda), cujas dimensões se aproximam das do lambe. Aparentemente, o uso de stickers de maiores dimensões não é a melhor opção: em primeiro lugar, porque o papel adesivo é mais caro do que o papel comum, o que leva a seu aproveitamento mais racional; em segundo lugar, porque peças autoadesivas maiores, quando coladas de forma apressada, podem enrugar (algo que é compensado, no caso dos lambes, pela aplicação da segunda camada de cola sobre o papel); além disso, uma vez coladas, não podem ser arrancadas para

ajuste, sob pena de rasgar (no caso dos lambes, o que é possível em função da umidade da cola, que amolece o papel).

Em Curitiba, tal como nos outros cenários onde essas manifestações ocorrem, evidencia-se uma preferência pela colagem em equipamentos urbanos. As peças são afixadas muitas vezes na frente ou no verso de placas de sinalização (Figura 97), em postes (Figura 98) e em peças do mobiliário (Figura 99). Em número bem menor aparecem, também, em fachadas (Figura 100).



Fig. 97 - Stickers colados em placas de sinalização. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação S0210260208MD, S0257240508BT e S0447101108MF.



Fig. 98 - Exemplos de stickers colados em postes. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação S0389250908XV, S0095061007DZ e S0187110208XV.



Fig. 99 - Exemplos de stickers colados em equipamentos urbanos. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação S0062210807CB, S0162080108TI e S0280160608MI.

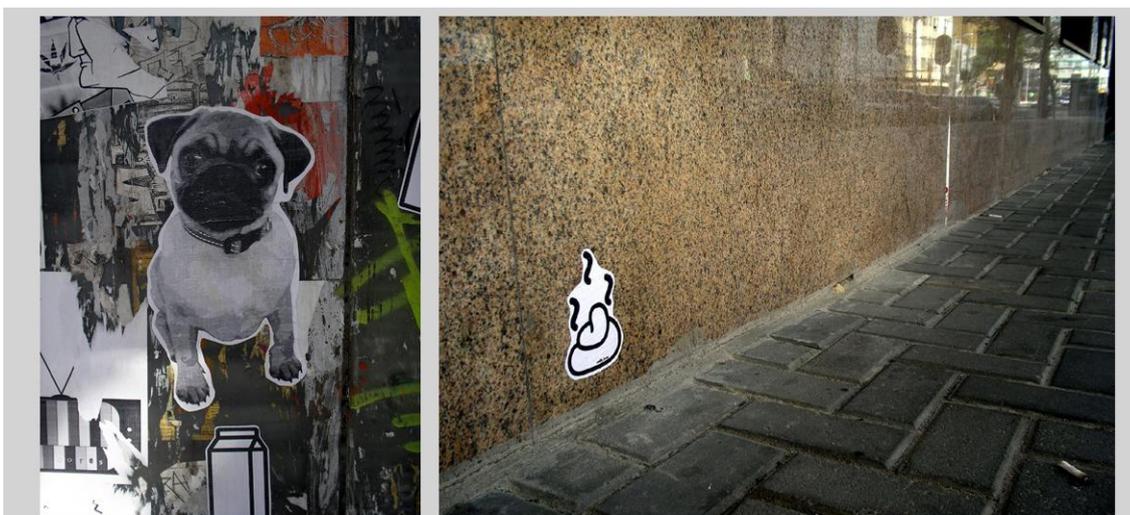


Fig. 100 - Exemplos de stickers colados em fachadas. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação S0029040807MD e S0030040807MD.

No que se refere às alturas de colagem, percebemos um direcionamento semelhante ao observado nos lambes. Os stickers, porém, são mais fáceis de colar, bastando ao artista, como já observamos, erguer o braço, apoiar a mão e fixar a peça; algumas vezes, esses movimentos podem ser acompanhados por um pulo. A preferência pelas placas de sinalização parece associada tanto à assimetria quanto ao aproveitamento da tendência que as pessoas têm de olhar para esses equipamentos. Quando colados na parte da frente das placas, os stickers podem

“provocar ruído” nas mensagens transmitidas por esses elementos de sinalização; quando colados na parte de trás, chamam a atenção porque, via de regra, as pessoas não fixam o olhar nessas porções do cenário – lá, afinal, não há nada a não ser um fundo preto desprovido de interesse.

Ainda sobre os stickers, vale observar outra orientação encontrada em Curitiba: a da peça concebida para alterar o sentido de outras peças. Esses raros stickers (menos de dez exemplares em nossa coleção) foram encontrados nos formatos de chapéu (Figura 101) e de balão de fala com mensagem escrita. Na medida em que eles se associam a outras obras, sua fixação é dada em função da posição da peça precedente. Em nossa avaliação, essas peças explicitam de forma radical o caráter *eXtremo* das artes gráficas e plásticas de rua baseadas no papel.

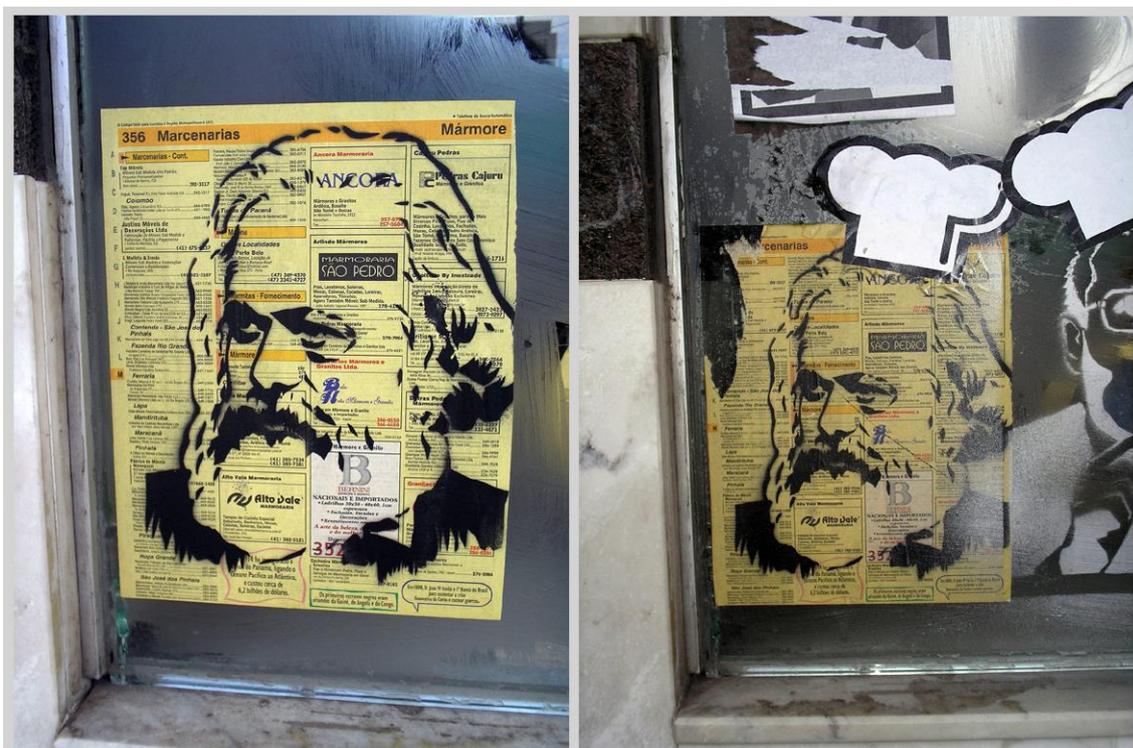


Fig. 101 - Forma híbrida “atacada” por sticker em forma de chapéu de mestrecuca. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação M0015040807ML e M0060030907ML.

O terceiro tipo fundamental mais comum em Curitiba, de acordo com os registros de nossa coleção, é o estêncil. Como notamos em relação aos stickers, também os estênceis curitibanos parecem seguir um padrão temático e de qualidade

transnacional ou *transtribal*, sendo difícil diferenciar as peças locais das encontradas em outras metrópoles⁸⁴.

Em nossas jornadas de observação, registramos 489 imagens de estênceis (14,97% do total da coleção), a grande maioria de peças únicas. O primeiro elemento de diferenciação percebido diz respeito ao número e à disposição das matrizes⁸⁵ usadas nas composições. Com base nesse critério, identificamos três grandes direcionamentos: o primeiro é o das peças produzidas com matriz única – 338 registros ou 69,12% do total de estênceis (Figura 102); o segundo é o das peças produzidas pela soma de matrizes únicas dispostas em grupo, formando peças observáveis individualmente e (ou) em conjunto – 51 registros ou 10,42% do total de estênceis (Figura 103); e o terceiro é o de peças produzidas a partir da sobreposição de duas ou mais matrizes, formando peças únicas coloridas – 98 peças ou 20,04% do total de estênceis (Figura 104).



Fig. 102 - Exemplos de estênceis de matriz única. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação E0159281207AB e E0088121007CL.

⁸⁴ As exceções são Paris, Londres e Nova Iorque, locais de surgimento de artistas pioneiros como Blek Le Rat, Miss.tic e Banksy, que estabeleceram um padrão muito elevado de produção. Nessas cidades, muitas das peças são maiores e mais complexas do que as encontradas em outras metrópoles. Sobre Miss.tic, ver o site <http://www.missticinparis.com/> (c. 06.09.2011).

⁸⁵ Matrizes, como observamos no Capítulo 2, são chapas de papel, papelão, madeira, acetato ou raios-x utilizadas como máscara de pintura. Elas são apoiadas no suporte (uma parede, por exemplo) e recebem a tinta; quando retiradas, deixam uma marca em negativo.



Fig. 103 - Exemplos de murais de estêncéis produzidos pela soma de matrizes dispostas em grupo. A imagem da esq. traz estêncéis sobrepostos. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação E0480090309JP e E0451221208STE.

A prevalência de estêncéis de matriz única parece se justificar por aspectos ligados à etapa prévia de produção (de recorte da peça) e à materialização dos trabalhos nas ruas. Como vimos no Capítulo 2, ainda que a popularização de tecnologias ligadas à produção gráfica tenha facilitado o trabalho dos artistas, o recorte artesanal de estêncéis (feito com gilete ou estilete) exige um domínio técnico sutil, em especial porque as matrizes são negativos das obras finais. Assim, podemos acreditar que, em muitos casos, a energia empregada na produção de uma matriz e seu resultado material são considerados suficientes pelos artistas. Deve-se também considerar a associação entre a matriz e a velocidade de materialização da obra.

O uso de uma só matriz, a menos que o artista queira aplicar várias vezes a peça em um mesmo suporte (para, por exemplo, formar uma “trama” ou “malha” de estêncil), é uma operação rápida e segura: ele apoia a máscara com uma das mãos e, com a outra, aplica a tinta. No caso de sobreposição de matrizes, os recortes devem ser mais precisos (porque há o aproveitamento das partes recortadas) e a operação deve ser repetida duas ou mais vezes (o que multiplica o tempo de exposição e o risco de o artista ser pego em flagrante). Há, além disso, a necessidade de as peças serem sobrepostas com precisão, sob pena de o trabalho

redundar em fracasso. A existência de peças de múltiplas matrizes, contudo, indica que, em nome da produção de trabalhos mais sofisticados, alguns artistas assumem o risco.

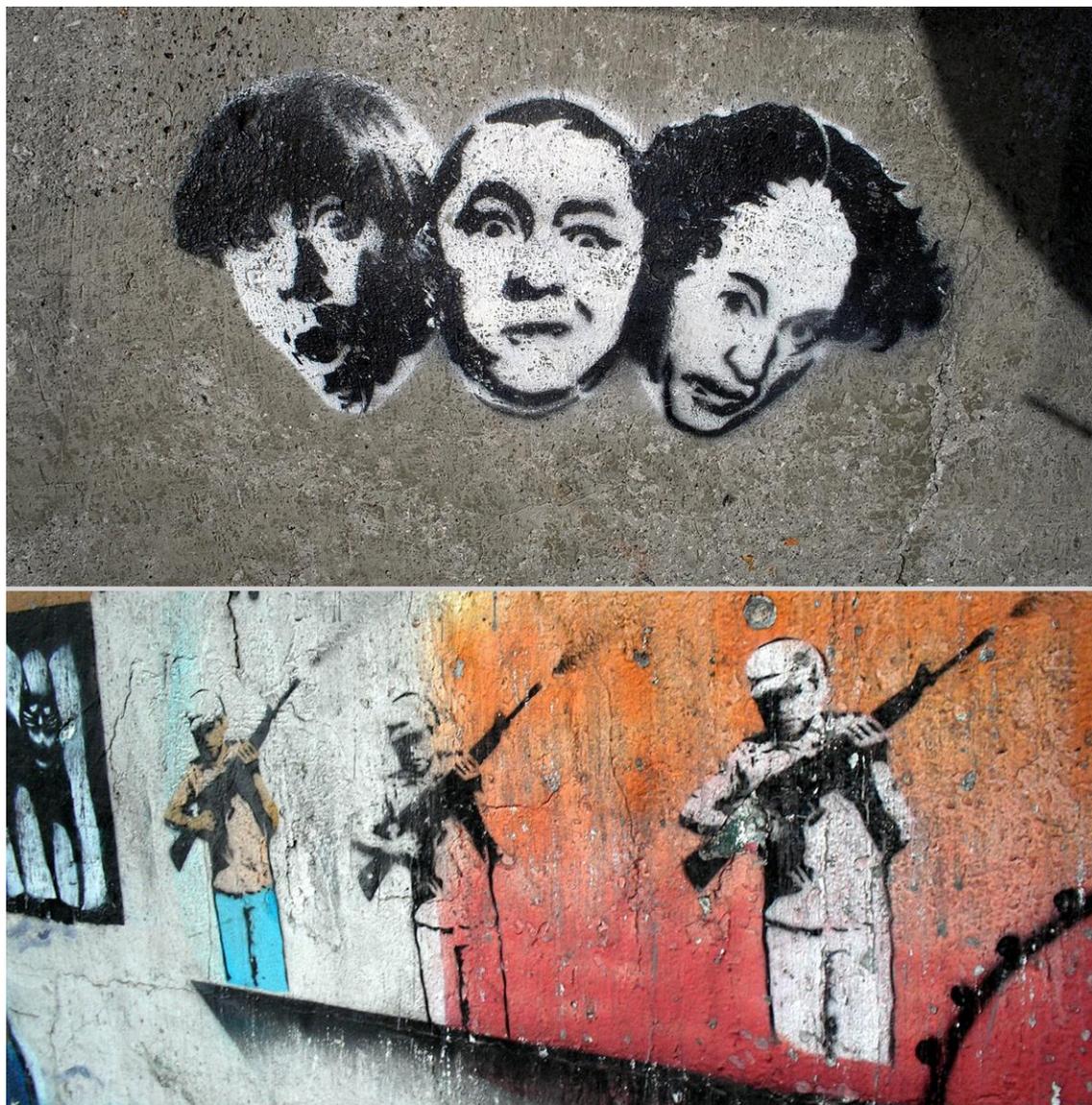


Fig. 104 - Exemplos de estênceis produzidos com duas ou mais matrizes. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação E0185080108PR e E0044160807LL.

O uso de matrizes únicas dispostas em grupo – terceiro dos direcionamentos percebidos em nossa pesquisa de campo – parece se referir a dois tipos de produção. Temos, por um lado, painéis de estêncil produzidos com matrizes únicas que, somadas, formam imagens maiores (é o que observamos nos exemplos da

Figura 103); por outro, temos agrupamentos de estênceis de diferentes inspirações, em geral pintados com a mesma cor de tinta (Figura 105).



Fig. 105 - Exemplo de estênceis de diferentes inspirações pintados no mesmo suporte e com o compartilhamento da mesma lata de tinta. Imagem disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de identificação E0412290908RB.

Se o primeiro caso indica que estamos diante de uma produção planejada e executada por um único artista ou por um coletivo de artistas trabalhando em uma obra comum, o segundo parece denotar a ocorrência de “incursões” em que os

artistas saem juntos para aplicar suas próprias matrizes, compartilhando as latas de tinta e os cuidados em relação a eventuais flagrantes.

O segundo elemento de diferenciação percebido nos estênceis registrados em Curitiba é o que se refere ao tamanho das obras. Em sua maioria absoluta - 425 registros ou 86,91% do total (as exceções residem nos painéis produzidos pela soma de matrizes únicas e em algumas peças únicas, como as das Figuras 60 e 103) -, elas têm dimensões reduzidas (Fig. 106).



Fig. 106 - Exemplos de estênceis de dimensões próximas as dos formatos padrão das chapas utilizadas para a confecção das matrizes. Em algumas imagens é possível perceber os limites dessas chapas. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação E0011260707CA, E0010260707TR, E0008260707IL, E0007250707PG, E0002220707ML e E0072A280707PG.

Isso parece estar relacionado aos formatos das folhas de papelão, acetato e chapas de raios-x usadas para recorte. O tamanho das peças, aliás, se aproxima muitas vezes dos percebidos nos lambes, que, como vimos, na maioria dos casos também são condicionados às dimensões padrão dos papéis de impressão ou fotocópia. Em relação à situação ou altura das peças, notamos um padrão semelhante ao observado nos lambes. Como os artistas, quando sozinhos, precisam usar as duas mãos (uma para apoiar a matriz no suporte e a outra para acionar o *spray*), parecem se manter dentro de limites ergonômicos que garantam uma produção rápida e segura. No interior desse espectro, as escolhas tendem à assimetria, com peças colocadas em posições mais altas (Figura 107) ou mais baixas (Figura 108) ou, então, na altura dos olhos do passante, seguindo o padrão de observação dos cartazes (Figura 109).



Fig. 107 - Exemplo de estêncil aplicado em posição mais alta. Imagem disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de identificação E0020280707PG.



Fig. 108 - Exemplo de estêncil aplicado junto ao chão. Imagem disponível em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de identificação E0336240508MD.



Fig. 109 - Exemplo de estêncil (de grandes dimensões) situado em um ponto médio de observação. Imagem disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de identificação E0116161207MO.

Em relação aos suportes, os artistas curitibanos cujas obras registramos parecem preferir muros, fachadas e tapumes, algo que pode ser explicado em termos de facilidade de produção (no apoio da matriz) quanto de observação. Contudo, também registramos obras em placas de sinalização, postes, mobiliário urbano e até no chão (Figura 110).



Fig. 110 - Exemplo de estêncil aplicado no chão. Imagem disponível em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de identificação E0072300807MD.

O quarto tipo fundamental mais comum em Curitiba, de acordo com os dados de nossa coleção imagética, é o das chamadas formas híbridas, que abrange as fusões estêncil-lambe, estêncil-sticker, estêncil-forma tridimensional, lambe-grafite, estêncil-grafite, estêncil-pichação, lambe-pichação e sticker-pichação. Ao todo, registramos 257 dessas manifestações (boa parte, de obras únicas), o que equivale a 7,87% do total da coleção. Segundo o tipo de fusão, foram feitos 117 registros de estêncil-lambe (45,52% do total do tipo), 39 de estêncil-sticker (15,17%), 35 de lambe-grafite (13,61%), 34 de estêncil-grafite (13,22%), 14 de lambe-pichação (5,44%), nove de estêncil-forma tridimensional (3,50%), cinco de estêncil-pichação (1,94%) e quatro (1,55%) de sticker-pichação.

Um segundo modo de seleção/organização dessas categorias é o que se refere à fase de produção. No caso das fusões estêncil-lambe (Figura 111), estêncil-sticker (Figura 112) e estêncil-forma tridimensional (Figura 113) – que, juntas, equivalem a cerca de dois terços do total das formas híbridas registradas –, o processo de união das duas técnicas se dá na fase de produção prévia, ou seja, no período em que o artista está trabalhando em sua oficina ou escritório. Nesses casos, como observamos no Capítulo 2, os autores parecem fundir as técnicas para obter resultados estéticos diferenciados, produzindo, por exemplo, estênceis-lambe de diferentes cores a partir das mesmas matrizes aplicadas sobre folhas de papel, e para criar peças ao mesmo tempo sofisticadas e de materialização mais segura no espaço público.



