

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO

Clarissa Rita Daneluz

Imagens-grafite:
Processos estéticos e comunicacionais na produção de Bruno Novelli

São Leopoldo
2010

Clarissa Rita Daneluz

Imagens-grafite:

Processos estéticos e comunicacionais na produção de Bruno Novelli

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Orientador: Prof. Dr. Fabrício Silveira

São Leopoldo

2010

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade do Vale do Rio dos Sinos pela acolhida, especialmente ao PPGCCOM, pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa, e à CAPES, por tê-la viabilizado; aos colegas que muito colaboraram, trocando idéias e compartilhando os momentos de aprendizado; aos professores que indicaram os caminhos teóricos e me possibilitaram observar e reavaliar o trabalho constantemente.

Agradeço ao professor José Luiz Braga e à professora Nísia Martins do Rosário pelas ricas orientações na banca de qualificação.

Agradeço muitíssimo a todos os artistas urbanos com os quais pude descobrir mais sobre o tema do grafite, em especial a Guilherme Pilla, Bruno Novelli e Mateus Grimm, pela paciência e vontade de colaborar com o trabalho. Agradeço a meus familiares e amigos, que compreenderam todas as ausências neste período. Especialmente aos meus pais e irmãos, muito obrigada pelo que fizeram para que eu pudesse chegar até aqui, pelas palavras de coragem, apoio e pela confiança.

Ao Fabrício Silveira, por suas orientações que, inúmeras vezes, iluminaram o caminho. Por dividirmos este interesse de pesquisa. Pelas descobertas que compartilhamos e pela amizade que se formou.

RESUMO

Esta dissertação problematiza o processo comunicacional no terreno das manifestações do grafite. Parte de uma coleção de imagens que foram publicadas como registro do processo de trabalho do grafiteiro Bruno Novelli. Busca encontrar o que, nessas imagens, circulando entre nós, estimula a interação humana e a experiência estética. Para tanto, a pesquisa incorpora e aplica estudos sobre a inserção de fenômenos estéticos no domínio dos estudos de comunicação. O papel do colecionador e a apropriação de documentos de processo deram norte e consistência metodológica, contribuindo nas reflexões sobre imagens-grafite. Ao final, o processo da grafiteagem é reconhecido como marcadamente estético, nas múltiplas possibilidades de produzir presença-grafite em materialidades diversas.

PALAVRAS-CHAVE: Processos comunicacionais. Comunicação e Experiência Estética. Grafite.

ABSTRACT

The dissertation problematizes the communication process in the field of graffiti manifestations. This work sets forth a collection of images which had been published as the work process register of the graffiti artist Bruno Novelli. It also aims to find what that, in these images, among us, can stimulate human interaction and aesthetic experience. Therefore, the research embodies and applies studies on the insertion of aesthetic phenomena in the communication studies territory. The collector's role and the appropriation of processes' documents work as a guide and gave methodological consistence, contributing for the reflections on graffiti-images. At last, the graffiti process is recognized as markedly aesthetics in its multiple possibilities in producing the graffiti-presence on several materialities.

KEYWORDS: Communication processes, Communication and Aesthetic Experience, Graffiti

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIG. 1: Exor Graffiti performances. Fonte: Quintero, 2007.....	31
FIG. 2: <i>Frames</i> do vídeo “Muto”. Fonte: Blu, 2008	41
FIG. 3: <i>Layout</i> do site <i>Upgrade do Macaco</i> . Fonte: <i>Upgrade do Macaco</i> , 2004	50
FIG. 4: <i>Stencil</i> e Logotipo. Fonte: <i>Upgrade do Macaco</i> , s/d	52
FIG. 5: Intervenção urbana, <i>Upgrade do Macaco</i> . Fonte: <i>Upgrade do Macaco</i> , s/d.....	52
FIG. 6: <i>Layout</i> atual do site <i>Upgrade do Macaco</i> . Fonte: <i>Upgrade do Macaco</i> , 2008...53	
FIG. 7: <i>Stencil</i> desenvolvido para a Galeria Adesivo. Fonte: Bruno 9li, s/d	54
FIG. 8: Exposição “Trimassa”. Fonte: Galeria Choque Cultural, 2008	54
FIG. 9: Caderno Guia. Fonte: O Estado de São Paulo. n. 363, 2008	54
FIG. 10: 9li em frame do vídeo “ <i>Disisthesicrit</i> ”. Fonte: Bruno 9li, 2009.....	56
FIG. 11: Desenho. Caderno do artista. Fonte: Bruno 9li, s/d	58
FIG. 12: Intervenção urbana. Fonte: Bruno 9li, 2004	58
FIG. 13: Intervenção urbana. Fonte: Bruno 9li, 2005	58
FIG. 14: “ <i>Mysterium Tremendum</i> ”. Fonte: Bruno 9li, 2008	58
FIG. 15: <i>Frame</i> do vídeo “Braços de Pano”. Fonte: Bruno 9li, 2003	58
FIG. 16: Desenho. Sem título. Fonte: Bruno 9li, 2004.....	59
FIG. 17: Desenho. Sem título. Fonte: Bruno 9li, 2005.....	59
FIG. 18: “ <i>Mysterium Tremendum</i> ” . Fonte: Bruno 9li, 2007	59
FIG. 19: “Tormenta”. Fonte: Bruno 9li, 2007	59
FIG. 20: “Meta”. Fonte: Bruno 9li, 2008	59
FIG. 21: Rammellzee. Fonte: Per Zennström, s/d.....	61
FIG. 22: O <i>upgrade</i> do macaco. Fonte: Bruno 9li, 2004-2009	63
FIG. 23: “Na força”. Fonte: Bruno 9li, 2009.....	64
FIG. 24: Diagramas operativos da pesquisa. Fonte: Arquivo pessoal da autora.....	65
FIG. 25: Coleção de Imagens. Fontes: <i>Upgrade do Macaco</i> ; Bruno 9li; Alexandre Órion; Fefe Talavera; Nina Moraes; Carla Barth; Blu; <i>Graffiti Research Lab</i> ; Carlos Dias; Pilla; Revista Busca; Revista Cult, 2008, <i>Mostra Transfer</i> , 2008; Ganz, 2005; Holzer, 1983; Benevolo, 1999; Arquivo pessoal da autora.....	67/68
FIG. 26: Desenhos e pinturas. Fonte: <i>Upgrade do Macaco</i> ; Bruno 9li.....	69
FIG. 27: Referências. Fonte: Rammellzee; Parangoles; Bruno 9li; Benevolo, 1999; Arquivo pessoal da autora	70

FIG. 28: Intervenções. Fonte: <i>Upgrade do Macaco</i> ; Bruno 9li.....	70
FIG. 29: <i>Frames</i> de vídeo. Fonte: Bruno 9li, 2003-2009	71
FIG. 30: Corpo. Fonte: <i>Upgrade do Macaco</i> ; Bruno 9li	71
FIG. 31: Composição Imagens-grafite. Fonte: Bruno 9li; Parangoles; Rammellzee <i>Upgrade do Macaco</i> ; Arquivo pessoal da autora	73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. GENEALOGIA DE PROCESSO.....	14
1.2 Contextualização do tema.....	14
1.2.1 Justificativas	15
1.3 Sobre grafites	16
1.4 Problematização da pesquisa	33
1.4.1 A inserção do objeto no campo da Comunicação.....	34
1.4.2 Questões de interface.....	38
1.4.3 Objeto, problema e objetivos da pesquisa	43
2. ESTUDO DE COMPOSIÇÃO	45
2.1 Proposta metodológica	45
2.2 <i>Upgrade do Macaco</i>	48
2.3 Bruno Novelli	56
2.4 Procedimentos metodológicos	65
2.5 Coleção e composição de imagens	66
2.5.1 Imagens-Novelli	69
2.5.2 Imagens-grafite	72
3. IMAGENS-GRAFITE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	75
3.1 Comunicação e experiência estética	78
3.2 Discussão teórico-analítica	81
3.3 Presença-grafite	85
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93

INTRODUÇÃO

A presença do grafite¹ parece resistir a uma única classificação. Assunto na vida cotidiana, manifesta-se especialmente nas ruas, na moda e nas mídias, produzindo efeitos difusos. Essa condição movente e cindida do grafite o qualifica como tema atraente para investigação. Apesar do caráter originalmente marginal, a prática da grafiteagem é reconhecida não só pela atuação na cena urbana, mas especialmente por meio da *Internet*, de publicações especializadas em temas urbanos e de pesquisas acadêmicas em diversas áreas².