Fig. 111 - Exemplos de fusão estêncil-lambe. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação M0001220707GM, M0011280707MY e M0009280707TR.

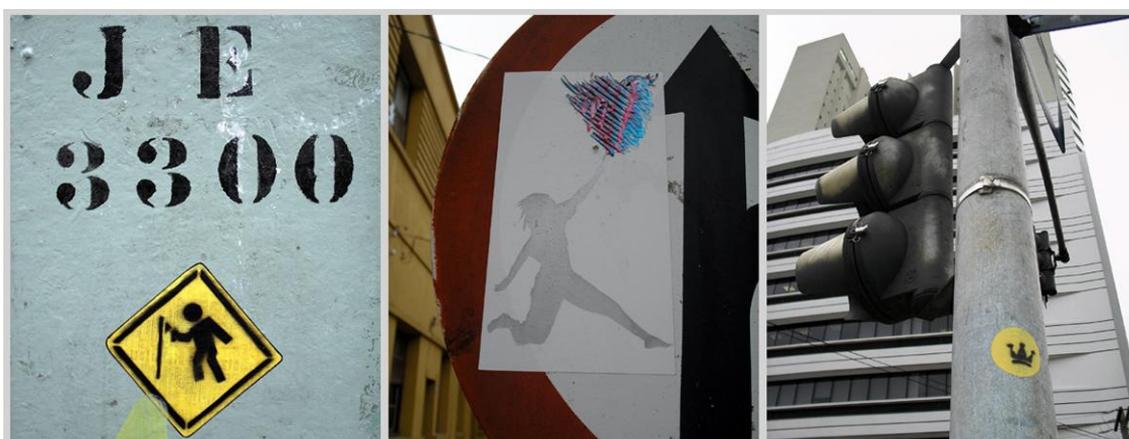


Fig. 112 - Exemplos de fusão estêncil-sticker. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação M0002220707GM, M0063030907PG e M0149210108MA.



Fig. 113 - Exemplos de fusão estêncil-forma tridimensional. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação M0094161107AU e M0090161107AU.

Esse modo de seleção/organização também contempla as obras cuja fusão de técnicas se dá na rua. É o que vemos, por exemplo, nas fusões lambe-grafite (Figura 114), lambe-pichação (Figura 115), estêncil-grafite (Figura 116), estêncil-pichação (Figura 117) e sticker-pichação (Figura 118).



Figura 114 - Exemplo (vista geral e detalhe) de mural produzido pela fusão de grafite e lambe. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação M0145210108FD e M0137210108FD.

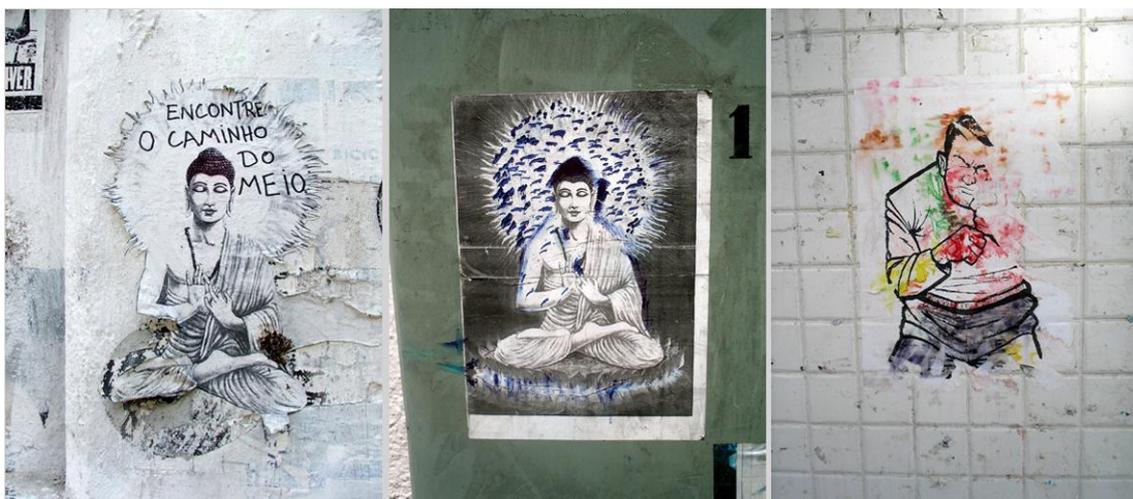


Fig. 115 - Exemplos de fusão entre lambe e pichação. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação M0080201007AT, M0076121007MM e M0122080108XV.



Fig. 116 - Exemplo de fusão grafite x estêncil. Imagem disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de identificação M0103171207CV.

De todas essas formas, as tecnicamente mais elaboradas, segundo nosso registro, são as que somam grafite x lambe e grafite x estêncil. No caso das fusões associadas à pichação, percebemos, em parte dos casos, que as interferências a caneta ou tinta *spray* são feitas posteriormente, o que denota a participação de um

segundo autor ou “interventor” (algo que parece evidenciado nos registros da Figura 115). Nos demais casos, a associação entre as duas técnicas parece ser concomitante, isto é, produzida por um único autor (algo que parece claro na Figura 117).



Fig. 117 - Exemplo (vista geral e detalhe) da fusão estêncil-pichação. Imagem disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação M0150240108UA e M0151240108UA.

Em relação às dimensões, as formas híbridas tendem a acompanhar as das formas “dominantes” que as compõem. Obras como as decorrentes da fusão estêncil-lambe ou estêncil-sticker tendem a respeitar, respectivamente, as dimensões básicas do lambe e do sticker. O mesmo vale para as obras baseadas no papel associadas ao grafite, que, inscritas no interior de peças maiores, em geral, murais (exemplos nas Figuras 114 e 116), participam das dimensões destes.

No caso das obras associadas à pichação, a tendência também é de afiliação à forma “dominante”, no caso, os stickers, lambes e estênceis. Isso se dá porque, muitas vezes, o segundo criador ou “interventor” converte a obra primitiva em pré-suporte para sua própria obra ou, então, faz com que seus desenhos ou grafismos circulem a forma baseada no papel.

No que respeita à situação das obras, vale o mesmo direcionamento percebido nos tipos anteriores. As formas híbridas registradas em nossa coleção se afiliam tanto à assimetria quanto ao padrão de leitura do cartaz. No caso dos trabalhos

associados ao grafite, a situação pode se alterar não em termos da altura da obra, mas das dimensões: obras maiores pedem um afastamento maior do observador. Na medida, porém, em que lambes e estênceis são partes ou “peças” intrincadas dessas obras, também podem ser examinadas de perto – casos em que se submetem aos princípios da assimetria ou de leitura do tipo cartaz.

Dentre todos os tipos fundamentais de obras baseadas no papel, o menos comum em Curitiba, de acordo com os registros do “*Plasticourbano*”, foi o das chamadas formas tridimensionais. Na cidade, no período da pesquisa, fizemos apenas 21 registros do tipo, em sua maioria de obras únicas. Esse número, que equivale a 0,64% do total de registros da coleção, parece reproduzir uma percepção trazida no Capítulo 2, de que, por sua novidade, tal forma não é das mais populares. Na cidade, no entanto, localizamos os três tipos de formas tridimensionais descritos no Capítulo 2. Registramos 10 imagens de “obras tridimensionais” – 47,61% do total do tipo (Figura 118), seis imagens do tipo “interferência sobre obra tridimensional” – 28,57% (Figura 119) e cinco de obras que parecem “irromper do plano” – 23,80% do total do tipo (Figura 120).



Fig. 118 - Exemplos de formas tridimensionais do tipo “obra tridimensional”.
Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação I0006290608ZM e I0005281207BD.



Fig. 119 - Exemplo (vista geral e detalhe) de obra do tipo “interferência sobre obra tridimensional”. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação I0003201007MA e I0002201007MA.



Fig. 120 - Exemplos de formas tridimensionais do tipo “irrupção do plano”. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação I0011220708RU e I0016031108BG.

No caso das “obras tridimensionais”, elas apareceram como estátuas/objetos (caso da imagem da esquerda na Figura 118) ou, então, como placas com os dizeres “Jardinagem Libertária” afixadas em jardins, terrenos baldios e faixas de vegetação próximas às calçadas⁸⁶. No das “interferências sobre obras

⁸⁶ “Jardinagem Libertária”, como vimos a descobrir quando do aprofundamento da pesquisa, é um movimento de tipo ecologista presente em Curitiba e outras cidades, como São Paulo e Campo Grande (site oficial: <http://jardinagemlibertaria.wordpress.com/>, c. 08.09.11). De acordo com nossa classificação, portanto, suas expressões de rua poderiam ser incluídas no rol do “ativismo explícito”. Ainda assim, preferimos mantê-las na categoria “formas tridimensionais” puras, porque essa forma de

tridimensionais”, elas foram localizadas em dois bustos de bronze situados na área central de Curitiba: o mostrado na Figura 119, em que a interferência era um bigode de plástico, e um segundo exemplar, cuja interferência foi feita pela colocação de um boné. Em relação às obras que parecem “irromper do plano”, as registradas em Curitiba foram produzidas pela fixação de azulejos ou pastilhas em paredes ou na base de estruturas. No caso da imagem do coração flechado mostrada na Figura 120, percebemos a atenção do autor em relação à pintura; notamos, também, o efeito, pretendido ou não pelo criador, produzido pela quebra do azulejo, que parece reforçar a imagem de dor transmitida pelo trabalho⁸⁷. Ainda em relação às obras que parecem “irromper do plano”, vale observar que, se incluíssemos na categoria os trabalhos classificados como formas híbridas estêncil-forma tridimensional, teríamos mais oito registros, todos produzidos a partir de placas de compensado cobertas com estênceis e fixadas com pregos em tapumes também de madeira (exemplos nas Figuras 48 e 113).

No que respeita ao tamanho, todas as obras registradas em Curitiba eram de pequenas dimensões, algo que, em princípio, poderia ser explicado pelos riscos associados ao transporte de peças tridimensionais de grande porte. Pode-se pensar, ainda, na opção como decorrente de um desejo de percepção e sobrevivência dos trabalhos: enquanto peças menores parecem se direcionar ao olhar associado à experiência de *Koan x Prajna-Kensho/Satori*, as maiores, por seu caráter “explícito”, podem ser vistas como desafio muito direto ao Poder ou, então como obstáculo à circulação.

Em relação à situação dos trabalhos, verificamos, no caso das “obras tridimensionais”, uma preferência dos artistas pelo chão. Dos dez trabalhos registrados, oito estavam assentados sobre grama ou piso e apenas dois haviam sido engastados em paredes, em posições pouco acima da altura dos olhos do observador. No caso das “interferências sobre objetos tridimensionais” – bigode e boné –, sua situação está relacionada à altura dos bustos em que foram afixadas, na região da cabeça das estátuas. Por fim, no caso das obras que parecem “irromper

comunicação – de algumas poucas placas colocadas em trechos de mato ou gramado – nos pareceu mais próxima do chiste do que do ativismo explícito.

⁸⁷ A mesma obra, com uma fratura semelhante, foi registrada em outro lugar de Curitiba. A imagem pode ser conferida na Figura 19 (Capítulo 1) e em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de identificação I0018031108BG.

do plano”, percebemos uma nítida tendência à assimetria, com as peças colocadas perto do chão (caso dos azulejos “*Cadê Salomé*”) ou, então, na altura dos quadris, levando o observador a direcionar os olhos para baixo.

Examinadas as características de produção e a situação das obras locais, podemos examinar a coleção “*Plasticourbano*” em relação ao cenário – as áreas de concentração e dispersão dos trabalhos em Curitiba.

4.4 REGIÕES, “NINHOS DE COLAGEM” E “CORREDORES”: A CARTOGRAFIA DAS FORMAS BASEADAS NO PAPEL

Em nossa pesquisa de campo, percorremos avenidas, ruas, becos e praças em uma área que abrange o Centro de Curitiba e vinte bairros adjacentes ou próximos, locais de ocupação mais antiga, atualmente associados ao setor de serviços e à habitação de classes médias: São Francisco (Setor Histórico), Centro Cívico, Alto da Glória, Cabral, Alto da Quinze, Juvevê, Cristo Rei, Rebouças, Batel, Água Verde, Bigorriho, Bom Retiro, Mercês, Vista Alegre, Pilarzinho, Santa Felicidade, São Lourenço, Ahú, Taboão, Seminário e Campina do Siqueira (Figura 121).

A escolha desses bairros esteve ligada, inicialmente, ao nosso próprio cotidiano, aos trajetos curtos que normalmente fazíamos a pé, de casa para o trabalho, por exemplo, ou em práticas de saúde. Em um segundo momento, quando da constituição de nossa coleção imagética e do início da pesquisa acadêmica, a área foi ampliada, com as incursões sendo realizadas algumas vezes de carro (para acesso aos locais) e a pé (em jornadas de reconhecimento).

Ao todo, como indicado na Tabela 01, registramos obras baseadas no papel em 137 pontos situados dentro dos limites geográficos de nossa pesquisa. Ao examinar outras regiões da cidade, os bairros operários localizados na região sul, por exemplo, não encontramos as mesmas manifestações.

Nesses lugares, como verificamos empiricamente⁸⁸, a prevalência absoluta é das formas baseadas no grafite e na pichação, o que parece indicar uma maior

⁸⁸ Em virtude da ausência de obras em papel, essas regiões não foram incluídas em nossa compilação imagética.

proximidade entre seus autores e a configuração nova-iorquina do tipo “gueto”, baseada na divisão social-territorial e no *nome*⁸⁹.

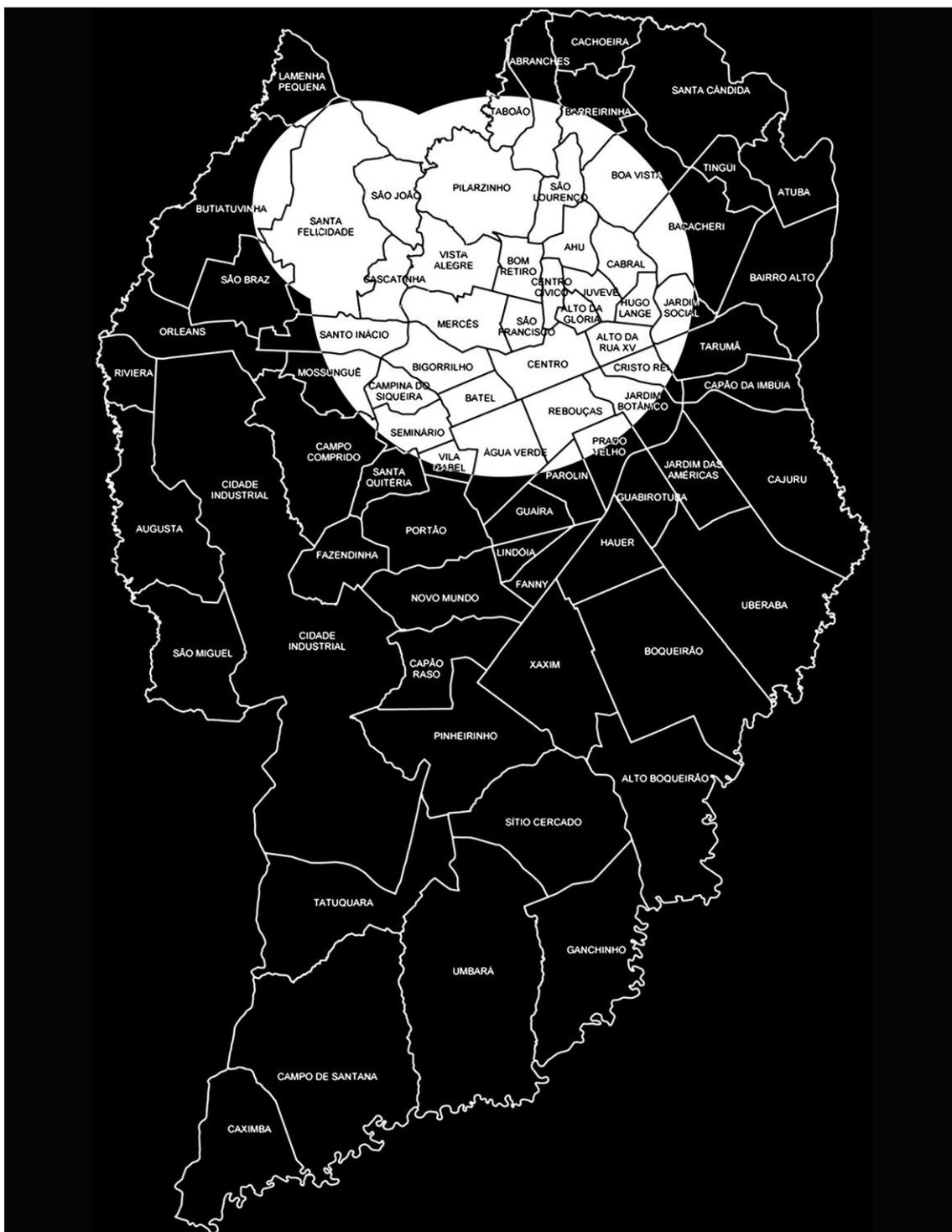


Fig. 121 - Área de abrangência da pesquisa de campo do *Plasticourbano*.

⁸⁹ A esse respeito, ver Capítulo 1.

Na área geográfica abrangida por nossa pesquisa, obras de grafite e pichação também aparecem em profusão, dividindo espaço, porém, com estênceis, lambes, stickers, formas híbridas e formas tridimensionais.

Podemos inferir que o compartilhamento do espaço pelas diferentes manifestações e a sólida presença das formas em papel indicam uma proximidade entre a região abrangida pela pesquisa, o Poder objetivado como “área central” da metrópole (local de maior expressão do tipo psíquico simmeliano) e sua antítese, expressa – algo significativo – no mesmo ambiente, de forma transtribal e *eXtrema*. Essa presença indicaria, também, o afastamento de parte dos artistas de rua da configuração novaiorquina do tipo “gueto”.

Além de permitir formar um acervo imagético representativo das artes gráficas e plásticas de rua baseadas no papel em Curitiba no período pesquisado, nossas jornadas de observação e registro fotográfico nos levaram a perceber certas práticas e tendências dos artistas locais. Elementos de caráter genérico ou universal, como as já examinadas preferências dos criadores por certos tipos fundamentais, tamanhos e pontos de fixação no cenário, e elementos típicos da cena metropolitana curitibana, que surgem na opção frequente por certas ruas, avenidas, praças e suportes específicos. Lugares que, por sua vez, se convertem em “centros” ou “eixos” das artes de rua baseadas no papel e em zonas especialmente sujeitas a experiências de observação da *Paper Street Art*. Essas preferências já haviam sido percebidas de modo empírico já durante as jornadas de observação e registro – certos lugares, notamos, eram mais propensos ao aparecimento de trabalhos baseados no papel –, e foram evidenciadas quando da conversão das imagens em números. Se relacionarmos os lugares visitados de acordo com a quantidade de registros, algo que fizemos na Tabela 02, perceberemos que apenas vinte lugares (15,03% de todos os 133) produziram 2.050 imagens ou 62,78% do total da coleção. Todos esses lugares estão situados no Centro ou, então, em bairros circundantes.

Apenas os oito pontos onde fizemos cem ou mais registros ao longo do período de pesquisa – Avenida Marechal Deodoro (284), Rua Paula Gomes (206), Rua Vicente Machado (197), Rua Trajano Reis (165), Rua Quinze de Novembro (156), Praça do Redentor (138), Rua Mateus Leme (133) e Rua Duque de Caxias (119) – abrigam 1.398 imagens ou 42,81% do total. Tomando esses oito “lugares máximos” como referência (Figura 122), notaremos que todos se localizam na área central de

Curitiba ou no chamado “Setor Histórico”, região situada entre o Centro e o bairro São Francisco. Ainda que algumas dessas vias se projetem para além dessa área de abrangência – caso, por exemplo, das ruas Quinze de Novembro e Mateus Leme –, percebemos uma concentração de manifestações nas quadras mais próximas do Centro. A existência dessas áreas de grande presença de manifestações em papel e a percepção de que elas estão cercadas de obras semelhantes em seu entorno – no período da pesquisa registramos obras em todo o Centro de Curitiba – nos levaram a identificar duas configurações, a que demos os nomes de “ninhos de colagem” e “corredores de *Paper Street Art*”.

284	Marechal Deodoro	18	Santos Andrade	04	Barão do Rio Branco
206	Paula Gomes	17	Barão de Guaraúna	04	Jesuíno Marcondes
197	Vicente Machado	17	Visc. de Guarapuava	04	João Negrão
165	Trajano Reis	16	Dr. Faivre	04	Memorial Árabe
156	Quinze de Novembro	16	Saldanha Marinho	04	Mauá
138	Praça do Redentor	14	Alfredo Bufren	04	Padre Antonio
133	Mateus Leme	14	Roberto Barrozo	04	Vivian Braga
119	Duque de Caxias	14	Jardim Ambiental	03	Alameda Cabral
71	Zamenhoff	14	Praça Zacarias	03	Coronel Dulcídio
65	Nilo Peçanha	13	Benjamin Constant	03	Lívio Moreira
58	Amintas de Barros	12	Cândido Lopes	03	Linha férrea – Ahú
56	Almirante Tamandaré	12	Praça do Japão	03	Marechal Floriano
56	Carlos Cavalcanti	11	Martim Afonso	03	Nestor de Castro
54	Largo da Ordem	11	Comendador Araújo	02	Agostinho de Leão Jr.
52	Cândido de Abreu	11	Heitor S. de França	02	André de Barros
50	General Carneiro	11	Presidente Faria	02	Col. Est. do Paraná
50	Ignácio Lustosa	10	Barão de Antonina	02	Ermelino de Leão
50	Tapajós	10	Praça Tiradentes	02	Fernando Amaro
46	Reitoria da UFPR	09	Av. Paraná	02	Henrique I. da Cunha
46	Tibagi	09	Ângelo Sampaio	02	Rua do Herval
44	Riachuelo	09	Westphalen	02	Isaias Bevilacqua
41	Ciclovía Belém	08	Professor Brandão	02	João Gualberto
41	Barão do Cerro Azul	08	José Bonifácio	02	José Loureiro
41	Pç. 19 de Dezembro	08	Lourenço Pinto	02	João Manoel
37	Augusto Severo	08	Rápida Juvevê	02	Marechal Hermes
36	Jaime Reis	07	Luiz Xavier	02	Padre Germ. Mayer
30	Almirante Barroso	07	Círculo Militar	02	Praça Osório
30	Luiz Leão	07	Ubaldo do Amaral	02	Praça da Espanha
30	Manoel Ribas	06	Cemitério Municipal	02	Paço Municipal
29	Emiliano Pernetá	06	Des. Hugo Simas	02	Dr. Pedrosa
28	Sete de Setembro	06	Kellers	02	Pç. Santos Dumont
26	Augusto Stelfeld	06	Mena Barreto	02	Costa Carvalho
26	Treze de Maio	06	Sen. Xavier da Silva	01	Anita Garibaldi
25	Paulo Graeser Sob.	06	Carneiro de Campos	01	Allan Kardek
24	Tobias de Macedo	05	Conselheiro Laurindo	01	Amâncio Moro
24	Augusto Stresser	05	Francisco Dallalibera	01	Doutor Goulin
23	Av. Batel	05	Eça de Queiroz	01	Largo Bittencourt
22	Mariano Torres	05	José de Alencar	01	Cândido de Leão
22	Dr. Muricy	05	Camões	01	Presidente Taunay
20	Visc. do Rio Branco	05	Manoel P. de Lima	01	Percy Whitters
19	Des. Motta	05	Pç. P. Souto Maior	01	Rua da Glória
19	Rua do Rosário	05	São Francisco	01	Reyn. de Quadros
18	Cruz Machado	05	Visconde de Nacar	01	Silva Jardim

Tabela 02 – Lugares visitados durante a pesquisa de campo, classificados de acordo com o número de registros de imagem. Em destaque, os vinte locais com maior número de registros.



Fig. 122 - Localização das oito áreas com mais de cem registros imagéticos na coleção “Plasticourbano”.

Por “ninhos de colagem” compreendemos certos pontos do cenário – muros, fachadas ou ruínas – que, ao longo do tempo, foram convertidos em “suportes máximos” pelos artistas. Nesses locais, movidos provavelmente por uma relação entre facilidade de acesso, segurança e desejo de presença entre seus iguais, os criadores acabaram produzindo verdadeiras galerias de obras baseadas no papel. Que, por sua amplitude, acabam subvertendo certos direcionamentos típicos, como os relacionados às dimensões médias dos trabalhos e a sua autoria, e produzindo “grandes obras” cujo autor, inconsciente ou não⁹⁰, é o coletivo. As obras unitárias certamente estão lá, e podem ser observadas em suas características; ao mesmo tempo, porém, são componentes de uma trama cujo resultado pode ser inusitado e instigante, até mesmo para quem observa de longe. Tomando os oito grandes pontos de presença de obras, verificaremos, em todos, a configuração de “ninhos de colagem”. Em um deles – a Rua Marechal Deodoro, primeira colocada em número de registros – foram identificados dois desses locais, situados em edifícios fechados (Figura 123).

⁹⁰ Ao falar em “autoria consciente”, estamos considerando a hipótese de que parte dos “ninhos” seja produzida a partir de incursões coletivas, jornadas nas quais dois ou mais artistas objetivam seus trabalhos conjuntamente.



Fig. 123 - “Ninhos de colagem” da Rua Marechal Deodoro. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação C0029040807MD e C0052300807MD.

Há, também, “ninhos de colagem” situados fora da relação dos oito pontos que produziram o maior número de imagens. É o caso, por exemplo, dos “ninhos” encontrados na Praça Zacarias e na Rua General Carneiro (Figura 124), ambos próximos de diferentes quadras da Rua Marechal Deodoro, no Centro.



Fig. 124 - Exemplos de outros “ninhos de colagem”. Imagens disponíveis em <http://www.flickr.com/photos/plasticourbano/>, com as chaves de identificação C0005220707PZ e C0041160807GC.

Dentre todos os “ninhos”, porém, o mais prolífico, no período da pesquisa, foi o situado na Rua Vicente Machado (local que é terceiro colocado na lista de registros), mais exatamente na parede e em colunas de um imóvel parcialmente demolido e convertido em muro de estacionamento.

Nesse local, pudemos perceber, além da “grande obra”, transformações decorrentes da própria dinâmica da *Paper Street Art* ao longo do tempo – criações, permanências, destruições, sobreposições e interferências –, que são captadas apenas quando o observador retorna ao cenário várias vezes. Na Figura 125, trazemos o mesmo ninho em três momentos distintos, registros produzidos nos dias 23 de setembro de 2007, 15 de março de 2008 e 24 de maio de 2008.



Fig. 125 - Registro de três momentos do “ninho de colagem” da Rua Vicente Machado. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identif. C0087230907VM, C0299150308VM e C0328240508VM.

Ainda que os “ninhos” fotografados reunissem diferentes tipos fundamentais, percebemos que eles eram compostos, em sua maioria, por lambes (forma mais comum encontrada em Curitiba). Por ordem de prevalência apareceram, a seguir, os stickers, as formas híbridas e os estênceis. As formas tridimensionais foram encontradas em um único “ninho”, situado em um terreno baldio na Rua Zamenhoff, no bairro Alto da Glória.

Em relação a essa configuração, vale observar ainda a existência de vários “ninhos” menores, cujas dimensões são dadas pela quantidade de obras, e de ninhos exclusivos de stickers, registrados em placas de sinalização e em outras peças do mobiliário urbano (Figura 126). Na medida em que esses stickers guardam certa unidade temática e os pontos de colagem parecem não ter sofrido grandes alterações ao longo do tempo, temos a impressão de que esses “ninhos” foram produto mais de incursões coletivas – ou de um único artista em um “surto de colagem” – do que do acúmulo de objetivações ao longo de um período de tempo.

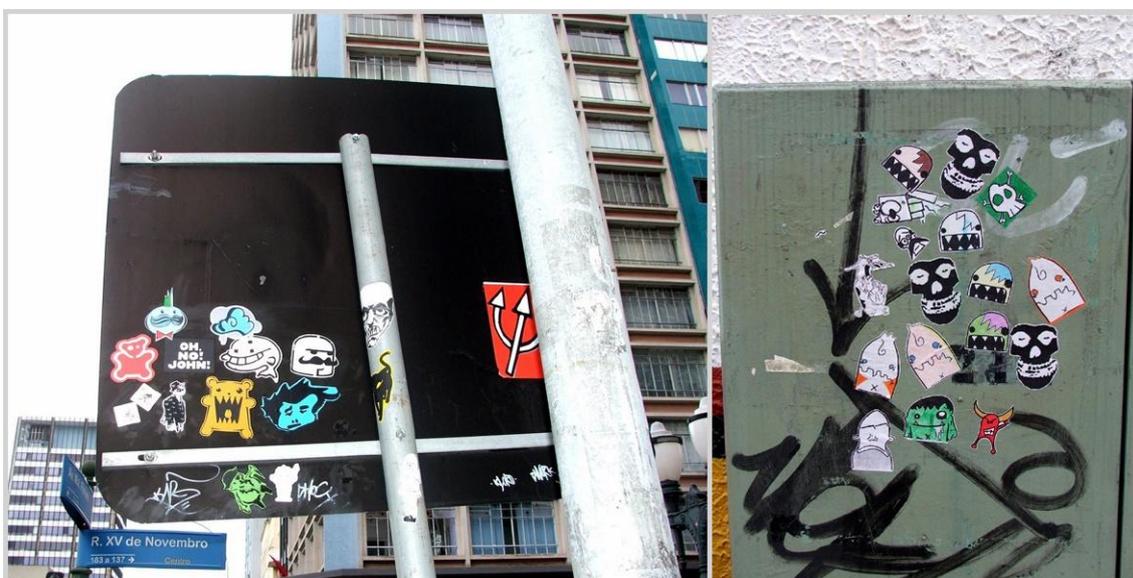


Fig. 126 - “Ninhos de stickers” registrados no Centro de Curitiba. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação C0284110208XV e C0475190209MD.

Mesmo que estejam fortemente representadas nos “ninhos de colagem”, as formas baseadas no papel também aparecem “semeadas”, isoladas ou difusas, em diversos pontos, em especial no Centro da cidade. Em nossa coleção, encontramos 52 locais (37,95% do total) nos quais foram feitos entre um e cinco registros; se



Fig. 128 - Exemplos de configurações imagéticas encontradas no “Corredor” 01. No alto, imagens da Rua Paula Gomes. Em baixo, imagem da Rua Carlos Cavalcanti. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação C0056030907PG, C0245080108PG e C0492260209IL.



Fig. 129 - “Corredor” formado pelas ruas Quinze de Novembro, Marechal Deodoro e pela Praça Zacarias, com sua área ampliada.

O primeiro dos “corredores” é formado pelas ruas Paula Gomes, Trajano Reis, Duque de Caxias, Ignácio Lustosa e Carlos Cavalcanti. Ampliado, abrange ainda a Praça do Redentor e os muros do Cemitério Municipal São Francisco de Paula, a Rua Barão de Antonina, a Avenida Cândido de Abreu e a Praça Dezenove de Dezembro (Figura 127).

Ao todo, registramos 787 imagens na região, o equivalente a 24,10% do total da coleção. Na Figura 128, trazemos exemplos de configurações imagéticas na região no período da pesquisa.

O segundo “corredor” é formado pelas ruas Marechal Deodoro, Quinze de Novembro e pela Praça Zacarias. Em sua área ampliada, abrange as praças Tiradentes e Santos Andrade, as ruas Riachuelo, Barão do Rio Branco, Marechal Floriano, João Negrão, Mariano Torres, Tibagi, Doutor Muricy, Saldanha Marinho, Alfredo Bufren, Tobias de Macedo, Amintas de Barros e General Carneiro, e também a Reitoria da Universidade Federal do Paraná (Figura 129).

Ao todo, registramos 835 imagens na região, o equivalente a 25,57% do total da coleção. Na Figura 130, trazemos exemplos de configurações imagéticas na região no período da pesquisa.



Fig. 130 - Exemplos de configurações imagéticas encontradas no “Corredor” 02. No alto, imagens das ruas Amintas de Barros (E) e Tobias de Macedo (D). Abaixo, imagens da Rua Marechal Deodoro (E) e da Reitoria da Universidade Federal do Paraná (D). Imagens em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação C0037090807BR, C0495040309MC, C0049220807MD e C0408290908RU.

O terceiro “corredor” é o que abrange a Avenida Vicente Machado e as ruas Comendador Araújo, Visconde de Nácar e Ângelo Sampaio, na área situada entre o Centro e o bairro do Batel. Em sua área ampliada, abrange ainda as ruas Sete de Setembro, Visconde de Guarapuava, Desembargador Motta, Doutor Pedrosa, Coronel Dulcídio, Visconde do Rio Branco, Emiliano Pernetá, Westphalen, a Avenida do Batel e a Praça da Espanha (Fig. 131).



Ao todo, registramos 364 imagens na área total (principal + ampliada) abrangida pelo “corredor”, o que equivale a 11,14% do total de imagens de nossa coleção. Na Figura 132, trazemos alguns exemplos de configurações imagéticas encontradas na região durante o período da pesquisa.

Examinados em conjunto, os três “corredores” parecem confirmar a prevalência das formas em papel na área mais central da cidade. Se somarmos seus registros, teremos o equivalente a 1.886 imagens ou 60,81% do total do “*Plasticourbano*”. É preciso considerar sua proximidade geográfica: mesmo que, por sua configuração, possam ser caracterizados como locais distintos, os três “corredores” são vizinhos; estão dentro de em uma área com diâmetro aproximado de 3.300 metros, cujo ponto central está localizado a duas quadras da Praça Tiradentes, o chamado “marco zero” da cidade (Figura 133). Diante da maior parte do restante da cidade, essa área

poderia ser considerada um “Grande Corredor” ou a “Grande Galeria Curitibana” que dá nome a este Capítulo.



Fig. 132 - Exemplos de obras e configurações percebidas no “Corredor” 03. Registros realizados na Rua Vicente Machado (no alto, à esquerda), Avenida Sete de Setembro (alto, à direita) e Comendador Araújo. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação L0834240508VM, L0393021007SS e XL0013260707CA.



A percepção do que denominamos “Grande Galeria Curitibana” somente foi possível graças ao mapeamento das imagens e ao distanciamento cartográfico em relação a elas. Quando substituímos essa forma de observação por outra, voltada às imagens tomadas individualmente e pautada na investigação de indícios de significado original e autoria, podemos obter informações que permitem avançar ainda mais em relação ao conhecimento das formas em papel no contexto das artes gráficas e plásticas de rua em Curitiba. É o que faremos a seguir.

4.5 DO “STICKER FILME” À PORTA DA GALERIA: RESULTADOS DE UMA INVESTIGAÇÃO DE PISTAS DEIXADAS POR OBRAS EM PAPEL

Como buscamos demonstrar nos Capítulos anteriores, o sentido das formas em papel encontradas na metrópole é dado pela soma dos psiquismos do criador e do observador e a conformação adquirida pela obra no momento de sua objetivação. Se, por um lado, um olhar mais distanciado dos códigos ou temas usados pelo criador pode fazer com que o significado da obra se aproxime dos padrões psíquicos do observador, por outro, um olhar mais próximo, de caráter investigativo, pode fazer com que o observador se aproxime da intenção criadora. Tais formas de acessar a realidade não são excludentes – elas podem ocorrer em relação a uma mesma peça examinada em momentos distintos – e nem afastam a possibilidade de caracterização da *Paper Street Art* a partir de uma experiência do tipo *Koan x Prajna/Kensho/Satori*. São, apenas, extensões ou direcionamentos da experiência estética ditados pela subjetivação do observador.

No “*Plasticourbano*” encontramos 331 registros (10,13% do total) cujo significado original pode ser apreendido com relativa facilidade pelo observador não especializado. São obras associadas a ativismos explícitos, caso, em Curitiba, de movimentos como os dos defensores do uso da bicicleta, dos veganos (vegetarianos radicais) e das lésbicas. Ainda que apelem aos suportes e à estética das artes de rua, esses trabalhos (situados no *extremo* canevecciano) dão seu “recado político” de forma mais direta, sem deixar grande espaço para elucubrações distantes de sua

temática. É o que vemos, por exemplo, nas imagens da Figura 134, que condenam a “Era Bush”⁹¹.



Fig. 134 - Exemplos de obras de ativismo explícito associadas à crítica à “guerra ao terror” do governo Bush. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação XE0012260707CA, XE0094080108VR e XL0040180807XV.

⁹¹A “Era Bush” foi objeto de considerações de artistas de rua de todo o mundo. Ela deu ensejo, inclusive, ao compartilhamento transnacional (e transtribal) de trabalhos. Ver TAPIES 2007.

Em casos como os das Figuras 135 e 136, as obras também fornecem endereços eletrônicos, o que permite uma aproximação ainda maior em relação às intenções de seus criadores. Essas obras se aproximam das lógicas do cartaz e do panfleto, de divulgação de ideias pela soma imagem x texto.

Boa parte dos trabalhos, contudo, não traz indicações explícitas de intenção e autoria. Em muitos deles, a ausência desses elementos ou de outras referências – como o conhecimento prévio acerca dos trabalhos de artistas que militam nas ruas – é tamanha que, para o observador não especializado, jamais haverá conhecimento “racional” de sua origem ou da intenção do criador, restando-lhe apenas a possibilidade de inferir ou fazer aproximações e apropriações semânticas. Exemplos de casos como esses são indicados na Figura 137.

Há diversos trabalhos, porém, nos quais um único indício, uma única “pista”, símbolo, frase, palavra, assinatura, quando detectada e examinada, é capaz de devolver informações outras sobre a obra, sua autoria e até mesmo (algo que consideramos interessante) dados que implicam uma expansão semântica. Examinadas pelo observador mais instigado, essas obras “expandidas” são capazes de produzir, ao mesmo tempo, informações e estranhamento. Em alguns casos, o estranhamento é, mesmo, reforçado pelos dados.

Para chegar às “expansões”, a ferramenta fundamental utilizada foi a internet, meio que, como vimos, possibilita certo tipo de replicação das obras e de sua inserção em uma cadeia de comunicação de viés transnacional, transcultural e transtribal.



<http://www.verdurada.org/>

Fig. 135 - No alto, lambe de ativismo explícito com indicação de endereço de internet. Imagem disponível em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de identificação XL0041180807XV. Abaixo, página de abertura do website indicado no lambe. O cão e a vaca representados no papel também aparecem na página eletrônica.



Fig. 137 - Exemplos de obras sem referências diretas que permitam uma investigação de autoria ou da intenção original do criador. Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação L0152120807MC, L0134090807RR, L0590281207PG, L1042121208AB, E0017280707TR, E0263270208AC, S0062210807CB, S0171210108VM e S0366070808DC.

A seguir, traremos três exemplos de trabalhos examinados pela lógica da investigação de indícios e seus resultados. Nossa intenção, ao seguir por esse caminho, não se limitou à busca de uma aproximação dos autores ou de sua intenção objetivada; em termos metodológicos, ela buscou demonstrar as possibilidades de investigação das obras longe de seus criadores. O contato – por meio de entrevistas, por exemplo – com quem produz essas obras é, por certo, possível, constituindo-se em caminho de investigação. Na medida, porém, em que buscamos nos aproximar do observador não especializado e de sua experiência, assim como do aspecto de independência dos trabalhos objetivados em relação aos seus criadores, focamos mais a relação observador x objeto. Há que se considerar, ainda, o aspecto da obra como discurso e como resposta do criador, que, muitas vezes, não deve ser “justificada” ou “explicada” uma segunda vez, sob pena de perder seu frescor ou caráter original; de passar, enfim, da condição de expressão *eXtrema* para a de *extrema* ou, pior, de cínica.