Comum nas pesquisas sobre o assunto é entrever nas reflexões de cunho mais histórico o destaque dado às irreverentes e contestatórias manifestações de maio de 1968, em Paris, data oficial de reconhecimento histórico do fenômeno, além do enfoque nas influências plástico-figurativas que adquiriram por volta dos anos 1970 e 1980³, presentes até hoje.

A título de exemplo mais midiático e de grande expressão no meio das artes contemporâneas e da cultura de rua, os grafiteiros americanos Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, nos anos 80, assim como os brasileiros Os Gêmeos, ainda atuantes, tornaram-se portadores de uma fórmula plástico-discursiva direcionada para a cultura popular. Estes autores de grafite, como se prefere chamá-los aqui, são exemplos de agentes urbanos que contribuíram para que a estética marginal⁴ do grafite fosse experienciada com menos resistência.

O coletivo *Upgrade do Macaco*, de Porto Alegre, é outro caso de atualidade e efervescência dentro destas manifestações vinculadas ao mundo das mídias e que serviu de

¹ *Graffiti* é a forma mais comum de encontrar esse termo sendo usado pelos atores que o praticam. No entanto, para esta pesquisa, optei por usar a palavra na sua escrita em português – “grafite” –, que aqui tem o único objetivo de referir ao fenômeno urbano conhecido como *graffiti*.

² Como na área da antropologia a dissertação de Daniella Rosito Michelena Munhoz. “*Graffiti: Uma Etnografia dos atores da escrita urbana de Curitiba*”. Dissertação de Mestrado. UFPR, Curitiba, 2003. Nas artes, Maria Luiza Dias Viana. “*Grafitas: Dissidência ou subordinação?*” Um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos. Dissertação de Mestrado. UFMG, Belo Horizonte, 2006. Além dos trabalhos de Johannes Stahl. *Street Art*. Alemanha, 2009; Tristan Manco. *Graffiti Brasil*. Londres, 2005; Nicholas Ganz. *Graffiti: arte urbano de los cinco continentes*. Barcelona, 2004; Leonhard Emmerling. *Basquiat*. Nova York, 2003; e o brasileiro Boleta, *Ttsss...a grande arte da pichação em São Paulo*. São Paulo, 1995.

³ Foi especialmente neste período que as vanguardas artísticas do início do século XX – em especial o Dadaísmo e o Surrealismo – foram rememoradas pela grafiteagem. Além disso, foi também neste momento histórico que o mercado americano da arte lançou trabalhos de grafiteiros como Basquiat e Haring.

⁴ Embora não explore este conceito, o livro *Estética Marginal*, publicado pela Zupi Editora, São Paulo, 2009, fornece algumas pistas. Traz registros fotográficos e breves relatos de trabalho de alguns grafiteiros renomados como Boleta, Nunca, Prozak, Titi Freak e Zezão. O autor, Victor Moriyama, explica que o grafite de São Paulo, que se consolidou nos anos 90, desenvolveu-se e se aperfeiçoou orientado por três fios condutores: liberdade de experimentação de linguagens, improvisação de técnicas e incorporação e valorização da cultura nacional, como ilustra o caso dos irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo, Os Gêmeos. Além disso, fala que os estilos são marcados principalmente pela repetição de símbolos, o uso de cores, formas e técnicas, e pela multiplicidade temática.

grande motivação para esta pesquisa. Outros exemplos de forte expressão na cena atual da grafiteagem podem ser vistos tanto no Brasil, através dos trabalhos de Ramon Martins, Herbert Baglione e Stephan Doitschinoff, que ainda mantêm a técnica da pintura como principal conceito operatório, o italiano Blu, amplamente divulgado na *Internet*, em 2008, com o vídeo Muto, um “grafite animado”, onde se misturam pintura e fotografias editadas em vídeo. Outro exemplo é o dos autores americanos que trouxeram, com o coletivo *Graffiti Reseach Lab*, a surpresa de uma escritura de grafite projetada em empenas de grandes edifícios através de uma tecnologia de canetas luminosas e potentes projetores. Aqui, vale lembrar a influência marcante do lendário Rammellzee, creditado como sendo um dos inventores da arte do grafite, no final dos anos 1970, em Nova York, com uma arte baseada em algo que chamou de Futurismo Gótico. Já o grafite abstrato é associado à influência de outro americano, Futura 2000, que começou a grafitar neste mesmo período⁵.

Essa inclusão da “arte do grafite” na vida cotidiana é um dos motivos que torna o tema pertinente para a investigação acadêmica. O grafite vem aparecendo cada vez mais e com melhores desdobramentos em pesquisas que levantam questões referentes à identidade e pertença do sujeito comunicante, às diferenças comunicacionais entre grafite e pichação e, principalmente, à convergência com os novos meios digitais. Do *spray* às tecnologias da comunicação, envolvendo as manifestações de grafite num processo de “remediação” ou “extensão tecnológica” (Silveira, 2007), e mesmo de imersão na “*digitalia*” (Quintero, 2007) comunicativa da sociedade da informação, o que se vê, atualmente, é uma série de “movimentos da imagem do grafite” (Campos, 2008), que encaminham tanto a prática da grafiteagem quanto os interesses de pesquisa para a ênfase nos aspectos materiais – e especialmente plásticos – destas manifestações culturais. Este enfoque desafia a encontrar traços da experiência estética característica deste fenômeno comunicacional da atualidade. A presença do grafite num plano midiaticado caracterizaria o tipo de experiência de uma época na qual a ênfase da incidência das tecnologias sobre a grafiteagem e sobre a performance do corpo grafiteiro desorientam os modos tradicionais de relacionamento com esta prática, bem como os modos de compreendê-la.

⁵ Os exemplos de grafite que serão apresentados e discutidos no trabalho foram escolhidos a título de representantes dessas variações técnicas e propostas expressivas, sendo que não se pretendia dar um panorama do tema através de uma variedade de casos, mas pinçando aqueles que se acredita serem mais expressivos, seja pelo pioneirismo, seja pela ampla inserção nas mídias. Para outros exemplos de grafite conferir o endereço: <<http://www.woostercollective.com/3d/>>. Acesso em out. 2009. O *site* apresenta, inclusive, categorias como 3D, *Activism*, *Animation* e *Crimes*, que contemplam as práticas de grafiteagem e sua inserção em outros campos e cenários.

O anteprojeto que apresentei para a seleção do mestrado já manifestava o interesse pelas materialidades do processo comunicacional do grafite. Focando nas características estéticas, propunha “(...) estudar os processos de criação de um tipo de interferência urbana, o grafite, desde os gestos de criação, que envolvem diferentes materialidades e linguagens, das quais cada vez mais fazem parte os dispositivos midiáticos, até o encontro com o produto – o grafite que é entregue ao público nas ruas”. O destaque era dado para *os processos de criação* e esse interesse pela processualidade do grafite fora despertado pela leitura de *O Gesto Inacabado*, da pesquisadora Cecília Almeida Salles (1998). De algum modo, o cerne da pesquisa estava formado: a poética do grafite sob um olhar comunicacional.

Durante o primeiro ano do curso de mestrado, o projeto de pesquisa foi se configurando nesses moldes, interessado pela feitura, pelos elementos constitutivos do processo criativo do coletivo *Upgrade do Macaco*, pensando em apontar a presença de dispositivos, especialmente tecno-midiáticos, e as alterações na produção de sentido no percurso criativo de um dos seus integrantes, Bruno Novelli.

Com o título provisório “Grafite: escritura em processo”, o trabalho seguia investindo em problematizar aspectos talvez menos comunicacionais e mais “artísticos”, tensionando-os para encontrar uma abordagem que fosse promissora ao campo da Comunicação.

“Elementos para uma crítica do processo comunicacional do grafite” foi o título do projeto que apresentei para a banca de qualificação, em julho de 2009. A partir dali, em decorrência dos apontamentos da banca e da continuidade do meu processo de investigação e aprimoramento do trabalho, tornou-se fundamental reconfigurar o objeto de estudo e construir o problema de pesquisa com mais clareza, procurando desenvolver um olhar comunicacional mais estrito sobre ele.

O primeiro movimento foi assumir a importância que alguns materiais empíricos adquiriram ao longo do processo de pesquisa. Desde a escritura do projeto, eu recorria a um procedimento de cópia e mesmo de *download* de imagens sobre grafite, especialmente do coletivo *Upgrade do Macaco*. O que era um gesto quase automático, mas consciente de estar mapeando expressões de grafite nestas imagens, passou a ser uma proposta metodológica sistematizada que me forneceu não só objetos empíricos, mas antes disso, pistas para a construção de um problema e de um objeto de pesquisa.

Foi a partir dessa coleção de imagens que, durante a reestruturação do projeto, outros apontamentos e especulações foram surgindo sobre o tema, tais como: 1) o processo de feitura define a natureza do grafite?; 2) grafite e mídia: seria uma convergência e/ou um

desdobramento orgânico?; 3) quando o que vejo não é o grafite na rua, mas as imagens de grafite nas mídias, que outra visualidade é essa que se impõe?; 4) como reconhecer um processo de interação e de experiência estética impulsionada a partir dessas imagens?; 5) quais aspectos podem estar relacionados a ela?; 6) é comum, nessas imagens, ver o corpo do artista-grafiteiro em ação, realizando a intervenção ou pintando numa galeria – seria a interpretação de uma gestualidade da rua, um ato performático?; 7) a publicação de si, ou a autopublicação, é um dispositivo, uma ferramenta que dispara possibilidades de sentido, produzindo interação humana e estimulando a experiência estética no observador?; 8) em função de todas essas suspeitas, o grafite estaria inserido então numa dinâmica estético-comunicacional?

Partindo dessas questões abrangentes, a pesquisa foi se reconfigurando, direcionando aos poucos o olhar para contornos que pudessem ser promissores no que diz respeito aos estudos em Comunicação orientados aos fenômenos estéticos.

Assim, parto do pressuposto de que as imagens de grafite estimulam a interação humana e a experiência estética, problematizando a processualidade comunicativa do grafite articulada à experiência estética que estimula. O objeto de estudo que se impõe até aqui é a imagem-grafite publicada nas mídias. O objetivo é encontrar o que, nessas imagens, circulando entre nós, estimula a interação humana e a experiência estética. Para tanto, faz-se necessário: a) caracterizar os recursos poéticos do grafite de Novelli – seu cerne poético; b) reconhecer em que condições o grafite aparece – os modos, objetos e meios com os quais trabalha; c) identificar alterações e rupturas com o espaço de experiências anteriores – no caso, a rua.

Vale esclarecer que a proposta dessa dissertação não é fazer discussões estéticas estritas, mas apreender os contornos estéticos de um fenômeno comunicacional. Pode-se dizer também que não se trata de formular nem de amparar-se, amplamente, em teorizações estéticas ou de teorias da arte. Já que abordar uma prática cultural popular, e mesmo massiva e midiática, a partir de uma série de premissas aprendidas sobre arte (beleza, verdade, gênio, forma, *status*, gosto etc.) seria incoerente com as condições de surgimento e expansão do grafite.

A pesquisa está desenvolvida em três capítulos, “Genealogia de processo”, “Estudo de composição”, “Imagens-grafite e experiência estética”, além dessas considerações introdutórias e das considerações finais.

Em “Genealogia de processo” apresenta-se a contextualização do tema, articulando pesquisas em Comunicação sobre o grafite e procurando explorar ali o modo como aspectos comunicacionais-interacionais e estéticos se manifestam. Em seguida, defendemos a relevância desse tema, tanto social quanto para o campo da Comunicação. A problematização da pesquisa ganha força quando explora a construção do objeto de estudo a partir de um olhar comunicacional, articulando a interface entre os campos da arte e da comunicação. Em decorrência disto, apresenta-se o objeto de estudos, a questão problema e os objetivos desta pesquisa inseridos num contexto estético-comunicacional.

No capítulo dois, “Estudo de composição”, será discutida a proposta metodológica e a sua operacionalização; em seguida, apresenta-se o objeto empírico do trabalho. Discorre-se sobre o papel do colecionador, apresentando os documentos da pesquisa e os procedimentos metodológicos adotados. A Crítica Genética, ou Crítica de Processo, figura nesse momento como articuladora do modo de olhar os materiais comunicacionais em questão, daí a definição do termo “documentos de processo”, inserido nesta etapa. Ao final, são comentadas as imagens colecionadas, exibindo um primeiro mapa de imagens e em seguida a seleção final.

Em “Imagens-grafite e experiência estética” será apresentada a proposição teórico-analítica que incorpora e aplica estudos sobre comunicação e experiência estética. Por fim, serão discutidos os elementos poéticos que dão forma ao que chamamos de “presença-grafite”.

É reconhecido neste momento que a relação entre o grafite e a imagem-grafite – antes uma imagem mental, sensível, do que a imagem propriamente vista –, produziria um espaço de onde a presença-grafite emerge e é capaz que disparar possibilidades de experiência estética.

1 GENEALOGIA DE PROCESSO

Este primeiro capítulo é o momento oportuno para tratarmos de alguns movimentos que conformaram a pesquisa, apresentando-a ao leitor interessado. Assim, proponho: a) contextualizar o tema, articulando pesquisas em comunicação sobre o grafite e procurando explorar ali o modo como aspectos interacionais e estéticos se manifestam; b) justificar a relevância da pesquisa; c) problematizar o assunto sob o viés comunicacional, embora situado na interface entre os campos da arte e da comunicação; d) apresentar o objeto de estudo, a questão problema e os objetivos desta pesquisa inseridos num contexto estético-comunicacional.

1.2 Contextualização do tema

Qual seria o ponto de partida ou mesmo o elemento mínimo que desencadeia o processo de constituição de elementos naturalmente híbridos? Como precisar, no caso do grafite, qual é esse momento e como foi gerado?

É com tal imprevisibilidade que este trabalho tenta lidar. É com esta ausência de regularidade, em que se cruzam procedimentos, técnicas e tradições distintas, que se procura não apenas revelar o sincretismo estético e comunicativo do grafite, mas deixar visíveis os elementos poéticos que o compõem.

A pesquisa não tem o intuito de discutir aspectos específicos das ambiências em que as manifestações de grafite se inserem, como explorar e discutir a paisagem urbana, ou mesmo a dinâmica das cidades contemporâneas, nem tão pouco vasculhar o mundo da *web* apontando as lógicas desses espaços, afinal o foco está nas imagens de grafite apenas, ou diretamente, a partir das materialidades midiáticas que a conformaram e das opções estéticas que expõem. Desse modo, durante a pesquisa da pesquisa, realizou-se um quadro teórico com a intenção de mapear conceitos de grafite, modos de entender e sentir essas manifestações dentro da área da comunicação, destacando a passagem de uma ênfase histórica nas pesquisas para aquela outra tonalização de análise que se volta aos aspectos estético-comunicacionais (plásticos e

poéticos) da grafiteagem, muitos deles relacionados à convergência entre grafite urbano e tecnologias digitais.