O primeiro exemplo de investigação de indícios em formas baseadas no papel encontradas em Curitiba está relacionado ao que identificamos como “expansão semântica” da obra. Ela diz respeito a um lambe de pequenas dimensões (um terço de folha de papel A4) encontrado na Rua Vicente Machado, em uma área situada entre o Centro e o bairro do Batel, perto da área que designamos como “Corredor” 03 (Figura 138).

A obra, desenhada à mão e reproduzida por meio de fotocopiadora ou impressora, traz uma estranha figura, que poderíamos associar a um fantasma, “dominó” (personagem carnavalesco), peixe ou pinguim. A imagem, em si, não fornece indícios que possibilitem o acesso ao autor ou, então à sua intenção criativa. A não ser por uma pequena assinatura, “*kibesmx*”, aplicada à parte de trás da cabeça do personagem.



Fig. 138 - “Fantasma”, “dominó” ou “pinguim”, lambe encontrado na Rua Carlos de Carvalho. No destaque, a assinatura “kibesmx”. Imagem em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de identificação L1093190209LH.

Ao acessar a internet em busca de conexões para esse grafismo, utilizamos, em princípio, o portal de busca “Google”, obtendo como retorno, principalmente, endereços associados a jogos eletrônicos, sem relação direta com a imagem. Ao acessar, no mesmo mecanismo, a busca por imagens (usando o termo de pesquisa “kibesmx”; Figura 139), chegamos a uma aparente primeira referência, ligada a uma conta no “Flickr”, portal de armazenamento, organização e exposição de imagens.

Essa conexão foi confirmada quando, na conta – identificada como pertencente a certo “Nicco SMX” (www.flickr.com/photos/niccsmx/) –, localizamos a mesma imagem do lambe (Figura 140).

conta, afirma apenas que “[este] Não é um profile dedicado há fotografia, são fotos pessoais e algumas bobagens que costumo desenhar. Se fode se não gostar” –, podemos detectar alguns elementos identitários. Muitas fotos permitem identificar, inicialmente, o rosto do personagem: um adulto jovem, do sexo masculino, de classe média e morador em Curitiba, que gosta de desenhar – e, como percebemos, colocar suas obras na rua – e de estar com os amigos (Figura 141).

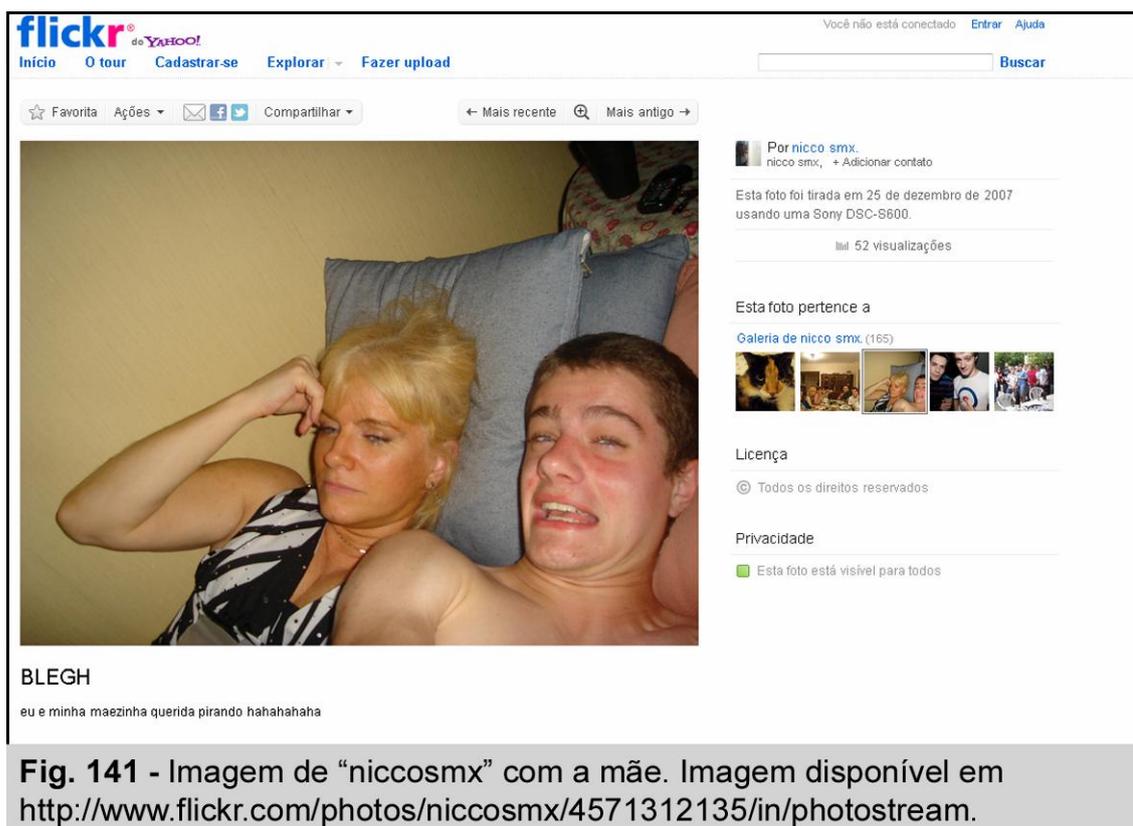


Fig. 141 - Imagem de “niccsmx” com a mãe. Imagem disponível em <http://www.flickr.com/photos/niccsmx/4571312135/in/photostream>.

Se não avançamos mais no sentido de buscar seu nome civil e confirmar nossas inferências, isso se deve ao princípio de trabalho que adotamos, de investigar os indícios deixados pelo criador. Há que se considerar, ainda, a possibilidade real de contato indicada pela investigação: a partir dos mesmos mecanismos (como comentários nas fotos, por exemplo), poderíamos tentar contatar o personagem, com, acreditamos, boas chances de sucesso. Se não fizemos isso, minimamente, acreditamos ter indicado um caminho.

Deixando o ambiente do “*Flickr*”, encontramos uma “expansão” curiosa do lambe registrado na Rua Carlos de Carvalho. Ao examinar o portal de vídeos “*Youtube*” com o mesmo termo original de pesquisa “*kibesmx*”, localizamos um vídeo, intitulado “*Lambe Lambe Arte – PleonasmaTropical.art*”, que mostra o próprio “*Nicco SMX*” (de boina e óculos escuros), acompanhado de um amigo, colando lambes (inclusive, o registrado na Figura 138) em um muro. Mais do que uma colagem, o vídeo se revela como uma verdadeira celebração juvenil, um ritual tornado *eXtremo* por seu compromisso com o lúdico. Além de colar as peças, os personagens dançam e riem (Figura 142).



Se no primeiro exemplo investigado chegamos a um personagem cuja trajetória nas artes gráficas de rua se mostra fortemente associada ao lúdico e ao juvenil, ao *eXtremo* e ao transtribal, no segundo, o perfil de criação assume outra feição. Partimos, nessa investigação, de um tipo híbrido de lambe e estêncil encontrado na Rua Benjamin Constant, em uma área do Centro situada próximo da Reitoria da Universidade Federal do Paraná e do bairro Alto da XV; a mesma peça foi localizada, também, na Rua Cruz Machado, no Centro, em uma estrutura engastada na fachada de um antigo cinema. Produzida com o aproveitamento de páginas de um dicionário, a peça (Figura 143) trazia o grafismo “*GRAVE ABC*” produzido em estêncil ou serigrafia, em preto e vermelho.

Tomando como base esse indício, iniciamos a pesquisa acionando a mesma ferramenta utilizada no caso de “*kibesmx*”, o portal “*Google*”. A busca pelo termo “*GRAVE ABC*” retornou 5.300 *links*, até onde pudemos verificar (ao conferir as oito primeiras páginas de indexação de endereços eletrônicos) desprovidos de relação com a peça investigada – na indexação em português, o termo “grave” foi associado a gravidade, como em “doença grave”; na indexação em inglês, a “sepultura” ou “túmulo”, como em “*grave digger*” (“coveiro”). Diante disso, limitamos o espectro de busca associando a palavra “Curitiba” ao termo pesquisado – “*GRAVE ABC Curitiba*”. Obtivemos, então, um único *link* (Figura 144), de uma exposição, denominada “Projeto Muro”, realizada de 13 de março a 27 de abril de 2008 na Casa Andrade Muricy, espaço cultural administrado pelo governo do Estado e localizado no Centro de Curitiba.

No endereço eletrônico, a expressão “*GRAVE ABC*” aparecia nas biografias de Jaime Vasconcelos e Pierre Lapalu, artistas participantes do “Projeto Rua” (Figura 145). Descobrimos, então, que “*GRAVE ABC*” foi uma exposição coletiva de gravuristas realizada entre 26 de agosto e 27 de setembro de 2006 no Lola Café, estabelecimento (atualmente desativado) situado na Rua Portugal, no bairro São Francisco.



Fig. 143 - Registros da forma híbrida “GRAVE ABC” feitos nas ruas Benjamin Constant e Cruz Machado. Imagens disponíveis em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação M0078121007BC (no alto) e M0099181107CR (em baixo).



Fig. 144 - Tela de retorno da pesquisa para os termos “GRAVE ABC Curitiba”.

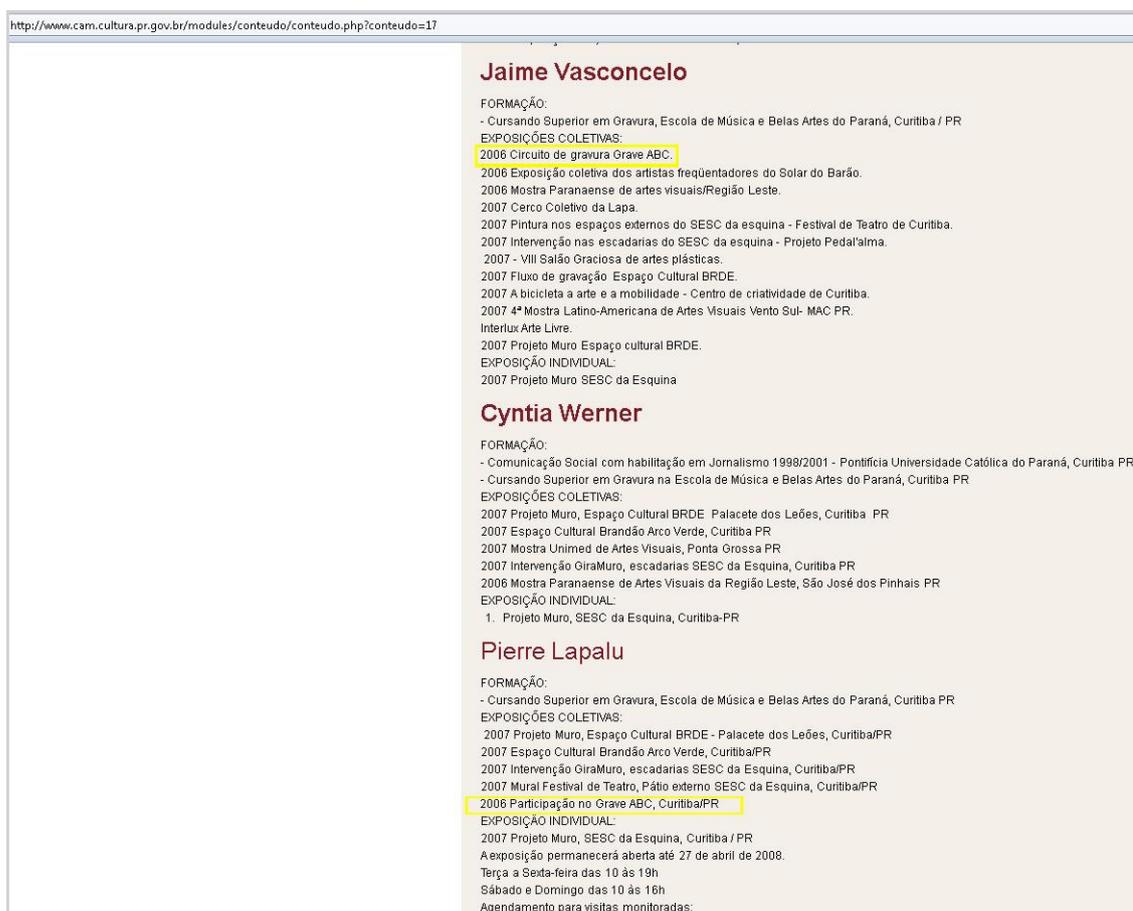


Fig. 145 - Indicações, nas biografias de Jaime Vasconcelos e Pierre Lapalu, de participação em uma exposição intitulada “Circuito GRAVE ABC”. Página disp. em <http://www.cam.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=17>.

As peças registradas pelo “*Plasticourbano*”, portanto, estavam originalmente associadas à divulgação do evento ou, então, a uma proposta de fusão “galeria x rua” inspirada na chamada “Transvanguarda” dos anos oitenta (sobre o tema, ver BUENO 1999: 272-273). Além de revelar a procedência e o significado original do

lambe investigado, o *link* nos forneceu outro indício, baseado nos nomes dos dois artistas. Ao buscar mais informações sobre Jaime Vasconcelos e Pierre Lapalu (Figura 146), descobrimos que ambos são artistas plásticos jovens da cena curitibana, participantes de eventos tradicionais (como exposições em galerias e espaços públicos dedicados à arte acadêmica, como a própria Casa Andrade Muricy e o Solar do Barão) e alternativos (como incursões de colagem).



Fig. 146 - Pierre Lapalu (E) e Jaime Vasconcelos. Imagens disponíveis em <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1009598> e em <http://www.flickr.com/photos/umdoistreis/1738256523/in/photostream>.

Como outros criadores, a exemplo do francês Blek Le Rat e do “*Sprayer* de Zurique”, Harald Naegeli, os dois possuem formação clássica, no caso, em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), a mais tradicional instituição de ensino superior de artes do Estado.

A partir da primeira associação entre a cena pública e esses artistas, buscamos saber se ambos possuíam presença autoral mais significativa em nossa coleção. Para tanto, transformamos seus nomes em termos de pesquisa e dirigimos nossa atenção ao portal de imagens “*Flickr*”, comumente utilizado por artistas e fotógrafos como portfólio eletrônico. Localizamos, então, suas contas, intituladas “*James James*” (de Vasconcelos) e “*Lapalu*”⁹².

O contato com esses bancos de imagens nos permitiu associar outros lambes de nossa coleção aos artistas. Pudemos encontrar algumas obras de Pierre Lapalu,

⁹² Jaime Vasconcelos, <http://www.flickr.com/photos/umdoistreis/>; Pierre Lapalu, <http://www.flickr.com/photos/lapalu/> (c. 26.09.2011).

em especial no São Francisco e no “ninho de colagem” da Rua Vicente Machado (Figura 147).

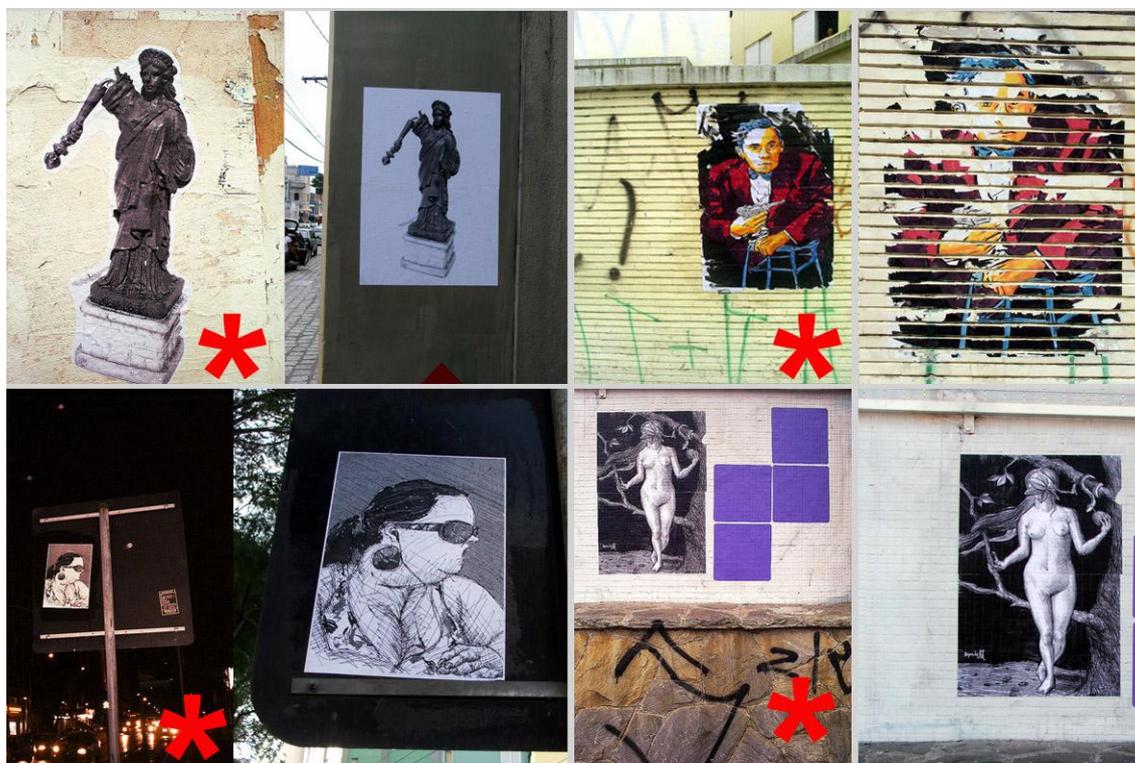


Fig. 147 - Exemplos de trabalhos de Pierre Lapalu registrados para a coleção Plasticourbano. As imagens marcadas com asterisco pertencem à coleção do próprio artista no “Flickr”; as demais, à nossa coleção. Imagens de Pierre Lapalu disponíveis em <http://www.flickr.com/photos/lapalu/>; demais imagens em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação L0805080408RI, L0834240508VM, L0808080408CC e C0308010408DC.

No caso de Jaime Vasconcelos, a semelhança dos traços de alguns de seus trabalhos com os de obras encontradas nas ruas de Curitiba também permitiu identificá-las como de sua autoria (Figura 148). Há, em relação ao artista, um segundo elemento de interesse, que diz respeito à sua conexão com a “Bicicletada”, movimento antimotorização e pró-bicicleta⁹³; ele é autor de ilustrações para lambes de ativismo explícito colados pelo grupo em Curitiba.

⁹³ O movimento possui dois endereços eletrônicos: <http://bicicletadacuritiba.wordpress.com/> e <http://www.bicicletadacuritiba.org/forum/> (c. 30.09.2011).