1.2.1 Justificativas

Tendo em vista que o Campo da Comunicação se desenvolve e é construído a partir das diferentes problemáticas desenvolvidas pelas pesquisas na área, reconheço a importância de justificar a relevância deste trabalho.

Embora o grafite seja tema recorrente nas pesquisas em comunicação⁶, não se esgotam as possibilidades de investigar o tema. A prática da grafiteagem como mídia urbana envolvida no ambiente midiático e reconfigurada pelas tecnologias da comunicação e da informação se impõe como questão pertinente para ser explorada no campo comunicacional.

Assim, o grafite e, nesse caso, a imagem-grafite, parece mais do que um objeto curinga para se explorar questões comunicacionais. Dada sua inserção e presença na vida social, a prática da grafiteagem tensiona os âmbitos comunicacionais e midiáticos, especialmente as apropriações estéticas contemporâneas e com isso a produção e o consumo de cultura – reformulando aí, junto com outras manifestações populares, como o rap, o *funk* e o *rock*, a própria noção do que é o estético e/ou o artístico atualmente.

Acredito que a pertinência para a área se dá a partir do próprio tipo de observação e da perspectiva teórico-metodológica aqui adotada, posto que voltar o olhar para as materialidades, os aspectos poéticos da comunicação, tentando fazer trabalhar nesse sentido uma “imagem presença” do grafite, como pulsão interacional e estética, é um desafio que pode render frutos não só em perspectivas metodológicas, mas especialmente alimentando modos de ver ou outros ângulos de abordagem para o campo.

Desejo citar aqui também o esforço para justificar a pesquisa dentro da área de concentração do Programa de Pós-Graduação da Unisinos – PGCCOM/UNISINOS em Processos Midiáticos, no interior da linha de pesquisa na qual este trabalho se insere. Desde o

⁶ Encontra-se trabalhos expressivos sobre o tema desde a primeira metade dos anos 90. No Brasil a chegada e a efervescência da grafiteagem nos anos 80 refletiram sua importância no cenário juvenil urbano, tanto como prática cultural, envolvendo questões políticas e ideológicas, quanto na tomada da rua como espaço comunicacional público e democrático. Para saber mais, é possível conferir LARA, Arthur H. “Arte urbana em movimento.” São Paulo: 1996. Dissertação de Mestrado (Departamento de Comunicação e Artes), ECA/USP; ver também RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, Pichação & cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

projeto inicial, a pesquisa foi sofrendo modificações fundamentais que, de fato, alteraram consideravelmente o rumo da pesquisa. O foco foi transferido do processo criativo comunicacional do grafite para a processualidade comunicativa da grafiteagem, problematizando a experiência estética que essas imagens de grafite, circulando entre nós, podem estimular.

Em decorrência deste novo eixo descortinam-se outros elementos que, vistos no interior do processo mais amplo, o da grafiteagem, podem ser tomados como materiais comunicacionais. O olhar, que se voltava para ferramentas e documentos de processo criativo artístico, se dirige agora para as ferramentas e documentos de processo que testemunham como possíveis vetores de experiência estética com objetos mediados.

É importante colocar que estas alterações provocaram um ajuste coerente entre meus interesses de pesquisa, as promessas de investigação pertinentes ao campo da Comunicação e o foco das pesquisas do programa de pós-graduação no qual este trabalho se insere.

1.3 Sobre grafites

Nos momentos do “revisitar interessado e reflexivo das pesquisas já realizadas” sobre grafite e comunicação urbana, busquei priorizar estudos mais representativos de pesquisadores latino-americanos, seja pela seriedade e aprofundamento histórico e reflexivo dos temas, seja pela relação mais apropriada com os interesses desta pesquisa. Considerei, primeiramente, a importância dos trabalhos *Punto de Vista Ciudadano – Focalización visual y puesta em escena del Graffiti* (1987), do pesquisador colombiano Armando Silva, e a dissertação de mestrado, publicada como *Grafite, Pichação & Cia.*, em 1994, de Célia Maria Antonacci Ramos.

Dos estudos mais recentes, os trabalhos de Fabrício Silveira, Noelia Quintero e Ricardo Campos, este último em pesquisa na área da antropologia, receberam a devida atenção e contribuíram significativamente para o desenvolvimento desta dissertação.

A seguir, é feita a recuperação das abordagens dos autores, partindo de estudos pioneiros até a ênfase nos estudos mais contemporâneos (e de caráter mais midiático), procurando apontar quando características estéticas aliam-se ao comunicacional.

De um ponto de vista mais generalizado sobre o grafite, podemos dizer que as influências internacionais forneceram os modelos para a sua valorização. Mais tarde, esses modelos se desdobraram em outros e vêm se adaptando, transformando-se, (re) configurando o movimento do grafite.

Para Silva (1987) e Ramos (1994), o grafite tem seu marco inicial contemporâneo nos movimentos políticos franceses de maio de 1968, tendo eco, especialmente, em Nova York e Berlim. “De Lascaux e Altamira às urbes capitalistas, nos processos intersemióticos de recriar e/ou re-formar as linguagens, fomos surpreendidos desde a década de 1960 com o retorno do mais antigo registro de linguagem: o grafite” (Ramos, 1994, p.13).

A autora conta que, em 1975, a exposição *Artist's Space*, em Nova York, conferiu caráter artístico a essas produções que logo começaram a serem classificadas como *graffiti*. Nesse cenário, alguns artistas se destacaram, concebendo as matrizes e as bases do grafite para o mundo. Dentre eles, Keith Haring, um dos principais expoentes do grafite nova-iorquino, e Jean-Michel Basquiat, que marcou as ligações do deste com a cultura *hip hop* e com o mundo *underground* dos pichadores (algo que o trabalho de Haring já anunciara). As obras de Haring e Basquiat tornaram-se referências para experimentos com grafite realizados, até hoje, em grandes cidades de todo o mundo.

Célia Ramos desenvolveu, na dissertação *Grafite, Pichação & Cia* (1994), uma pesquisa recuperando aspectos históricos sobre o tema e fornecendo um panorama da trajetória do grafite até focar nas manifestações paulistas, tomando a cidade de São Paulo como o cenário brasileiro a receber de forma mais expressiva esse tipo de intervenção urbana.

Fala que, nas primeiras manifestações, apareceram poemas que dialogavam com a cidade e a eles seguiram-se, mais tarde, as imagens. As pinturas de Alex Vallauri, com figuras das histórias em quadrinhos, carrinhos de supermercado e o jacaré da marca Lacoste, começaram a ser identificados entre 1978 e 1979. Outros trabalhos como os de Waldemar Zaidler e de Carlos Matuck, do grupo “TupinãuDá” – formado por Jaime Prades, José Carratu e Rui Amaral (que realizou, em 2005, *A vaca Amarela*, para o movimento *Caw Parade*), também se destacaram na cena do grafite brasileiro nas décadas de 1970, 1980 e 1990. O grupo realizou performances e grafiteagem pela cidade em toda a década de 1980. Até a Bienal Internacional de São Paulo de 1987 exibir uma parede pintada pelo grupo.

Célia Ramos (1994) qualifica algumas intervenções urbanas entre *grafite*, *pichação* e *pseudografite*. A autora montou um quadro caracterizando cada manifestação a partir do

suporte utilizado, do material empregado, do contexto de referências, do modo da ação, do objetivo e horário da ação, e da qualidade poética de cada um.

Para Ramos, o grafite tem como suporte a rua, acontece no contexto artístico (e aqui a autora inclui catálogos de lojas, HQs, cinemas), utilizando materiais tradicionais, como tinta *spray* e rolinhos, além de máscaras e cartazes; a ação seria essencialmente transgressora, sem agressão, com um objetivo lúdico imbuído de elementos poéticos. Ao *pseudografite* estaria a condição de agir sobre um suporte previamente autorizado, utilizando os mesmos materiais do grafite, exceto a máscara, tendo como referências um contexto de imagens de grafite e grafites abstratos, de ação não transgressora, com objetivo decorativo e raramente provido de potencialidade poética.

Ou seja, para a autora, a condição poética do grafite só apareceria aliada ao ato transgressor, ao espaço público urbano, ao anonimato e à busca de construção de referências a partir da cultura popular de massa, e não através de reproduções de outros grafites. Para a autora, grafite é basicamente uma “expressão urbana que se apóia no proibido e instaura a surpresa e a transgressão” (Ramos, 1994, p.44).

Já o grafiteiro e autor do livro *O que é Grafite*, Celso Gitahy (1999), comenta a existência de uma fase intermediária entre pichação e grafite – o *grapicho*, que, segundo ele, seriam basicamente pichações mais coloridas, não tão elaboradas como as estrangeiras, porém já não eram simples “pichos”; junto com as tais letras, pequenos arabescos grafitados à base de “máscara” iam surgindo. Importa acrescentar que o estilo americano de grafite que desembarcou no Brasil na década de 1980 era ligado ao movimento *Hip Hop*⁷. Nesse contexto, estão relacionados outros três elementos; além do grafite aparecem: MC, DJ e o B-boy. respectivamente, relacionados às *Crews* – grupos que mais concentram as inscrições de grafite –, ao *Break*, determinada “levada” ou “onda” musical, e ao *Rap*. Essa cultura era difundida nos EUA por meio de artigos como camisetas, calças, jaquetas e moda em geral. Conforme Celso Gitahy, DJ Hum e Thaíde, precursores do *rap* no Brasil, ajudaram a comunicar o grafite de raiz americana por aqui.

Em síntese, segundo Gitahy, a linguagem do grafite possui características estéticas e conceituais que a diferem tanto da pichação quanto de outras manifestações artísticas no espaço urbano, como, por exemplo, o muralismo. São elas: 1) estéticas: expressão plástica figurativa e abstrata; utilização do traço para definição de formas; natureza gráfico-pictórica;

⁷ São gírias norte-americanas ligadas ao movimento comportamental dos jovens nos anos 1980. O *beatnik*, na gíria, significa indivíduo da *beat generation*; *hip* é a abreviação de uma outra gíria, *hipster*, que significa pessoa atualizada, com modismos, e *hop*, que quer dizer baile, “viagem”.

utilização predominante de imagens do inconsciente coletivo, produzindo releituras de imagens já editadas e/ou criações do próprio artista; repetição de um mesmo original por meio de uma matriz (máscara, *stencil*), característica herdada do *pop art*, repetição de um mesmo estilo quando feito a mão livre; 2) conceituais: subversivo; espontâneo; gratuito; efêmero; discute valores sociais, políticos e econômicos com humor e ironia; apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole; democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinções; produz no espaço aberto, sua galeria urbana (Gitahy, 1999, p.17).

Até aqui já se pode reconhecer que, na tentativa de qualificar o grafite, tanto para Célia Ramos, quanto para Celso Gitahy, a preocupação com as escolhas estéticas, com materiais, referências e formas de expressão ganha força; e mesmo questões conceituais, ou ideológicas em alguma instância, nos se arrisca a dizer, teriam forte apelo no desempenho estético do grafite, como por exemplo a espontaneidade e a transgressão. Isso porque é entendido que tanto as motivações espontâneas quanto a disposição transgressora predeterminam uma ação feita em menos tempo, com menos recursos, ou recursos mais “práticos”, usando imagens e/ou palavras que dão o tom à estética marginal. Em síntese, esses aspectos conceituais, para usar o termo de Gitahy, estariam mobilizando elementos poéticos dos quais dependem as performances do grafiteiro e, logo, a plasticidade da ação realizada, determinando interações diferenciadas daquelas da propaganda no espaço público, ou mesmo de outros movimentos de intervenção artística urbana.

Segundo Ramos, “a linguagem do grafite trabalha com menos improvisado, havendo um maior controle no processo de criação, nas escolhas das imagens, dos materiais e dos locais; tudo importa: o desenho, o local, a cor, o signo, o entorno” (Ramos, 1994, p.52). O grafiteiro usa técnicas diversas, explorando o *stencil*, os *stickers*⁸, cartazes (elaborados anteriormente, até mesmo com o auxílio de *softwares* de desenho), e mesmo a pintura com tintas. Com isso, é reconhecido que tanto a espontaneidade quanto o planejamento da ação podem determinar o estilo de comunicar do grafite. Outra característica seria o investimento em técnicas que explorasse melhor o local da ação, seria o caso do uso do *sticker*, que se adapta melhor aos espaços internos ou menores do que o uso do *spray*, por exemplo.

⁸ *Stencil*, termo em inglês, refere-se a toda a imagem figurativa ou abstrata que possa ser delimitada por corte ou perfuração em papel, papelão, metal ou em outros materiais. O estêncil obtido é usado para imprimir imagens sobre superfícies, do cimento ao tecido de uma roupa. Os *stickers* são adesivos que, em geral, são utilizados pelos grafiteiros para serem colados, especialmente no espaço público urbano, contendo mensagens escritas ou desenhos mais elaborados. Disponível em < www.stencilbrasil.com.br > Acesso em: abr. 2008.

O pesquisador Armando Silva (1987) toma a cidade de Bogotá, na Colômbia, como referência latino-americana para os estudos sobre o tema nos anos 1980. Assim como Ramos (1994), inicialmente o autor aponta condições históricas e sociais preliminares para o surgimento do grafite.

El *graffiti* de mayo de 68, principalmente en Paris (pero también Berlín, Roma, México), corresponde a una consigna mural de referencia anti-autoritaria y con propósitos macro políticos, el graffiti de New York obedece a una composición figurativa y subterránea, con autorreferencias ghetto y de propósitos micropolíticos (1987, p.24).

Na concepção de Silva, o grafite é entendido como ação urbana que, embora continue submetida a sua própria dinâmica natural e às variações ideológicas “do real acontecer social”, apresenta uma acentuada atenção dada a esta performance, ou seja, às escolhas gerais ligadas à estetização ou aos modos operativos de representação.

A pesquisa centrou-se com a proposta de analisar o grafite: a) inserido no ambiente urbano; b) a partir de fotografias de registro do grafite; c) considerando o contexto de ação e produção de cada uma dessas imagens. Armando Silva afirma que, para uma leitura acertada do grafite, mais importante do que o suporte ou material utilizado pelos grafiteiros seria a qualidade da representação, a imagem que produz, para daí extrair a concepção de uma “imagem-graffiti”. Ou seja, a leitura do autor é feita principalmente através das imagens registradas, valorizando aquelas em que se pode perceber um esforço maior por parte do grafiteiro em produzir mais do que uma intervenção rápida e efêmera, uma presença do grafite capaz de ser captada na imagem-grafite. Mais uma vez, é o investimento estético que é capaz de produzir esta presença e promover tipos de interação diferentes com cada observador, no caso, através do ponto de vista de cada cidadão.

Num segundo momento, Silva afirma que sete valências correlacionadas definiriam o grafite: marginalidade, anonimato, espontaneidade, performance, velocidade, precariedade e fugacidade. Estas valências estariam assim inseridas em certa cenificação, o local onde o grafite é feito, com sua ambientação; na “cidade-cenário” que ele passa a construir, sobre o qual passa a atuar e oferecer sua performatividade ao público passante.