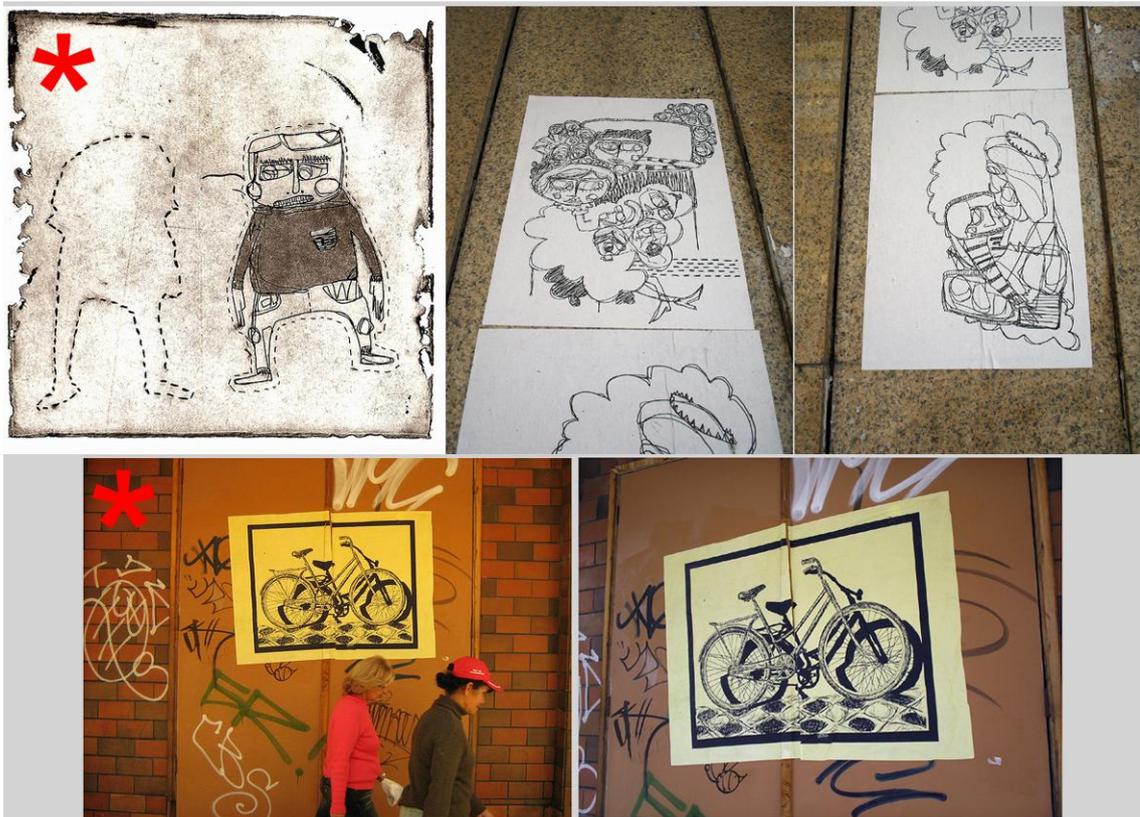


Fig. 148 - Exemplos de trabalhos de Jaime Vasconcelos registrados pelo Plasticourbano. As imagens marcadas com asterisco pertencem à coleção do próprio artista no “Flickr”; as demais, à nossa coleção. Imagens de Jaime Vasconcelos disponíveis em <http://www.flickr.com/photos/umdoistreis/>; demais imagens em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identificação L0296310807MD, L0301310807MD e XL0019040807ML.

O acesso às contas de Pierre Lapalu e Jaime Vasconcelos no “*Flickr*” permitiu, ainda, identificar os nomes de outros artistas que também militam nas artes gráficas/plásticas de rua baseadas no papel em Curitiba e associá-los a registros do “*Plasticourbano*” (Figura 149). Esses nomes – Cyntia Werner, Fernando Franciosi e Rimon Guimarães⁹⁴ – foram detectados em legendas de fotos postadas nas galerias.

⁹⁴ Endereços eletrônicos dos artistas: Cyntia Werner, <http://cynthiawerner.tumblr.com/>; Fernando Franciosi, <http://www.flickr.com/photos/franceis/>; Rimon Guimarães, <http://www.flickr.com/photos/rimon/>, <http://www.banzaistudio.com.br/blog/> e <http://www.fotolog.com.br/rim> (c. 30.09.2011).



Fig. 149 - Exemplos de obras de Cyntia Werner (no alto), Fernando Franciosi (no meio) e Rimon Guimarães (em baixo) registradas pelo "Plasticourbano".
 Imagens disp. em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com as chaves de identif. L0726260208MD, L0799010408DC, I0018031108BG, E0234040208DC, L0359230907VM e L0089280707PG.

A identificação de jovens artistas plásticos curitibanos como autores de obras que compõem o cenário das artes gráficas e plásticas de rua parece mostrar que sua presença tem um peso importante no contexto local. Parece indicar, também, que esses personagens transitam com desenvoltura entre a Potência (dos circuitos “alternativos”) e o Poder (dos circuitos “oficiais”), participando de uma dinâmica que se aproxima daquela dos “sujeitos plurais” identificada pela Sociologia Contemporânea – pessoas capazes de, em diferentes momentos, assumir diferentes papéis e ocupar diferentes posições em um corpo social multifacetado (sobre o tema, ver CORCUFF 2001).

A existência desses indivíduos plurais, em princípio simultaneamente *eXtremos* e “clássicos”, coloca considerações ao pesquisador: seriam eles, de fato, *eXtremos*, até mesmo por superarem o enraizamento em posições de Potência e Poder, ou poderiam ser classificados como “cínicos”, por ocupar posições tanto nos limites da Potência quanto nos do Poder? E as ruas, seriam um cenário próprio ou uma plataforma para futuro ingresso nos circuitos oficiais de arte? Por fim, dada sua condição de duplo pertencimento (Potência x Poder), seriam eles encarados com desconfiança por seus pares locais associados à ortodoxia do *nome*? As questões, nascidas dos elementos teóricos com que trabalhamos, configuram um segundo caminho de pesquisa, focado na relação que os artistas estabelecem entre o “estar na rua” e o “estar na galeria”. Não iremos, neste estudo, avançar por essa linha, em especial porque trabalhamos com as obras percebidas (por observadores não especializados) em uma condição de maior independência em relação aos seus criadores. Elas ficam, contudo, como elementos de uma futura pesquisa.

Ao investigar nosso terceiro exemplo, partimos de um indício diferente. Se, nos casos anteriores, as “pistas” eram buscadas nos registros do “*Plasticourbano*”, nesse momento voltamos a atenção a uma mensagem deixada no *blog* “*Plasticourbano*”, que foi utilizado na primeira fase de organização eletrônica de nossa coleção. Essa mensagem chama a atenção, em um primeiro momento, porque “subverte o jogo”: o autor se apresenta espontaneamente, cativado pela valorização de seus trabalhos. Mais do que ser uma mensagem de apoio, ela indica autoria, na medida em que seu emissor também compartilha seu próprio *link*, sua própria galeria.

A mensagem selecionada, uma dentre várias que recebemos e que foram indicadas anteriormente, foi deixada pelo criador “Cabu” no *blog* “*Plasticourbano – Street Art em Curitiba*”:

foda
tem uma foto de um adesivo meu colado em uma placa, é aquele q tem umas plantas e A C escrito.
onde vc tirou essa foto?
vakleu [sic]
www.fotolog.net/cabu_valente
Por cabu

Ao visitar o endereço indicado (um “*Fotolog*”, *blog* de imagens de tecnologia mais antiga), fomos encaminhados a uma conta do “*Flickr*”⁹⁵ – em que o autor mostra alguns de seus trabalhos e também parte de sua vida (Figura 150).

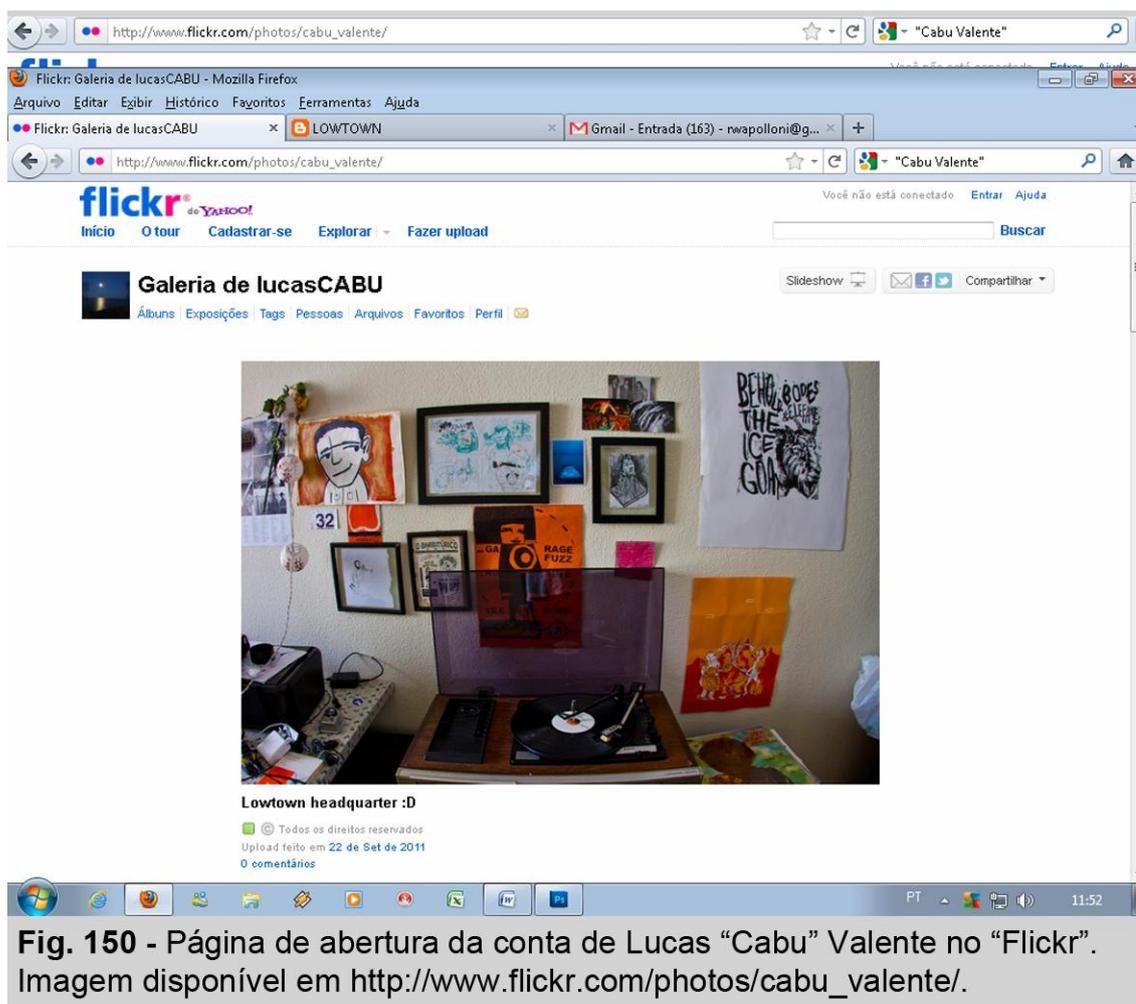


Fig. 150 - Página de abertura da conta de Lucas “Cabu” Valente no “Flickr”. Imagem disponível em http://www.flickr.com/photos/cabu_valente/.

⁹⁵ Sobre a mudança de plataforma, o autor observa: “FotoloAqui tá esquecido. Mal ai fotolog. mó falha!” Informação em http://www.fotolog.com.br/cabu_valente (c. 30.09.11).

Somos apresentados, então, a um jovem artista santista (Figura 151), radicado na cidade de São Paulo, que tem, entre suas atividades, artes plásticas de rua, fotografia e produção de música eletrônica – ele informa ser proprietário de uma produtora de audiovisuais, a “Lowtown” (<http://www.lowtown.blogspot.com/>).



Fig. 151 - Lucas “Cabu” Valente. Foto disponível em http://www.flickr.com/photos/cabu_valente/5083855248/sizes/l/in/photostream/.

Aparentemente, “Cabu” é um personagem conhecido na cena *underground* paulistana ou, no mínimo, em alguns segmentos dela. Ao pesquisar seu nome no “Google”, encontramos 354 referências, a grande maioria a seus trabalhos artísticos, em especial os de vídeo e música.

Revelado o autor, chegamos à etapa seguinte, de compreensão de seu contato com a cidade de Curitiba. Em sua mensagem no *blog*, ele indicou ser autor de um sticker que fotografamos: “*tem uma foto de um adesivo meu colado em uma placa, é aquele q tem umas plantas e A C escrito. onde vc tirou essa foto?*”

Ao buscar maiores dados da imagem, chegamos a uma obra em sua própria galeria do “Flickr” que pudemos associar a duas de nossas imagens, de um sticker fotografado em agosto de 2007 na Praça Dezenove de Dezembro e na Rua Amintas de Barros, no Centro de Curitiba (Figura 152).



Fig. 152 - Comparação entre o sticker fotografado na Praça Dezenove de Dezembro e a imagem postada por “Cabu” Valente em seu blog. Registro do sticker disponível em www.flickr.com/photos/plasticourbano/, com a chave de identificação S0047120807DZ; registro do desenho de Cabu Valente em http://www.flickr.com/photos/cabu_valente/809921251/in/photostream/.

Mais do que confirmar um caso de transtribalidade, de um artista paulista com um de seus trabalhos colados em uma praça de Curitiba, pudemos observar, ainda, o fenômeno de meta-autoralidade, no qual a obra se liberta de seu criador e é compartilhada por outras pessoas, que assumem o papel de difundi-la – mesmo que o artista não saiba disso (a esse respeito, ver Capítulo 1). Em sua mensagem, “Cabu” pergunta onde fizemos a foto, o que indica que não foi ele o responsável pela colagem do sticker.

Ao trazer esses três exemplos, buscamos demonstrar as possibilidades associadas a uma linha de pesquisa que privilegie a investigação de indícios encontrados nas próprias peças e as conexões que se estabelecem quando uma coleção como a do “Plasticourbano” é transposta para o ambiente de internet. Na

medida em que, como já observamos, focamos nosso trabalho na figura do observador não especializado, em sua subjetividade e na independência das obras postas na rua, não avançamos por esse caminho, que privilegia o autor e sua intencionalidade; não deixamos, porém, de, ao apresentar dados relevantes, indicar seu potencial.

Neste quarto e último Capítulo, dedicado ao estudo de obras baseadas no papel encontradas nas ruas de Curitiba entre os anos de 2007 e 2009, buscamos trabalhar com duas perspectivas, uma de caráter cartográfico e a outra, de caráter microscópico. A partir desse encaminhamento, acreditamos ter conseguido nos aproximar dos elementos que compõem uma cena das artes gráficas e plásticas de rua: a diversidade dos trabalhos (indicada pelas imagens); sua presença na cidade (indicada pelo levantamento dos locais de ocorrência e pelo mapeamento das obras); seu compartilhamento por meios digitais (indicado pela conexão entre nossas imagens e referências encontradas na internet); e a identidade de seus criadores (indicada pela investigação por indícios).

Somado à galeria imagética, este estudo produz, ainda, outro resultado: o de preservar um recorte temporal das artes gráficas e plásticas baseadas no papel em Curitiba. Na medida em que essas artes estão sujeitas a uma dinâmica que contempla a impermanência – muitas das obras que registramos já não existem, “apagadas” em decorrência de vários fatores, inclusive o recente aquecimento do mercado imobiliário (que renova ou remove seus suportes) –, um trabalho como o realizado cumpre um papel de documentação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um trabalho como o que realizamos, o elemento reflexivo – a autopercepção do sujeito como parte da dinâmica que o conecta ao objeto de pesquisa – possui especial importância. Não haveria, de fato, coleção imagética ou tese acadêmica se não fosse por aquele primeiro momento em que, tocados pela visão de um estêncil escondido sob uma escadaria no Centro de Curitiba, decidimos buscar outras peças e vivenciar mais vezes o estranhamento.

A reflexividade também desempenhou um papel fundamental no direcionamento de nosso trabalho teórico para a figura do observador não especializado. Afinal, fizemos contato com as artes gráficas e plásticas de rua baseadas no papel não como artistas ou especialistas no tema, mas como uma entre milhares de pessoas que diariamente circulam por entre os muros e fachadas da metrópole.

Nossas considerações teóricas relacionadas ao ciclo de objetivação-subjetivação percebido nas artes gráficas de rua baseadas no papel também apontam para a importância do elemento pessoal na experiência de observação. Ainda que possam ser teorizados, fenômenos como o *Prajna/Kensho* e *Satori* somente são percebidos em sua totalidade quando vivenciados. O mesmo se dá com a observação das formas baseadas no papel: a conversão dos trabalhos no que denominamos *Paper Street Art*, em obras dotadas de “infinitos significados únicos” (isto é, de um significado original para cada olhar), depende do psiquismo do observador.

Diante dessas constatações, perguntamo-nos desde o início do trabalho sobre como apresentar, no corpo da tese, algo que exprimisse nossa própria experiência de observação, nossos próprios *Satoris* imagéticos. A conclusão a que chegamos é de que, em princípio, isso não seria possível, e que o melhor caminho para a apreensão de uma vivência como a estudada passa pelo sair à rua e exercitar uma espécie de “Zen do olhar” – um misto de *flâneurie* e espírito de aprendiz.

Ainda assim, podemos apresentar algumas objetivações derivadas de nossa experiência de observação. Elas são, por certo, representações, uma fração ou elemento derivado de algo mais intenso. Mesmo em seus limites, contudo, podem sinalizar o fenômeno a que nos referimos e, até mesmo, funcionar como instigadoras

do olhar – como, enfim, pequenos chistes capazes de apontar para os verdadeiros *Koans*. No caderno anexo ao trabalho (Anexo 02), apresentamos uma série de imagens de obras baseadas no papel que aproximaram nosso olhar do *Satori* imagético. Obras que constituem, para nós, o que entendemos por *Paper Street Art*.

Ao concluir esta tese, esperamos ter colaborado para os estudos relacionados às artes gráficas e plásticas de rua. A começar pelo estabelecimento de um panorama de desenvolvimento que conecta as manifestações mais recentes a formas similares arcaicas situadas na aurora do desenvolvimento humano e em momentos históricos anteriores à fase do Grafite novaiorquino e às manifestações gráficas do Maio de 68.

Ao reconhecer manifestações pré-históricas, greco-romanas, românticas (com Kyselak) e “surrealistas” (registradas por Brassai) como elementos progressos do universo em estudo, pensamos ter trazido algo novo às discussões, que muitas vezes se baseiam na admissão do período de 1968 a 1972 em Nova Iorque como sendo a “fase inicial” das artes gráficas e plásticas de rua. As manifestações novaiorquinas, como vimos, têm grande importância para o período recente, inclusive em aspectos sociais e normativos ligados ao campo (a constituição do conceito e da “fé” associada ao *nome*). Ainda assim – esta é nossa hipótese –, elas marcam apenas uma etapa de uma história muito mais longa.

Ao examinar essas manifestações em uma linha de tempo, buscamos localizar seu *élan*, ou seja, sua motivação essencial. Para descrever essa motivação, apoiamos-nos nas referências nas proposições teóricas de Michel Maffesoli, sociólogo contemporâneo que, em sua obra, descreveu os movimentos de certos grupos urbanos a partir da oposição-composição de impulsos criativos (Potência) e institucionais-normativos (Poder). Para chegar a seu valor comunicacional, que também pode ser relacionado a um *élan* primal ligado à Potência, aproximamos-nos do antropólogo Massimo Canevacci, que propõe a compreensão de certos fenômenos recentes a partir das figuras teóricas do extremo e do eXtremo.

Esses dois referenciais teóricos nos permitiram conectar as diversas manifestações “clandestinas”, lúdicas e disruptivas percebidas ao longo do tempo. Pudemos, então, localizar as obras mais recentes, baseadas no papel, no interior das expressões comunicacionais eXtremas e do neotribalismo maffesoliano; chegamos, mesmo, a produzir outro termo, “transtribalismo”, para identificar formas

neotribais compartilhadas para além dos limites locais e dos pequenos grupos urbanos. Essas obras, de fato, carregam a marca da Potência: são “clandestinas”, desdenhosas da normatividade (até mesmo a do *nome*, nascida no interior das artes gráficas de rua “combatentes”), metassociais e, muitas vezes, lúdicas.

Situadas na malha metropolitana, as obras baseadas no papel, por nós classificadas a partir de tipos fundamentais (Capítulo 2), também possuem um histórico e características específicas. Esses elementos identitários nos permitiram erigir essas formas como uma categoria própria no interior das artes gráficas e plásticas de rua. As diferenças materiais entre os tipos fundamentais, notamos, são menos significativas do que os elementos imateriais que os irmanam.