As três primeiras (que corresponderiam a uma posição ideológica de aversão aos circuitos e às instâncias oficiais, a uma reserva necessária quanto à autoria e a uma condição psicológica exigida para esta prática) seriam *pré-operativas*; isto é, antecederiam o próprio registro, seriam quase “disposições de espírito” que personificariam o grafiteiro.

As outras três variáveis poderiam ser consideradas propriamente *operativas*, por remeterem às circunstâncias materiais de realização desses textos. A performance está vinculada às escolhas gerais para a representação, ou modo de operar os materiais para realização da imagem-grafite, assumindo um caráter mais estético. A velocidade corresponde inversamente ao tempo disponível para a elaboração daquelas imagens, a rapidez e agilidade postas à prova, qualificariam ainda mais o traço. A precariedade tenta aferir o custo (ou melhor: o baixo custo) dos materiais empregados. Por fim, Armando Silva alega que a fugacidade seria uma valência *pós-operativa*, por remeter o analista à consideração das instâncias de controle e censura (policimento e limpeza, por exemplo) das expressões mais radicais⁹.

Além disso, Silva reconhece que a comunicação estética do grafite se daria quando as condições operativas prevalecem sobre as pré-operativas, ou seja,

(...) la inclinación por um graffiti-arte tiende a librar al graffiti de las condiciones ideológicas a las cuales se enfrentan por naturaleza social, y, al ser éstas condiciones estructurales, tal liberación, puede conducir a la desclasificación del graffiti (...). En otras palabras, el graffiti-arte puede devenir en objecto-arte, antes que un texto graffiti, si bien puede tratar-se de un caso de ‘texto intermediário’ de difícil autonomía (Silva, 1987, p.40).

Estas propiedades co-presentes na inscrição do grafite estariam sempre submetidas à relatividade do texto, a sua dinâmica natural e às variações histórico-ideológicas de seu “real acontecer social”. Contudo, o autor defende que “(...) no podría existir una inscripción que pueda reportar-se al sistema graffiti si no esta qualificada” (1987, p.34). Para ele, um *graffiti de pobre qualificação* estaria carente das valências básicas: *Marginalidad, Anonimato e Espontaneidad*. Por fim, o autor diz que é o ponto de vista de um observador-cidadão o que faz do grafite o que ele é, “lo que muestra el graffiti es lo que a él mismo se lê prohíbe, y ahí ya estamos en su mecânica delirante”¹⁰. Novamente, ao que se entende, estas valências não deixam de conformar uma preocupação estética, mobilizando determinados elementos poéticos no lugar de outros. O anonimato, por exemplo, imprime um caráter estético que instiga a curiosidade do observador. Assim se pode dizer que o grafite pobre de qualificação não seria aquele que tem preocupações artísticas, e sim aquele que não estimula a experiência estética a partir da forma que expressa suas características ideológicas.

⁹ Atualmente essa valência já está bastante comprometida, ao pensar no uso das câmeras digitais e de vídeo para registro e mesmo pelo *status* que o grafite vem assumindo socialmente, ou seja, ele é menos visto como vandalismo, e já existem casos em que paredes grafitadas por autores mais reconhecidos pela mídia são, não só concedidas à grafiteagem, como preservadas pelas instâncias públicas.

¹⁰ (Silva, 1987, p.73).

É com estes contornos visuais ligados à arte e à política que Estrella e Gonçalves (2006) reconhecem que o grafite vem assumindo preocupações e estratégias plásticas e fortalecendo o ato poético em suas intervenções.

Geralmente praticado em grupo, o grafite ganha um caráter que se aproxima dos *happenings* e *performances*¹¹, ou de um evento público. Esse caráter coloca o grafite mais próximo da não-arte, termo utilizado por Allan Kaprow (*apud* Ramos, 1994, p.138), e da *Live Art*, que, segundo Renato Cohen, “...é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética” (1994, p.139).

Enquanto escritura em processo, o grafite teve como referência as vanguardas artísticas históricas do início do século XX (De Michelli, 1991), especialmente o Dadaísmo (com seu teor experimentalista, espontâneo, trabalhando com o acaso, fazendo montagens de imagem e junções entre diferentes formas de expressão, incorporando objetos, sons e imagens do cotidiano nas suas obras, abrangendo as áreas das artes plásticas, fotografia, música e teatro) e o Surrealismo, através da escrita automática e mais tarde da fotografia.

A trajetória criativa do grafite também é fortemente marcada pelas influências da pintura rupestre, das estratégias comunicativas utilizadas pela propaganda e pela arte pop (bricolagem; intertextualidade; *ready-made*), pelo *design* e pela arte conceitual¹². Um dos movimentos de vanguarda que mais inspiram os coletivos contemporâneos de grafite é o Situacionismo, fundado em 1957, pelo francês Guy Debord¹³. Além dos trabalhos coletivos de

¹¹ Na leitura de Célia Ramos, os *happenings* e *performances* são eventos que propiciam a ação do artista em sociedade e estão presentes em todas as culturas, nas mais diversas formas. A princípio, a *performance* fez suceder o *happening* e, se este é considerado arte é uma arte do precário, do passageiro, arte da ação contra a arte de contemplação. Allan Kaprow foi o idealizador dos *happenings* nos anos 1960/1970, nos EUA. Nessa época, esses movimentos desejavam repensar a relação do homem com seu meio (o famoso *environment*, termo em inglês que, no contexto da arte, significa o meio ambiente como suporte), em função da explosão tecnológica ocorrida naquele período. Em nosso século, a linguagem dessas performances de artistas está ligada a um movimento impaciente com a arte estabelecida pelas academias e galerias de arte, sendo uma proposta de não-arte, ou seja, tudo o que não tenha sido aceito como arte, mas que haja atraído a atenção de um artista com essa possibilidade (Ramos, 1994, p.133 -139).

¹² Cristina Freire (2006) expõe um panorama da Arte Conceitual enquanto um novo modo de enxergar “o que pode ser arte”. Reconhece a semente lançada pelas Vanguardas Russas no início do sex. XX – em especial pelo Dadaísmo, o Futurismo e o Surrealismo – até a herança do movimento *Fluxus* – realizado por vários artistas de nacionalidades distintas nas décadas de 1960 e 1970 e centrado no lituano George Maciunas. Nesta visada, aponta para artistas brasileiros que, neste período, marcaram suas produções pela tríade manifesto/ação/exposição, como Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Artur Barrio, Lígia Clark, entre outros. Para fundamentar o sobrevôo sobre o cenário da Arte Conceitual, recupera, como não poderia deixar de ser, o trabalho de Marcel Duchamp, marco de uma nova perspectiva sobre o objeto de arte, e mais, sobre o que seria o objeto *da* arte. Com isso, é possível compreender os projetos/situações e registros com os quais a arte elabora-se a partir daí. O encontro com a chamada Arte Postal realizada em circuitos alternativos nos anos seguintes, 1980 e início dos anos 1990, contém o germe da arte que também é comunicação, que se vale dos recursos das mídias no intuito de produzir presença, fazer circular conceitos e produzir experiências.

¹³ A Internacional Situacionista [IS] era um grupo de artistas, pensadores e ativistas que lutavam contra o espetáculo, a cultura espetacular, a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade. Para tanto, o meio urbano era assim o terreno da ação para a produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia,

atuação social e política através de performances¹⁴, vídeos e publicações – herança do movimento *Fluxus*.

É com esta bagagem, que mistura ao gene grafite cultura popular urbana e alta cultura, tomando o campo das artes institucionalizadas e suas reformulações ao longo dos tempos, que é possível, aos poucos, acompanhar os movimentos que a grafiteagem fez até destacar-se do modo como a enxergamos hoje.

Para tanto, recorre-se a Néstor García-Canclini (1998), que enfatiza a hibridação cultural (entre a cultura popular, a cultura erudita e o massivo) como um processo no contexto urbano. A incidência das mídias sobre o espaço público da cidade medeia a experiência urbana. O autor está preocupado com as diferenças culturais entre nações e povos. Canclini (1998) se liga a uma proposta de pesquisa – junto com outros autores, pesquisadores da América Latina, especialmente Martín-Barbero – que entende que, para a cultura, cabia o papel de mediação social e teórica da comunicação com o popular, com a vida cotidiana, com os meios.

No livro *Culturas híbridas*, ao lado de *Dos meios às mediações* (de Martín-Barbero), Canclini problematiza a formação do massivo a partir do popular, a memória popular nos atuais processos de mediações do massivo e os usos populares do massivo, tanto da assimilação quanto da ressemantização na cultura popular urbana. Tais preocupações, na América Latina, tornam a pesquisa em comunicação independente do estudo exclusivo dos meios e mais interessada em compreender a vida cotidiana atravessada pelas afetações midiáticas, onde os meios ingressam ocupando um lugar estratégico.

Os aspectos sócio-culturais são pensados com uma abordagem que não dissolve os objetos da comunicação nos objetos das Ciências Sociais. Seus argumentos trazem a contraposição geral entre o processo de hibridação, enquanto absorção recriadora de influências, e a hibridação cultural enquanto mera transposição automática de tendências.

a ausência da paixão na vida cotidiana moderna. Cf. Paola Berenstein Jacques, no livro *Apologia da Deriva*. Escritos Situacionistas sobre a Cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

¹⁴ Aqui vale comentar a entrevista dos irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo ao programa Roda Viva, TV Brasil. Quando questionados sobre a sua *performance* no documentário, “Tinta Fresca”, de Paula Azulgaray e Ricardo Van Steen (2004), os artistas confirmam o potencial performático da pintura da rua, mas negam a exploração deste conceito como usado na arte contemporânea. Para eles, grafite é simples, é a gente pegar as tintas, sair na rua sem ninguém mandar e pintar onde a gente quiser. O grafite é toda a atmosfera em volta, a rua. Na galeria esse ambiente é construído, mas a idéia não é trazer a rua para a galeria, não é um mero transporte. Mas alguns elementos do urbano aparecem ali porque fazem parte da nossa história. Hoje somos artistas plásticos. TV Brasil, dez., 2009. Mais informações em : <<http://www.tvbrasil.org.br/rodaviva>> Acesso em: dez. 2009.

A pesquisa em comunicação tem o seu objeto de estudo fortemente ancorado na vida cotidiana, disposta na paisagem urbana, nos processos globais, na circularidade, na globalidade da cultura do consumo: da produção e da circulação.

Canclini (1998) enxerga a estética urbana muito próxima à linguagem dos videoclipes, descontínua, acelerada. Tenta perceber aí a reconfiguração do urbano (do popular, do erudito, da tradição, da memória...) através das mídias, e mesmo através de um “jogo de ecos” entre mídia e cidade. Entre outros diferentes objetos comunicacionais inseridos na cena urbana estão os monumentos, o grafite, os produtos artísticos, as fotografias de espaços urbanos, as vitrines.

No capítulo “Culturas híbridas, poderes oblíquos” aborda as culturas populares urbanas, as culturas dissidentes juvenis, os mercados informais e a interculturalidade migratória. Onde a hibridez da urbe é explicada nos processos de: a) quebra e mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, b) desterritorialização dos processos simbólicos e c) proliferação de gêneros impuros.

É como gênero impuro que aparecem os grafites e os quadrinhos. A ironia, o humor, o caráter naturalmente híbrido e intertextual, também heteróclito, a meio caminho entre o midiático, o popular e o artístico, faria dessas formas expressivas as formas culturais mais típicas para sair da modernidade, mais típicas do presente estado da cultura que o autor tenta apreender.

Este cenário urbano e contemporâneo reconhecido por Canclini (1998) explicita justamente a cultura que emerge de um plano horizontal, ou seja, se eleva da rua para a rua e se expande para as mídias retornando para a urbe. Neste movimento, são os objetos do cotidiano, e sua função num processo relacional, que são tomados como comunicacionais, como porta-vozes da cultura. A intenção de apreender esses elementos da vida cotidiana liberando-os de julgamentos estéticos, ou do que seja a estética tradicional pautada por algumas premissas como beleza, genialidade, universalidade, gosto, etc., dá o tom para pensar o grafite, nesta pesquisa, como vetor de experiência estética, rompendo de algum modo as fronteiras entre a vida e a arte popular.

Em outros trabalhos, ainda mais centrados na prática da grafiteagem, o caráter híbrido das manifestações de grafite, misturados à pichação, ao grafite institucionalizado ou de cunho educativo é também discutido. No artigo “Imagens Urbanas”, de Janice Caiafa e Rachel Sodré (2008, p.249), as autoras expõem aspectos da produção contemporânea do grafite carioca. Aqui, a postura de resistência do grafite aos mercados e às instituições e a marginalidade

seriam fontes de criação legítima para estas ações, ou seja, ali estaria o reservatório poético das ações da grafiteagem. É justamente na carência destas potências – de resistência e de marginalidade – que reconhecem as dificuldades em distinguir o grafite de outros elementos da comunicação urbana, já que atravessado por heterogeneidades, marcado por fraturas, aspectos que permitem que seja objeto de diferentes interpretações.

Na abordagem dada em “Graffitações televisivas: um estudo cartográfico sobre a atualização do *graffiti* na MTV”, dissertação de mestrado de Camila Farina, defendida em 2008¹⁵, é justamente a “imagem-graffite” (Silva,1987) que, para além de “uma versão artesanal do ritmo fragmentado e heteróclito do videoclipe” (Canclini,1998), permite problematizar o grafite na mídia, considerando sua atualização na Music Television (MTV) brasileira. A distinção do trabalho concentra-se no grafite visto pelo olhar da pesquisa audiovisual. O tema é abordado sob opções metodológicas ligadas à cartografia. A autora afirma que para “ser” grafite, este “deve ter” justaposição e hibridação, a TV poderia fazê-lo se hibridizar e se sobrepor a um espectro de elementos visuais inimaginável.(Farina, 2008, p.129).

Até agora, se poderia dizer que o enfraquecimento de características ideológicas condiciona a forma de expressão do grafite? Ou já seria o momento de reconhecer que não são as características conceituais que alteram a forma do grafite, mas justo o contrário? Elementos externos, materiais, incutem uma mudança ideológica na prática da grafiteagem, se não uma mudança profunda, pelo menos uma alteração substancial nos modos de atingir o observador? Estaria a forma da expressão do grafite não mais subordinada ao conteúdo, ou o próprio conteúdo seria justamente a forma de sua expressão?

Acredita-se que especulações como estas podem adquirir uma razão um pouco mais clara quando apresentadas às pesquisas mais recentes sobre grafite, não com o propósito de analisar em profundidade questões ideológicas, interpretando as imagens de grafite, mas, como já colocado, o foco está justamente na forma como essas expressões vem aparecendo. De todo modo, reflexões como estas, sobre o conteúdo da imagem, poderiam expor contornos importantes.

Para o pesquisador Fabrício Silveira, é como “grafite expandido” que o tema se desenvolve ao abarcar as variações tecno-estéticas da grafiteagem. Silveira desenvolve, desde 2007, o projeto “Novas figurações do grafite”. O projeto dedica-se à prática do grafite que

¹⁵ Dissertação defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, na área de Concentração em Processos Midiáticos, na Linha de Pesquisa Audiovisualidade nas Mídias. Universidade do Vale do Rio dos Sinos/UNISINOS. São Leopoldo, 2008.

tem se reconfigurado em função de certas demandas e estratégias muito próprias do universo das mídias¹⁶. Com isso, o autor parece dar início a uma constelação de objetos pouco explorados pela área da comunicação, insinuando uma discussão epistemológica que envolva processos midiáticos e fenômenos urbanos. O que poderia ajudar a marcar linhas que configurem o campo e potencializem as discussões na área.