Ao examinar as características dos trabalhos, notamos que, por sua variedade material, temática e situacional, eles são especialmente capazes de chegar aos não especialistas, aos passantes que, tendo assumido um padrão psíquico típico da metrópole, podem ser “atingidos” por algo incomum e instigante. Pois é nesse contato, nesse laço psíquico que pode se estabelecer entre o passante, o criador e a obra tornada independente ao ser inserida no cenário, que voltamos nossa atenção. Apelando a Vilém Flusser, filósofo que examinou as formas de contato dos seres humanos com os tipos imagéticos, e a Georg Simmel, sociólogo que se voltou às metrópoles e aos padrões psíquicos nelas encontrados, pudemos inferir formas de contato observador x obra.

No diálogo desses autores com Michel Maffesoli e Massimo Canevacci, abordamos um tipo especial de olhar, uma espécie de estranhamento percebido em certas ocasiões de contato com as formas em papel. Esse estranhamento, que identificamos como “troca de registro psíquico” ou “fiscada”, foi situado a partir de um referencial teórico pouco comum ao universo da Sociologia, baseado na exegese da Iluminação nas práticas do Zen. A escolha dessa linha de trabalho, vale observar, se deveu à semelhança que encontramos entre os fenômenos percebidos na cidade e no interior da prática religiosa zen-budista; deveu-se, também, a uma tentativa de inserir no trabalho um componente que fosse, ao mesmo tempo, instrumentalmente válido e eXtremo.

Aproximamos, pois, a troca de registro psíquico de certas experiências de observação das artes gráficas e plásticas de rua dos conceitos de *Koan* (a obra como desafio à visão racional do mundo) e de *Prajna/Kensho* e *Satori* (a

modificação psíquica decorrente da experiência e a sensibilização da psique a manifestações urbanas semelhantes). Ainda em relação à troca de registro psíquico, incluímos elementos derivados de visões recentes das Neurociências, que demonstram a possibilidade de mudanças profundas no funcionamento do cérebro em experiências de troca de registro psíquico.

As formas baseadas no papel também foram examinadas a partir de uma pesquisa de campo nascida de registros fotográficos que fizemos ao longo de dois anos em Curitiba. Esses registros, vale observar, surgiram como um “momento anterior” à pesquisa, um movimento nascido de nossa própria experiência de troca de registro psíquico decorrente da observação. Esse momento inicial, acreditamos, conferiu ao trabalho um elemento reflexivo que não pode ser desprezado no atual contexto das Ciências Sociais.

Os primeiros passos também nos levaram à proposição de formas que consideramos originais de aproximação e leitura de nosso conjunto imagético. O caminho adotado foi o da coleção, modelo induzido pela popularização de ferramentas digitais como blogs e galerias fotográficas do tipo “Flickr”.

Antes, porém, de transferir as imagens para esses ambientes de gerenciamento e compartilhamento, buscamos desenvolver uma chave de identificação que possibilitasse a localização rápida e precisa de cada registro. Essa chave, inscrita no nome de cada arquivo digital, foi constituída a partir de uma codificação intuitiva, produzida com base nos referenciais lógicos de identificação – tipo fundamental, localização em uma lista de registros, data e local da tomada da fotografia. A transferência das imagens para uma base de dados digital nos permitiu produzir um mapeamento preciso dos trabalhos, uma cartografia que destacou as áreas de maior presença das obras baseadas no papel.

Substituindo o olhar cartográfico pelo olhar microscópico, pela leitura mais detida de alguns registros, pudemos desvendar a autoria e, em certa medida, as intenções dos artistas. Esse encaminhamento, materializado no que chamamos “investigação por indícios”, também permitiu demonstrar a diversidade de perfis dos criadores: nem todos são moradores locais, artistas clássicos, grafiteiros ortodoxos ou integrantes de grupos oprimidos. O que os conecta são o *élan* eXtremo e neotribal/transtribal, o ímpeto de expor seus trabalhos nas ruas de forma

“clandestina” e, em alguns casos, a capacidade de participar do processo de troca de registro psíquico.

A investigação por indícios também se mostrou uma forma diferenciada de aproximação em relação à temática das artes gráficas e plásticas de rua. Em um universo de pesquisa muitas vezes ancorado em entrevistas com os criadores – modelo de obras pioneiras, como *“The Faith of Graffiti”* (1974), e de trabalhos recentes, como *“Beyond the Street”* (2010) –, buscamos oferecer um caminho alternativo que, sem descuidar da localização da identidade dos artistas, destacasse o valor semântico dos trabalhos em si, objetivados e tornados independentes; e que, em especial, valorizasse o olhar e a perspicácia do observador não especializado.

Com o encaminhamento dado ao trabalho de campo, acreditamos ter colaborado para as discussões sobre a construção de uma metodologia de pesquisa. A busca por soluções técnicas amigáveis ou intuitivas e a utilização de ferramentas de trabalho acessíveis ao usuário médio de computadores fazem parte desse esforço, assim como a proposta de uma investigação a partir de fragmentos encontrados nos próprios objetos. Pensamos, inclusive, que o mesmo encaminhamento de trabalho pode ser utilizado em estudos relacionados a outros objetos do mundo urbano, das pichações aos elementos encontrados nas fachadas de edifícios históricos.

Ao concluir estas considerações, manifestamos nosso desejo de, a partir de um “*Satori* imagético” inicial e personalíssimo, instigante e prazeroso, ter colaborado, ainda que minimamente, para o desenvolvimento da Sociologia, em especial nos campos relacionados à investigação da cidade e da imagem. Acreditamos que a associação entre as artes gráficas e plásticas de rua e as tecnologias recentes de comunicação abre várias possibilidades de investigação em um campo que, nos últimos quarenta anos, mostrou-se especialmente instigante para os cientistas sociais. A simples percepção do surgimento de produtos tecnológicos cada vez mais poderosos, baratos e integrados à vida humana – de telas dobráveis de cristal líquido a emissores de luz *led* (“microlâmpadas” de tipo diodo) – nos leva, mesmo, a imaginar um futuro em que as artes “clandestinas” de rua serão ainda mais ricas. E as ruas, ainda mais instigantes ao investigador do humano.

REFERÊNCIAS

ABELSON, P., "Schopenhauer and Buddhism", in Philosophy East and West, Honolulu, University of Hawaii Press, Volume 43, N. 2, abril de 1993, pp. 255-278, artigo disponível em <http://ccbs.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-PHIL/peter2.htm> (c. 02.08.2011).

AFP, "Skeleton sits in for Copenhagen's travelling Little Mermaid", reportagem publicada no dia 01.04.2010 e disponível em <http://www.google.com/hostednews/afp/article/ALeqM5g2jCzPgcxHOGDaOe-6vsS2xpJhaQ> (c. 15.05.2011).

AGÊNCIA NACIONAL DE AVIAÇÃO CIVIL (ANAC), portal eletrônico, "Mercado aéreo doméstico cresce 31,45% em abril [de 2011]", reportagem disponível em http://www.anac.gov.br/Noticia.aspx?ttCD_CHAVE=194 (c. 30.05.2011).

AGUIAR, J., "Entrevista com o pensador Massimo Canevacci", in Portal Overmundo, 11.04.2008, disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/entrevista-com-pensador-massimo-canevacci> (c. 30.06.11)

ALMEIDA, N., "Gramática Metódica da Língua Portuguesa", 36ª. Edição, São Paulo: Saraiva, 1988, 698 p.

ANDERSON, P., "As Origens da Pós-Modernidade", 1ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, 165 p.

ANDRADE, C., "No Meio do Caminho" (excerto), texto integral do poema disp. em <http://www.memoriaviva.com.br/drummond/poema004.htm> (c. 04.02.2010).

APOLLONI, R., "Shaolin à Brasileira: estudo sobre a presença e a transformação de elementos religiosos orientais no Kung-Fu praticado no Brasil", São Paulo: dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), 2004, 221 p., disponível em <http://pt.scribd.com/doc/31605551/disserta-apolloni> (c. 25.06.11).

APOLLONI, R., & CHANG, C., "'Dez Mil Anos de Felicidade!': respostas da leitura textual e imagética de um cartaz da Revolução Cultural Chinesa", artigo apresentado no Grupo de Trabalho de Sociologia da Imagem (GT-27) do XV Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia, Curitiba, 2011, disp. em http://www.sistemasmart.com.br/sbs2011/arquivos/12_6_2011_11_12_54.pdf (c. 06.08.2011).

ARIAS, M., "Cueva de Las Manos: 'Yo estuve aquí'", artigo publicado em 20.11.10 no blog "[Al fin e al cabo... El Sur](http://blogs.lanacion.com.ar/el-sur/observatorio/cueva-de-las-manosyo-estuve-aqui/)" (do Portal de Internet do jornal "La Nación"), disponível em <http://blogs.lanacion.com.ar/el-sur/observatorio/cueva-de-las-manosyo-estuve-aqui/> (c. 28.02.11).

ASH, T., “Wikipedia, idealismo não remunerado”, artigo publicado em 10.01.2011 pela edição eletrônica do jornal O Estado de São Paulo, disponível em http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20110116/not_imp666844,0.php (c. 11.04.11)

AUSTIN, J., “The Zen and the Brain - Toward an Understanding of Meditation and Consciousness”, 1ª edição, Cambridge: MIT Press, 1998, 868 p.

_____, “Selfless Insight: Zen and the Meditative Transformations of Consciousness”, 1ª edição, Cambridge: MIT Press, 2009, 368 p.

AUTOTERRORIST, “Graffiti and Street Art roundtable discussion”, artigo publicado no dia 05.04.2007 no blog Autoterrorist e disponível em <http://www.autoterrorist.org/?p=104> (c. 24.04.11)

BAIRD, J., & TAYLOR, C. (Editores), “Ancient Graffiti in Context”, 1ª edição, Nova Iorque: Routledge, 2011, 243 p.

BAIRD, J., “The Graffiti of Dura-Europos: A Contextual Approach”, in BAIRD, J., & TAYLOR, C. (Editores), “Ancient Graffiti in Context”, 1ª edição, Nova Iorque: Routledge, 2011, 243 p., pp. 49-68.

BANKSY, “Wall and Piece”, 1ª edição, Londres: Random House, 2005, 208 p.

_____, intervenção na Disneylândia (“Prisioneiro de Guantánamo”), vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=jkZoC6dwRqE> (c. 05.05.11).

BARBOZA, R., “Um Estudo Empírico sobre a Construção da Identidade Social do Consumidor de Toy Art”, dissertação de mestrado, Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas da Fundação Getúlio Vargas, 2009.

BAUDRILLARD, J., “Kool Killer ou a Insurreição pelos Signos”, artigo publicado in Rizoma.net - Artefato, edição de 28.08.2002, 452 p., pp. 315-324.

BBC NEWS, “Artist Banksy targets Disneyland”, material publicada no portal eletrônico da rede de comunicações BBC, disponível em <http://news.bbc.co.uk/2/hi/5335400.stm> (c. 05.05.11)

_____, “Art prankster sprays Israeli wall”, material publicada no portal eletrônico da rede de comunicações BBC, disponível em <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4748063.stm> (c. 06.05.11)

BEDOIAN, G., & MENEZES K. (org.), “Por trás dos muros – horizontes sociais do grafitti”, 1ª edição, São Paulo: Editora Peirópolis, 2008, 136 p.

BELLUCK, P., “Graffiti Maker ‘Cost’, Prankster to Some but a Criminal in the Law’s Eyes, Is Sentenced”, artigo publicado in The New York Times, edição de 29.06.95, disponível em <http://www.nytimes.com/1995/06/29/nyregion/graffiti-maker-cost->

prankster-some-but-criminal-law-s-eyes-sentenced.html?scp=3&sq=cost%20and%20revs&st=cse (c. 17.06.10).

BENEFIEL, R., “Dialogues of Graffiti in the House of the Four Styles at Pompeii (Casa Dei Quattro Stili, I.8.17,11)”, in BAIRD, J., & TAYLOR, C. (Editores), “Ancient Graffiti in Context”, 1ª edição, Nova Iorque: Routledge, 2011, 243 p., pp. 20-48.

BERGSON, H., “A Alma e o Corpo”, in A Energia Espiritual, 1ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2009, 209 p.

BICICLETADA CURITIBA, *website* oficial disponível em <http://bicicletadacuritiba.wordpress.com/>, segundo *website* (fórum) disponível em <http://www.bicicletadacuritiba.org/forum/>

BLEK LE RAT, *paper street artist* francês, site oficial: <http://bleklerat.free.fr> (c. 06.06.10).

_____, entrevista para o site Canned Goods, setembro de 2008, disponível em <http://www.canned-goods.co.uk/graffiti-interviews/blek-le-rat/18/> (c. 07.06.10).

BLOFELD, J. “Taoísmo – La búsqueda de la inmortalidad”, 1ª edição, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1981, 227 p.

BOU, L., “Ultimate Street Art – A Celebration of Graffiti and Urban Art”, 1ª edição, Barcelona: Monsa, 2009, 475 p.

BRASSAÏ, “Du Mur des cavernes au mur d’usine”, in Minotaure, N. 03-04, 1933, p. 193, citado por STEIDEL, K., “Le Langage du Mur. Brassaï's Graffiti-fotografien zwischen Surrealismus und Ethnographie”, art. in “Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” (“Anuário Vienense de História da Arte), vol. LVII, Viena: Böhlau Verlag, 2008, 283 p.

BRASSAÏ, G., “Graffiti”, Paris: Flammarion, 2002, 156 p.

BROWN, J., “Historical Dictionary of the U.S. Army”, 1ª edição, Westport (Connecticut): Greenwood Press, 2001, 629 p.

BUDDHANET, “Introduction to Buddhism”, artigo disponível em http://www.buddhanet.net/e-learning/intro_bud.htm (c. 29.06.11)

BUENO, M., “Artes Plásticas no Século XX – Modernidade e Globalização.”, 1ª edição, Campinas: Editora da Unicamp, 1999, 323 p.

“CABU” VALENTE, L., galeria eletrônica de imagens (“*Flickr*”) disponível em http://www.flickr.com/photos/cabu_valente/ (c. 30.09.11).

_____, galeria eletrônica de imagens (“*Fotolog*”) disponível em http://www.fotolog.com.br/cabu_valente (c. 30.09.11).

- CANEVACCI, M. “Culturas eXtremas – Mutações juvenis nos corpos das metrópoles”, 1ª edição, Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005, 198 p.
- CAMPOS, R. “Porque pintamos a cidade? Uma Abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano”, 1º ed., Lisboa: Fim de Século, 2010, 333 p.
- CARDOSO, R., “Medicina e meditação – um médico ensina a meditar”, 3ª edição, São Paulo: MG Editores, 2011, 147 p.
- CASTELLS, M., “A Galáxia da Internet”, 1ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, 247 p.
- CAVAN S., “THE GREAT GRAFFITI WARS OF THE LATE 20TH CENTURY”, Paper apresentado à *Pacific Sociological Association*, 1995, disp. em <http://www.hiphop-network.com/articles/graffitiarticles/greatgraffitiwars.asp> (c. 01.04.11)
- CAVERNA DE LASCAUX, site oficial do sítio arqueológico em <http://www.lascaux.culture.fr> (c. 09.06.10).
- CAWLEY, K., “Latin Dictionary and Grammar Aid”, document eletrônico disponível em <http://archives.nd.edu/latgramm.htm> (c. 07.03.11)
- CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALLES (CNRTL/Universidade de Nancy), dicionário eletrônico da língua francesa do, disponível em <http://www.cnrtl.fr/accueil/infos.php> (c. 04.05.11).
- CEINOS, P., “Manual de Escritura de los Caracteres Chinos”, 2ª edição, Madri: Miraguano Ediciones, 2008, 381 p.
- CHARDIN, P., “Em Outras Palavras”, 1ª edição, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006, 265 p.
- COMPOSIÇÕES FERROVIÁRIAS HISTÓRICAS DOS ESTADOS UNIDOS, imagens disponíveis em <http://www.krunk.org/~joeshaw/pics/fglk/dpobox.shtml> (c. 04.05.11)
- CHAUI, M., “Janela da Alma, Espelho do Mundo”, in *O Olhar*, 1ª edição (5ª reimp.), São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 495 p., pp.31-63, p. 59.
- CHENG, A. “História do Pensamento Chinês”, 1ª edição, Petrópolis: Vozes, 2008, 816 p.
- COMPUTER HISTORY MUSEUM, “*Timeline of Computer History*”, document eletr. disponível em <http://www.computerhistory.org/timeline/?category=cmpny> (c. 10.04.11)
- CUEVA DE LAS MANOS (Sítio Arqueológico da Patagônia), estênceis, informações em <http://whc.unesco.org/en/list/936> (c. 02.06.10).

CUPANI, A., "A tecnologia como problema filosófico: três enfoques", in Scientiæ Studia, São Paulo, v. 2, n. 4, 2004, pp. 493-518.

DAVIS W., "Readings in Ancient History: Illustrative Extracts from the Sources", Vol. II: "Rome and the West", pp. 260-265, Boston: Allyn and Bacon, 1912, citado por HALSALL, P., "Ancient History Sourcebook: Inscriptions from Pompeii", 1998, documento eletrônico disponível em <http://www.pompeiana.org/Resources/Epigraphy/Ancient%20History%20Sourcebook%20Inscriptions%20From%20Pompeii.htm> (c. 03.03.11)

DELVECCHIO, A., "O artista é um fingidor", reportagem disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1009598> (c. 12.09.11).

DEXTER, C., "The Political Graffiti from Pompeii", in STALEY, G., Ancient Elections and Politics, Oxford: American Classical League, 1991, 17 p.

DIEGO, J., Graffiti. La palabra y la imagen", 1ª edição, Barcelona: Los Livros de la Frontera, 2000, 265 p.

DOBKIN, J., "Against Streetart: Tale of the Paint Splasher", artigo publicado no portal eletrônico "Gothamist" em 23.01.2007 e disponível em http://gothamist.com/2007/01/23/against_streeta.php (c. 24.04.2011)

ECO, U., "Obra Aberta", 8ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2001, 288 p.

ELEMENT, K., "Hard Hitting Modern Perspective on Hip hop graffiti", in *Artcrime/Online/Internet*, 1996, disp. em <http://www.graffiti.org/faq/element.html> (c. 15.02.11).

ELIADE, M., "O Sagrado e o Profano", 1ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 1992, 109 p.

ELIAS, N., & SCOTSON, J., "Os Estabelecidos e os Outsiders", 1ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, 224 p.

ESPOSITO, R., "The Artistic Construction of a Counter-Culture", artigo disponível em <http://www.graffiti.org/faq/esposito.html> (c. 16.02.11).

ESSL, K., "Partikelbewegungen im Raum", artigo disponível em <http://www.essl.at/bibliogr/naegeli.html> (c. 05.04.11)

EZ, "Street Art vs Graffiti", artigo postado em 14.04.2007 e disponível em <http://tag-line.blogspot.com/2007/04/evaluations-debates-and-comparisons.html> (c. 11.05.10)

FERRELL, J., "Crimes of Style – Urban Graffiti and the Politics of Criminality", 1ª edição, Boston: Northeastern University Press, 1996, 236 p.

FERNANDES JUNIOR, R., “Desconhecidos Íntimos – O Imaginário do fotógrafo lambe-lambe”, artigo publicado originalmente na Revista FACOM (da Faculdade de Comunicações da FAAP) número 6, 1º semestre de 2006, disponível em <http://www.mnemocine.com.br/fotografia/rubens.htm> (c. 10.06.10)

FLUSSER, V., “Filosofia da Caixa Preta”, 1ª edição, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, 79 p.

FLY POSTER GUIDE, guia para a produção de cola de farinha e água. Disp. em http://www.irational.org/heath/fly_posters_glue_guide/ (c. 08.05.11).

FONDATION CARTIER pour l’art contemporain, “Born in the Streets”, 1ª edição, Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2009, 241 p.

FONSECA, C., “A Poesia do Acaso (na transversal da cidade)”, 1ª edição, São Paulo: T.A.Queiroz Editor, 1981, 118 p.

FRANCIOSI, F., galeria eletrônica de disponível em <http://www.flickr.com/photos/franceis> (c. 29.09.2011)

FUNARI, P., & CAVICCHIOLI, M., “Arte Parietal Romana e Diversidade”, artigo publicado na Revista de História da Arte e Arqueologia - Atas do I Encontro de História da Arte - Revisão Historiográfica: O Estado da Questão, Campinas: Unicamp, 2005, pp. 111-122.

FUNG, J., “The City of Graffiti”, artigo escrito para a antologia eletrônica “Euonymus”, produzida por alunos e professores do curso “UW20” da George Washington University nos anos de 2004 e 2005. Texto disponível em: <http://www.gwu.edu/~uwp/fyw/euonymous/2004-2005/Fung.pdf> (c. 16.02.11)

GANZ, N., entrevista para a revista eletrônica “Format” publicada em 16.12.2007 e disponível em <http://www.formatmag.com/features/nicholas-ganz/> (c. 13.05.10).

_____, “O Mundo do Grafite – Arte Urbana dos Cinco Continentes”, 1ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2008, 375 p.

_____, “Graffiti Women: Street Art from Five Continents”, 1ª edição, Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc., 2006, 232 p.

GASTMAN, R., NEELON, C. & SMYRSKI, A., “Street World – Urban Culture from Five Continents”, 1ª edição, Londres: Thames & Hudson, 2007, 384 p.

GERVEREAU, L., “Terroriser, Manipuler, Convaincre! Histoire Mondiale de L’Affiche Politique”, 1ª ed, Paris: Somogy Éditions D’Art, 1996, 220 p.

GOFFRILLER, G, & KLEIN, C., “Kyselak Projekt”, portal biográfico eletrônico sobre Joseph Kyselak, Viena, 2010, informações e imagens disponíveis em www.kyselak.at/ (c. 10.03.11).

GOMBRICH, E., “A História da Arte”, 16ª edição, Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999, 688 p.

GROSSI DOS SANTOS, L., “A Experiência Surrealista da Linguagem: Breton e a Psicanálise”, in Ágora, v. 5, n. 2, jul./dez. 2002, pp. 229-247.

GUIMARÃES, R., galeria eletrônica de imagens disponível em <http://www.flickr.com/photos/rimon/> (c. 30.09.2011).

_____, galeria eletrônica de imagens (“*Fotolog*”) disponível em <http://www.fotolog.com.br/rim> (c. 30.09.2011).

_____, *website* oficial disponível em <http://www.banzaistudio.com.br/blog/> (c. 30.09.2011).

GUTHRIE, R., “The Nature of Paleolithic Art”, 1ª edição, Chicago: The University of Chicago Press, 2005, 507 p.

HOBSBAWM, E., “A Era dos Extremos – O breve século XX – 1914-1991”, 2ª edição (43ª reimpressão), São Paulo: Companhia das Letras, 598 p.

HADJIMATHEOU, C., “Parede pintada por Banksy é leiloadada por mais de US\$ 400 mil”, in BBC Brasil, 15.01.2008, artigo disponível em http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2008/01/080115_banksyebay.shtml (c. 18.02.10)

HERRIGEL, E., “A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen”, 10ª edição, São Paulo: Pensamento, 1991, 91 p.

HOW TO CUT: A Stencil Easely, video sem autoria indicada, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=yHsojM5d5no> (c. 23.04.11)

HOWZE, R., “Stencil Nation: Graffiti, Community, and Art”, 1ª edição, São Francisco: Manic D Press, 2008, 192 p.

HUIZINGA, J., “Homo Ludens – O Jogo como Elemento da Cultura”, 5ª Ed., 3ª reimpressão, São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, 256 p.

HUNDERTMARK, C. (C100), “The Art of Rebellion – World of Street Art” (v. 1), 1ª edição (5ª reimpressão), Corte Madera (Califórnia): Gingko Press, 2005, 144 p.

_____, “The Art of Rebellion – World of Street Art” (v. 2), 1ª edição, Corte Madera (Califórnia): Gingko Press, 2006, 208 p.

HUNTLEY, K., “Identifying Children’s Graffiti in Roman Campania: A Developmental Psychological Approach”, in BAIRD, J., & TAYLOR, C. (Editores), “Ancient Graffiti in Context”, 1ª edição, Nova Iorque: Routledge, 2011, 243 p., pp. 69-89.

INSTITUTO MONSA DE EDITORES S.A., “Street Art Stickers”, 1ª edição, Barcelona: Monsa, 2007, 255 p.

_____, “Street Art Stencils”, 1ª edição, Barcelona: Monsa, 2008, 256 p.

INTERNATIONAL ARCADE MUSEUM, site oficial disponível em <http://www.arcade-museum.com/> (c. 16.05.11).

IRANIAN BOMBINGS, blog de *Street Art* iraniana, disponível em <http://iranianbombings.blogspot.com/> (c. 09.06.10).

IRONS, E., “Encyclopedia of Buddhism”, 1ª edição, Nova Iorque: Facts on File, 2008, 673 p.

JARDINAGEM LIBERTÁRIA, *website* do movimento de mesmo nome, disp. em <http://jardinagemlibertaria.wordpress.com/> (c. 08.09.11).

JEF AÉROSOL, *paper street artist* francês, site oficial: <http://jefaerosol.free.fr/> (c. 06.06.10).

JENKINS, S., “In a War Zone Wide-Awake – Jon Naar in New York”, texto publicado originalmente em 1973, n.d., in NAAR, J., “The Birth of Graffiti”, 1ª edição, Londres: Prestel, 2007, 173 p., pp. 11-14.

JERÔME MESNAGER, *paper street artist* francês, site oficial: <http://mesnagerjerome.free.fr/> (c. 06.06.10).

JUNG, C. “Psicologia e Religião Oriental”, 1ª edição, Petrópolis: Vozes, 1980, 138 p.

KAPLEAU, P., “A Roda da Vida e da Morte”, 2ª edição, São Paulo: Círculo do Livro, 1996, 363 p.

KEEGAN, P. “Blogging Rome: Graffiti as Speech-Act and Cultural Discourse”, in BAIRD, J., & TAYLOR, C. (Editores), “Ancient Graffiti in Context”, 1ª edição, Nova Iorque: Routledge, 2011, 243 p., pp. 165-190.

KENNEDY, R., “A Graffiti Legend is Back on the Street”, artigo publicado in The New York Times, edição de 18.04.2005, disponível em http://www.nytimes.com/2005/04/18/arts/design/18revs.html?_r=1&ex=1271476800&en=ae71d7f94523678d&ei=5090&partner=rssuserland&emc=rss (c. 17.06.10)

KOTSAN, A. e NERY, C., “Polícia prende suspeitos de matar filho de jornalista esportivo”, matéria publicada in Gazeta do Povo de 18.10.2007 e disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/parana/conteudo.phtml?tl=1&id=705268&tit=Policia-prende-suspeitos-de-matar-filho-de-jornalista-esportivo> (c. 30.03.2010)

LANDSBERGER, S., “Ascensão e Queda do Cartaz Chinês”, in Chinese Propaganda Posters, 1ª edição, Colônia: Taschen, 239 p., pp. 18-19.

LAPALU, P., galeria eletrônica de imagens disponível em <http://www.flickr.com/photos/lapalu/> (c. 30.09.2011).

LASSALA, G., “Pichação não é Pixação”, 1ª edição, São Paulo: Altamira Editorial, 2010, 95 p.

LEI FEDERAL Nº 12.408/11, que alterou a Lei de Crimes Ambientais (Lei Federal Nº 9605/98) em relação às artes gráficas de rua. Texto integral disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm#art6 (c. 31.05.11).

LEITE, R., “A Exaustão das Cidades – Antienobrecimento e intervenções urbanas em cidades brasileiras e portuguesas”, in Revista Brasileira de Ciências Sociais, Volume 25, Nº 72, fevereiro de 2010 pp. 73-88. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v25n72/v25n72a06.pdf> (c. 04.05.11)

LEWISOHN, C., “Street Art – The Graffiti Revolution”, 1ª edição, Londres: Abrams, 2008, 160 p.

LITTLE MEIRMAID – “ESQUELETO”, imagem disponível em <http://photoblog.msnbc.msn.com/ news/2010/04/01/4352821-> (c. 15.05.2011).

LOGAN, L., “Banksy defends his Guerrilla Art”, in Time, edição eletrônica em <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1854616,00.html#ixzz1LVwzsCUk> (c. 05.05.11).

“LOWTOWN”, *website* da produtora de audiovisuais de Lucas “Cabu” Valente, disp. em <http://www.lowtown.blogspot.com/> (c. 18.09.11).

MACDONALD, N., “The Graffiti Subculture – Youth, Masculinity and Identity in London and New York”, 1ª edição, Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2001, 256 p.

MACEDO, M., “A serigrafia e suas aplicações: recursos para a produção artística”, in XIII Encontro Nacional da Anpap, Brasília, 2004, v. 2. p. 283-287.

MAFFESOLI, M., “O Tempo das Tribos – O declínio do individualismo nas sociedades de massa”, 4ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, 297 p.

_____, “A Sombra de Dioniso”, 2ª edição, São Paulo: Zouk, 2005, 159 p.

MAILER, N., NAAR, J. & KURLANSKY, M., “The faith of graffiti”, 1ª edição, Santa Barbara (Califórnia): Praeger Publishers, 1974, 80 p.

MANCO, T., “Street Logos”, 1ª edição, Londres: Thames & Hudson, 2004, 128 p.

“MARCAS Identitárias Anônimas”, *blog* de imagens de formas de arte de rua baseadas no papel. Disponível em <http://marcasurbanas.vilabol.uol.com.br/> (c. 20.09.2011)

“MARCASURBANAS 2 – A Hora do Homem de Plástico”, *blog* de imagens de formas de arte de rua baseadas no papel. Disponível em <http://marcasurbanas2.vilabol.uol.com.br/> (c. 20.09.2011)

MAYOR'S ANTI-GRAFFITI TASK FORCE, in Archives of Rudolph W. Giuliani, 107th Mayor, doc. disp. em <http://www.nyc.gov/html/rwg/nograffiti/home.html> (c. 21.05.10).

MILAN, P., “De quem é esse rosto na praça”, in Gazeta do Povo, artigo publicado no dia 21.06.2008 e disp. em <http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?tl=1&id=778772&tit=De-quem-e-este-rosto-na-praca> (c. 07.04.10).

MISS.TIC, *paper street artist* francesa, site oficial: <http://www.missticinparis.com/> (c. 06.06.10).

MITCHELL, M., “About Josef Kyselak - Pioneering tagger and Alpine mountaineer”, 2004, documento eletrônico, artigo disponível em <http://homepages.phoncoop.coop/mjmitchell/Kyselak/kyselak.html> (c. 10.03.11)

MOLES, A., “O Cartaz”, 1ª edição, São Paulo: Perspectiva, 259 p., 1974.

NAAR, J., “The Birth of Graffiti”, 1ª edição, Londres: Prestel, 2007, 173 p.

NCIKU, Dicionário Eletrônico Chinês (Mandarim)-Inglês, disponível em <http://www.nciku.com/> (c. 02.08.2011)

NEELON, C., “Monster Project”, artigo publicado em Swindle, Nº 04, 2004, disponível em <http://swindlemagazine.com/issue04/monster-project/> (c. 24.04.11)

NEW YORK SUN, “Danish Mermaid Statue Given a Headscarf”, reportage publicada em 21.05.2007 e disponível em <http://www.nysun.com/foreign/danish-mermaid-statue-given-a-headscarf/54847/> (c. 15.05.2011).

NGUYEN, P. & MACKENZIE S. (Eds.), “Beyond the Street – The 100 Leading Figures in Urban Art”, Berlin, 1ª edição: Gestalten, 2010, 399 p.

NICCO SMX, galeria eletrônica de imagens disponível em www.flickr.com/photos/niccosmx/ (c. 28.09.2011)

NORIA, J., “Joseph Kyselak / The Father of Graffiti”, 2009, documento eletrônico, artigo disponível em <http://www.formatmag.com/blogs/joseph-kyselak-father-graffiti-2/> (c. 10.03.11).

“O BEIJO” (ESTÊNCIL), imagem disponível em “Marcas Urbanas 2”, blog de registro de *Paper Street Art* em Curitiba. Endereço da imagem: <http://marcasurbanas2.vilabol.uol.com.br/imagem21.gif> (c. 09.06.2011).

OBEY THE GIANT, site oficial da campanha “Obey the Giant” (“Andre, the Giant has a Posse”), disponível em <http://obeygiant.com> (c. 09.05.11).

O'BRIEN, G., “Cream of Wheat Paste: Cost & Revs – graffiti artists – Interview”, entrevista publicada originalmente em 1994 por Artforum International Magazine, disponível em http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n7_v32/ai_15329507/pg_3/?tag=mantle_skin;content (c. 09.05.11).

OLIVER, M., “R. Stanton Avery; Label Firm Founder”, artigo disponível em [Los Angeles Times](http://articles.latimes.com/1997/dec/13/news/mn-63566), edição de 13.12.97, disponível em <http://articles.latimes.com/1997/dec/13/news/mn-63566> (c. 10.05.11).

OMBRES ESPAGNOLES (“Sombras Espanholas”), imagem disponível em <http://www.flickr.com/photos/fotomarion/1974097874/> (c. 01.06.10).

OXFORD DICTIONARIES, versão eletrônica do Dicionário Inglês-Inglês da Universidade de Oxford, disponível em <http://oxforddictionaries.com/> (c. 04.05.11).

PARTRIDGE, E., & BEALE, P., “A Dictionary of Slang and Unconventional English”, 8ª edição (2ª reimp.), Nova Iorque: Routledge, 2000, 1361 p.

“PLASTICOURBANO”, galeria eletrônica de imagens de artes gráficas de rua baseadas no papel encontradas em Curitiba. Disponível em www.flickr.com/photos/plasticourbano/ (c. 12.01.11).

“PLÁSTICOURBANO – *Street Art* em Curitiba”, blog com imagens da coleção “Plasticourbano”. Disponível em <http://plasticourbano.blogspot.com> (c. 12.01.11).

“PLÁSTICOURBANO 2 – *Street Art* em Curitiba”, blog com imagens da coleção “Plasticourbano”. Disponível em <http://plastico2.blogspot.com/> (c. 12.01.11).

“PLEONASMO Tropical”, vídeo de *Nicco SMX* disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=TMNJCXSSWgE> (c. 28.09.2011)

POMPEIANA, portal eletrônico de pesquisas acadêmicas sobre Pompeia, disponível em <http://www.pompeiana.org> (c. 07.03.11).

PROJETO MURO, página oficial da exposição em <http://www.cam.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=17> (15.09.11).

PROSSER, E., “Arte, Representações e Conflitos no Meio Ambiente Urbano: o Graffiti em Curitiba”, tese apresentada ao Programa de Doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2009, 399 p.

RAMOS, C., “Grafite, Pichação & Cia.”, 2ª edição, São Paulo: Annablume, 2008, 174 p.

ROBERT C. WILLIAMS PAPER MUSEUM (Georgia Institute of Technology), “The Invention of Paper”, 2010, texto de exibição virtual disp. em http://ipst.gatech.edu/amp/collection/museum_invention_paper.htm (c. 07.05.11).

“R. STANTON AVERY, 90, Inventor and Producer of Self-Sticking Labels”, obituário publicado in The New York Times em 22.12.97 e disp. em <http://www.nytimes.com/1997/12/22/business/r-stanton-avery-90-inventor-and-producer-of-self-sticking-labels.html> (c. 20.05.10).

SCOTT, C., “Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson”, 1ª edição, Nova Iorque: I. B. Tauris, 2007, 256 p.

SCHLÜTTER, M., “Koan”, in BUSWELL, R., “Encyclopedia of Buddhism – Volume One (A – L)”, 1ª edição, Nova Iorque: MacMillan Reference USA/ Thomson Gale, 2004, 515 p., pp. 426-429.

SHAHAR, M., “O Mosteiro de Shaolin”, 1ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2011, 349 p.

SIMMEL, G., “A Metrópole e a Vida Mental”, in VELHO, O. (org.), O Fenômeno Urbano, Rio de Janeiro, 1ª edição: Zahar Editores, 143 p., 1967, pp. 13-28.

_____, “A Escultura de Rodin e a Direção Espiritual do Presente”, in SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998a, p. 153-160, doc. disp. em <http://www.scribd.com/doc/28055354/A-Escultura-de-Rodin-e-a-Direcao-Espiritual-Do-Presente-Georg-Simmel> (c. 03.04.10).

_____, “A Moldura. Um Ensaio Estético”, in SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998b, p. 121-128, doc. disp. em <http://www.scribd.com/doc/28055367/A-Moldura-Um-Ensaio-Esttico-Georg-Simmel> (c. 03.04.10).

_____, “A Aventura”, SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB. 1998c. p. 171-187, doc. disp. em <http://www.scribd.com/doc/28055350/Georg-Simmel> (c. 11.04.10).

_____, “As Grandes Cidades e a Vida do Espírito”, in Mana – Estudos de Antropologia Social, vol.11, Nº 02, 2005, pp. 577-591. Também disponível (em tradução de Sérgio Marques dos Reis) com o título “A Metrópole e a Vida Mental”, in VELHO, O. (org.), O Fenômeno Urbano, Rio de Janeiro, n.d.: Zahar Editores, 143 p., 1967, pp. 13-28.

_____, “A Ponte e a Porta”, texto traduzido por Simone Maldonado e disponível em <http://pt.scribd.com/doc/28055369/A-Ponte-e-a-Porta-Georg-Simmel> (c. 06.07.11).

_____, “Da Psicologia da Moda: um estudo sociológico”, in SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998(a), p. 161-170, doc.

disp. em <http://www.scribd.com/doc/28055379/Da-Psicologia-Da-Moda-Um-Estudo-Sociologico> (c. 25.06.10).

_____, “El Conflicto de la Cultura Moderna”, in Revista Española de Investigaciones Sociológicas, n. 89, jan.-março de 2000, pp. 315-330.

_____, “Estética e Sociologia”, in Política e Trabalho (Programa de Pós-Graduação em Sociologia-UFPB), n. 14, setembro de 1998, pp. 183-188.

_____, “Filosofia do Amor”, 3ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2003, 215 p.

_____, “O Conceito e a Tragédia da Cultura”, in SOUZA, J. e ÖELZE, B., Simmel e a modernidade, Brasília 1998e: UnB. pp. 79-108.

_____, “O Dinheiro na Cultura Moderna”, in SOUZA, J. e ÖELZE, B., Simmel e a modernidade, Brasília 1998f: UnB. pp. 23-40.

_____, “O Estrangeiro”, in MORAES FILHO E. (org.), “Georg Simmel”, 1ª ed., São Paulo: Ática, 1983, 229 p., 182-188.

_____, “Philosophie de L’Argent”, 1ª ed., Paris: Presses Universitaires de France, 1987, 662 p.

_____, “Questões Fundamentais da Sociologia”, 1ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2006, 119 p.

_____, “Roma. Uma análise estética”, in *Dossier Simmel: e Estética e a Cidade*, Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 67, Dezembro 2003, 127 p., pp. 101-127. Publicação do Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, disp. em <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/67/RCCS67-099-126-Dossier%20Simmel.pdf> (c. 02.02.2010).

_____, “Shopenhauer y Nietzsche”, 1ª edição, Buenos Aires: Ediciones Anaconda, 1950, 201 p.

SNYDER, G., “Graffiti Lives – Beyond the Tag in New York’s Urban Underground”, 1ª edição, Nova Iorque: New York University Press, 2009, 241 p.

SPACE INVADER, site oficial do artista plástico de rua Invader, disponível em <http://www.space-invaders.com/sominv.html> (c. 27.07.10).

STAHL, J., “Street Art”, 1ª edição, Königswinter (Colônia): H.F. Ullmann Publishing, 2009, 288 p.

STOWERS, George (1997): “Graffiti Art: An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti As Art”, Univ. of Miami, in *Art Crimes/Online/Internet*. <http://www.graffiti.org/faq/stowers.html> (c. 15.02.11)

“STREET ART”, *homepage* de exposição realizada pelo museu Tate Modern, disponível em <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/streetart/> (c. 08.04.11).

SUZUKI, D., “A Doutrina Zen da Não-Mente”, 2ª edição, São Paulo: Pensamento, 1989, 137 p.

SUZUKI, D., & FROMM, E., “Budismo zen y psicoanálisis”, 1ª edição, Cidade do México: Fondo de Cultura Economica, 2001, 152 p.

SUZUKI, D., FROMM, E., & DE MARTINO, R., “Zen Budismo e Psicanálise”, 1ª edição, São Paulo: Cultrix, 1980, 195 p.

TAPIES, X., & MATHIESON, E., “Arte Urbano Contra la Guerra”, 1ª edição, Barcelona: Electa, 2008, 175 p.

TEDESCO, J., “Georg Simmel e as sociabilidades do moderno: uma introdução”, 1ª edição, Passo Fundo: Editora da Universidade de Passo Fundo, 2006, 217 p.

THE SPLASHER, “The Splasher Manifesto”, 2006, reprodução em formato “pdf” disponível no portal eletrônico do jornal *The New York Times*, em <http://www.nytimes.com/2007/06/27/arts/design/28splasher.sidebar.html> (c. 24.04.2011)

UNIVERSIDADE DE CINCINNATI, *Archives and Rare Books Library*, “The Art of the Pochoir Book: Selections from the Holdings”, exposição virtual disp. em <http://www.libraries.uc.edu/libraries/arb/archives/exhibits2/Pochoir/Pochoir.html> (c. 06.05.11)

USARSKI, F., “Conflitos Religiosos no Âmbito do Budismo Internacional e suas Repercussões no Campo Budista Brasileiro”, in *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 2006, 26(1): 11-30.

_____, “O Budismo e as Outras”, 1ª edição, São Paulo: Ideias & Letras, 2009, 304 p.

VALEAVY, “*Kyselak: Grandfather of Modern Graffiti Culture*”, 2011, documento eletrônico, artigo disponível em <http://1amsf.com/2011/02/17/kyselak-grandfather-of-modern-graffiti-culture/> (c. 10.03.11)

VASCONCELOS, JAIME, galeria eletrônica de imagens disponível em <http://www.flickr.com/photos/umdoistreis/> (c. 30.09.2011).

WACQUANT, L., “De Corpo e Alma – Notas etnográficas de um aprendiz de boxe”, 1ª edição, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, 294 p.

WAIZBORT, L., “As Aventuras de Georg Simmel”, 1ª edição, São Paulo: Editora 34, 2006, 590 p.

WAIZBORT, L., “Georg Simmel: sociabilidade e moderno estilo de vida”, in Sociabilidades, LASC (FFLCH-USP), outubro de 1996, pp. 25-30.

WALLACE, B., “Contemplative Science: Where Buddhism and Neuroscience Converge (Columbia Series in Science and Religion)”, 1ª edição, Columbia: Columbia University Press, 2009, 256 p.

WATTS, A., “O Budismo Zen”, 4ª edição, Lisboa: Editorial Presença, 1990, 248 p.
_____, “O Espírito do Zen”, 1ª edição, São Paulo: Editora Cultrix, 1988, 158 p.

WALDE, C., “Sticker City – paper graffiti art”, 1ª edição, Londres: Thames & Hudson, 2007, 2007, 191 p.

WERNER, C., galeria eletrônica de imagens disponível em <http://cyntiawerner.tumblr.com/> (c. 29.09.2011)

WRESTLEBLOG, “Polacy we wrestling - Polish in wrestling”, artigo publicado em 06.04.11 e disponível em <http://wrestlemaniapoland.blogspot.com/2011/04/polacy-we-wrestlingu-polish-in.html> (c. 09.05.11).

ZIMMERMANN, Z., “Berlin Street Art” (V.1), 1ª edição, Munique: Prestel, 2005, 96 p.
_____, “Berlin Street Art” (V.2), 1ª edição, Munique: Prestel, 2008, 96 p.

(ANEXO 1)

The New York Times

NEW YORK, FRIDAY, JUL. 21, 1971

'Taki 183' Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 and LEO 136.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 man-hours, or about \$300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.

"I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy? Why not the campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?"

Withholds Last Name

The 17-year-old recent high school graduate lives on 183d Street between Audubon and Amsterdam Avenues. He asked that his last name not be disclosed. Taki, he said, is a traditional Greek diminutive for Demetrius, his real first name.

"I don't feel like a celebrity normally," he said. "But the guys make me feel like one when they introduce me to someone. 'This is him,' they say. The guys know who the first one was."

Taki said that when he began sneaking his name and street number onto ice cream trucks in the neighborhood early last summer, nobody else was writing similar graffiti.

"I didn't have a job then," he said, "and you pass the time, you know. I took the form from JULIO 204, but he was doing it for a couple of years then and he was busted and stopped."

'He's the King'

"I just did it everywhere I went. I still do, though not as much. You don't do it for girls; they don't seem to care. You do it for yourself. You don't go after it to be elected President."

He said he had no idea how many times he had written his name.

Other teen-agers who live on his block are proud of him. "He's the king," a youth lounging on a doorstool said. "It's got everybody doing it," added Raymond Vargas a 16-year-old with Afro-style hair. "I like to write my name every once in a while, but not in places where people can get to it and alter it." He said he writes RAY A.O.—for All Over.

Graffiti have had a long history in the city's subways. Kilroy, who was everywhere in World War II, left his mark along with the mus-



The New York Times/Don Hosen Charles

Taki, who began sneaking his name onto ice cream trucks last summer, has widened his field and won imitators. These marks are on door on 183d Street, where he lives.

taches drawn on advertising posters and various obscenities.

Officials said, however, that the problem had mushroomed during the last two years.

It is also harder to deal with. The Magic Marker and other felt-tip markers are considered indelible on concrete and other rough surfaces in subway stations. Those surfaces are painted over to remove graffiti.

Inside subway cars, new high-powered cleaners can remove almost anything from the polished metal surfaces except India ink.

Floyd Holoway, Transit Authority patrolman who is second vice president of the Transit Patrolmen's Benevolent Association, said that most graffiti appeared just before and just after school hours.

"It's not a major crime," he said. "Most of the time they don't try to talk their way out if they're caught."

He said he had caught

teen-agers from all parts of the city, all races and religions and all economic classes.

The actual offense, the Transit Authority police said, is classed as a violation because it is barred only by Transit Authority rules, not by law. Anyone older than 16 who is caught would get a summons, a spokesman said.

Was Suspended Once

Taki said he had never been caught in the subways. He was once suspended from Harran High School for a day for writing on walls, though, and a Secret Service agent once gave him a stern lecture for writing on a Secret Service car during a parade.

The youth, who said he would enter a local university in September, conceded that his passion for graffiti was not normal: "Since there are no more student deferments, maybe I'll go to a psychiatrist and tell him I'm TAKI 183. I'm sure that will be enough to get me a psychological deferment."

But he added: "I could never retire. I still carry a small Magic Marker around with me."

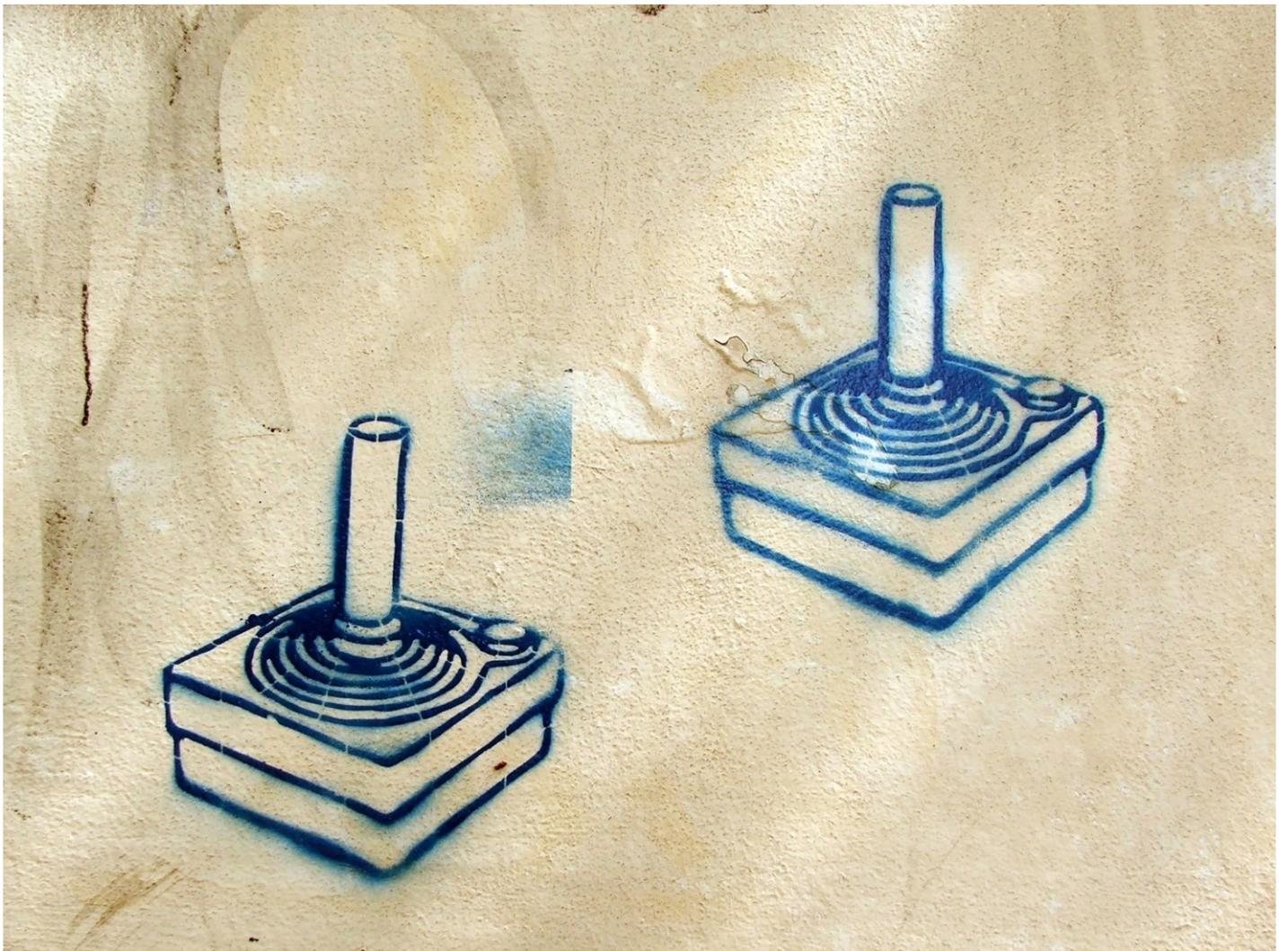
APÊNDICE – “FRAGMENTOS DE UMA GALERIA REFLEXIVA”

APÊNDICE – “FRAGMENTOS DE UMA GALERIA REFLEXIVA”





























7 / 1400



SCURA



Tipo "Adamski"
10m de diâmetro



Disco gigante
50m de diâmetro



Nave-mãe
300 a 3 000 metros



Do cilindro
vários tamanhos



Disco tipo "Antigo"



Forma de "Saturno"



Visto sobre a África
70m de comprimento



Fotografado
Califórnia, 1952



Fotografado em
1950 e 1954



Disco de "Trindade"
Brasil, 1958



"Cauda de fogo", 1948



Forma de "te"



Tipo visto em 1947
7m de diâmetro



"Novo tipo", Brasil



Forma oval, 1952
25m de comprimento



Visto nos EUA e
na Itália



Tipo "abóbada"



Fotografado na
Califórnia e Oregon



Tipo "charuto" com
saída de jato, 1952



Forma de globo
20cm-20m de diâmetro



Tipo "abóbada comum"



Fotografado no Novo
México, 1963



Nave-mãe com
forma de charuto



Forma "cônica"



Disco tipo "1965"



Fotografado na
Califórnia, 1965



Tipo "charuto
alado", 1952



Tipo "angular"
USA, 1961



Fotografado na Coreia



Disco tipo "1950"



Tipo "cilindro alado"

**Fiquem de
OLHOS
ABERTOS!**

Os objetos não estão
desenhados na escala

Desenhos de
Knut Asheim, março, 1967



9/27/22



HORROR

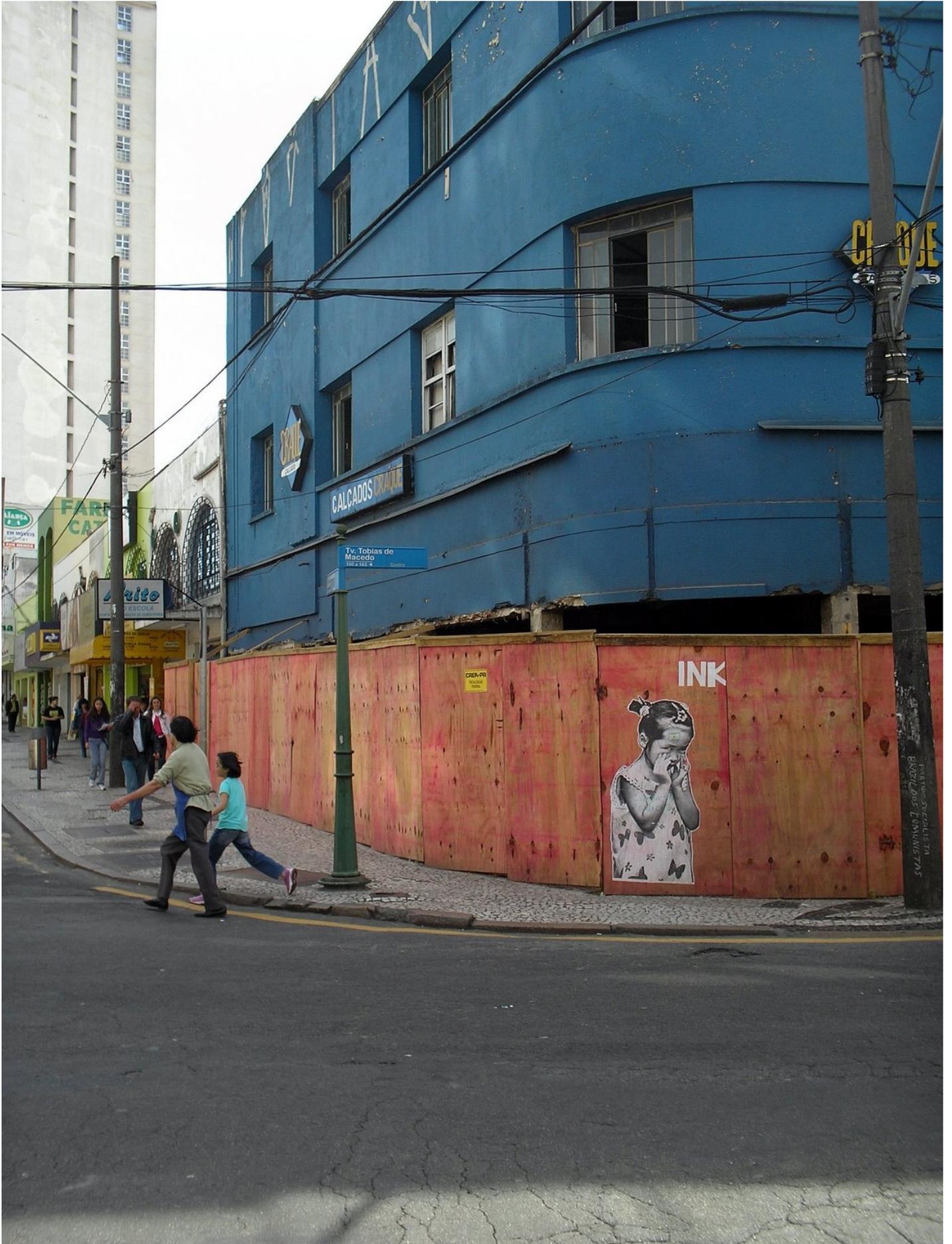
SUXXX

KTU
KUTU
KUTU
KUTU

XTREA
Thana
THANATOSIS DE
YNTA
UNTONED
TA. 13 DE OUTU
CAL. RUA VISCONI
VARIO. 19.00 H
TRADA. BRENAS R
ORMAÇÕES. PIPE









LEGENDAS – IMAGENS DO ANEXO 02, “FRAGMENTOS DE UMA GALERIA REFLEXIVA

PG. 01 -

L0005220707ML

Lambe. Rua Mateus Leme. Registro: 22 de julho de 2007.

PG. 02 –

E0159281207AB

Estêncil. Rua Almirante Tamandaré. Registro: 28 de dezembro de 2007.

C0366070708MD

Estênceis. Rua Marechal Deodoro. Registro: 07 de julho de 2008.

PG. 03 –

E0034040807RI

Estêncil. Rua Riachuelo. Registro: 04 de agosto de 2007.

L0021220707PZ

Lambes. Praça Zacarias. Registro: 22 de julho de 2007.

PG. 04 –

E0291250308RB

Estêncil. Rua Manoel Ribas. Registro: 25 de março de 2008.

E0185080108PR

Estêncil. Praça do Redentor. Registro: 08 de janeiro de 2008.

PG. 05 –

I0001201007MA

Forma Tridimensional. Memorial Árabe. Registro: 20 de outubro de 2008.

PG. 06 –

I0011220708RU

Forma Tridimensional. Reitoria da UFPR. Registro: 22 de julho de 2008.

L0863290608BR

Lambe. Rua Amintas de Barros. Registro: 29 de junho de 2008.

PG. 07 –

E0181070108EP

Estêncil. Rua Emiliano Perneta. Registro: 07 de agosto de 2008.

PG. 08 –

L0382021007NP

Lambe. Rua Nilo Peçanha. Registro: 02 de outubro de 2007.

PG. 09 –

S0408141008DC

Sticker. Rua Duque de Caxias. Registro: 14 de outubro de 2008.

PG. 10 –

S0124181207NP

Sticker. Rua Nilo Peçanha. Registro: 18 de dezembro de 2008.

S0030040807MD

Sticker. Rua Marechal Deodoro. Registro: 04 de agosto de 2007.

PG. 11 –

E0129171207CV

Estêncil. Ciclovia Belém. Registro: 17 de dezembro de 2007.

PG. 12 –

C0479190209MD

Stickers. Rua Marechal Deodoro. Registro: 19 de fevereiro de 2009.

PG. 13 –

E0290250308IL

Estêncil. Rua Ignácio Lustosa. Registro: 25 de março de 2009.

E0009260707PT

Estêncil. Rua Presidente Taunay. Registro: 26 de julho de 2007.

PG. 14 -

L0273300807MD

Lambe. Rua Marechal Deodoro. Registro: 30 de agosto de 2007.

E0235040208DC

Estênceis. Rua Duque de Caxias. Registro: 04 de fevereiro de 2008.

PG. 15 -

E0304080408MD

Estêncil. Rua Marechal Deodoro. Registro: 08 de abril de 2008.

PG. 16 -

L0019220707PZ

Lambe. Praça Zacarias. Registro: 22 de julho de 2007.

PG. 17 -

L0891070708HV

Lambe. Rua do Herval. Registro: 07 de julho de 2008.

PG. 18 -

L0147090807MC

Lambe. Rua Tobias de Macedo. Registro: 09 de agosto de 2007.

PG 19 -

L0474201007TR

Lambe. Rua Trajano Reis. Registro: 20 de outubro de 2007.

PG.20 -

S0553200309CZ

Sticker. Rua Barão do Cerro Azul. Registro: 20 de março de 2009.

S0198110208XV

Sticker. Rua Quinze de Novembro. Registro: 11 de fevereiro de 2008.

PG. 21 -

L0147090807MC

Lambe. Rua Tobias de Macedo. Registro: 09 de agosto de 2007.

PG. 22 -

E0088121007CL

Estêncil. Rua Conselheiro Laurindo. Registro: 12 de outubro de 2007.