Nos textos “Remediação e extensões tecnológicas do grafite” (2007) e “*Upgrade do Macaco. Grafite expandido*” (2008), o autor problematiza tal expansão tecnológica e uma espécie de migração do grafite para outros espaços simbólicos, especialmente os espaços midiáticos, reconhecendo-o naquele mesmo objeto descrito por Canclini (1998), capaz de visionar e representar práticas sociais contemporâneas.

Enfrentar aqui um outro grafite (“tecnologizado”, “midiático”, “*high tech*”, “pós-grafite” ou o que for) é, de certa forma, recuperar (aprofundando, talvez) avaliações já relativamente antigas de Néstor García Canclini, que posiciona tais práticas expressivas dentre “as linguagens que representam as principais forças que atuam na cidade” (1998, p.301). Percebendo um jogo de ecos entre a vida urbana e as mídias audiovisuais, Canclini afirmara já o grafite como gênero impuro, como forma sincrética e transcultural. “A aglomeração de signos de diversos autores em uma mesma parede”, dizia ele, “é como uma versão artesanal do ritmo fragmentado e heteróclito do videoclipe” (Silveira, 2007).

Silveira (2007) apresenta casos específicos de remediação da grafitegem – como Alexandre Órion e o *Graffiti Reseach Lab*¹⁷. Neste momento de sua pesquisa, o autor traz um texto descritivo que se caminha para a interpretação dos casos. Reconhece, de saída, que o papel da mídia é necessário como um complemento para este processo de remediação¹⁸ do

¹⁶ “De certa forma, a cidade e o espaço público urbano se encontrariam traduzidos no espaço público virtual e disponível dos meios. De outro lado, a cultura midiática disponibiliza novos artefatos e novos materiais expressivos. O projeto discute então tais questões, referentes às implicações gerais dos processos de midiatização e de remediação da prática do grafite. A partir daí, dedica-se, prioritariamente, ao acompanhamento e à análise das intervenções urbanas e dos materiais midiáticos produzidos por um grupo de artistas gaúchos – o Coletivo Upgrade do Macaco”. Resumo do projeto disponível em: <<http://www.unisinos.br/ppg/comunicacao>>. Acesso em: mar. 2008.

¹⁷ Maiores informações em: <<http://www.alexandreorion.com>> e <<http://www.graffitiresearchlab.com>>. Acesso em: abr. 2008.

¹⁸ No entendimento do autor, “o conceito de “remediação” (*remediation*), cunhado por Jay David Bolter e Richard Grusin (1999) – muito motivados por Marshall McLuhan –, indica, em síntese, as transformações dadas num determinado produto midiático quando algumas de suas características (sua materialidade, sua expressividade, sua narratividade, suas estratégias habituais de representação e de usabilidade, etc) são apropriadas ou “reproduzidas” por outras mídias. Ocorre um fenômeno de “remediação”, por exemplo, quando um veículo impresso faz migrar seu conteúdo para o ambiente da *web*. Remediações, portanto, são justamente todas as formas de aparição de um meio em outro; é a lógica formal pela qual as novas mídias remodelam (ou são modeladas por) formas midiáticas anteriores”. Cf. Silveira, Fabrício. Remediação e extensões tecnológicas do grafite. *Galáxia*. Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/ SP. São Paulo: EDUC, n.14, p. 95-109, dez. 2007.

objeto-grafite. Em seguida, admite a mistura tecno-grafite e reflete sobre as mudanças provocadas na natureza da grafitegem.

No ano seguinte, com o texto “*Upgrade do Macaco. Grafite expandido*” (2008), focando naquele grupo ou coletivo de artistas gaúchos, o autor questiona a pertinência do objeto ao campo da comunicação: “o grafite é (ou pode, ao menos, ser entendido como) um típico fenômeno comunicacional?” (2008, p.01). Questiona ainda o que seria este “específico comunicacional” e em que medida o modo como empregamos o termo comunicação comportaria tal objeto de investigação. Mais adiante, problematiza o que seriam os dispositivos tecno-midiáticos e em que medida eles provocam alterações nos traços da grafitegem. Por fim, volta-se para fazer trabalhar determinado elemento ou fenômeno comunicacional a partir de categorias teórico-analíticas com foco na trama tecno-midiática, buscando formas de incidência dos dispositivos tecno-midiáticos sobre determinado fenômeno urbano. E reconhece que “(...) interessaria muito mais o modo como o grafite se refaz a partir dos aparelhamentos midiáticos, o modo como migra para o interior das mediações tecnológicas” (Silveira, 2008, p.12). Mais do que buscar uma definição do termo ou demarcar seus limites, a pesquisa se volta para observar e descrever o processo de mediação do grafite e as efetivas dinâmicas de sua reconfiguração em função das mídias.

São essas experiências que recondicionam a sensibilidade, impondo um novo ritmo, outra gestualidade para a sua produção, que não só se condiciona ao que encontra na rua, ao *spray*, mas, como coloca Ganz (2004, p.07): “La mayoría de los artistas se han liberado de la dependencia exclusiva del bote de spray. (...) En consecuencia, actualmente muchos han comenzado a referirse a un movimiento *posgraffiti*”.

Na mesma linha, Ricardo Campos, pesquisador, sociólogo e doutor em Antropologia pela Universidade Nova de Lisboa, tematiza os “movimentos da imagem no graffiti, das ruas da cidade para os circuitos digitais” (2008). O autor nos fala de um grafite que tem por inspiração fundadora o movimento *hip-hop* norte-americano, que, aos poucos, entra em sintonia com uma cultura da imagem.

Campos define o grafite como prática cultural permeável que sofre constantes alterações na imagem, se reproduz, se multiplica, funde-se com novas tecnologias, migrando para outras mídias. E qualifica o grafite contemporâneo, assim como Armando Silva (1987), como uma “imagem-grafite”, para ele, desmaterializada da própria imagem.

O artigo explora primeiramente o grafite enquanto manifestação essencialmente urbana, associada ao espaço físico onde adquire visibilidade e força. Entretanto, reconhece

que “(...) o graffiti não se resume a uma inscrição qualquer realizada numa parede, acresce o facto desta carregar uma conotação subversiva, informal ou ilegal, que lhe confere uma condição singular no ecossistema comunicacional urbano” (Campos, 2008, p.04).

O graffiti, enquanto prática social e objecto de comunicação, está fortemente associado ao espaço, ao território físico onde adquire visibilidade e ganha corpo. Este adquire sentido enquanto mecanismo de propagação de mensagens na malha visível da cidade, mostrando-se a quem circula pelas artérias citadinas. Enquanto artefacto de comunicação, encontra-se invariavelmente ligado aos suportes físicos, móveis ou imóveis, disponíveis na cidade. Quem faz graffiti utiliza os recursos materiais ao seu dispor, estuda as suas potencialidades comunicativas, inventa e interfere no significado último dos objectos quotidianos (Campos, 2008, p.04).

Para Campos, o grafite deve ser entendido num contexto que o associa aos modos de vida juvenis, onde a visualidade é uma dimensão central no processo “através do corpo, coberto de ornamentos vários, vestes e incisões, através da postura ou da decoração dos territórios familiares, a visualidade é uma arena para afirmação de identidades” (Campos, 2008, p.05). Em outro plano, o autor reconhece as sucessivas mutações pelas quais a imagem-grafite vem passando, ao lidar com as novas tecnologias que a colocam inserida em duas redes paralelas que se refletem e complementam: a uma rede física composta por muros, ruas e bairros, contrapõe-se uma malha virtual que funciona como reflexo da primeira, mas que, cada vez mais, assume maior protagonismo na dinamização do próprio campo.

De todo modo, defende que “esta é, originalmente, uma manifestação visual localizada, enraizada em suportes físicos e possui, como tal, uma existência palpável. O graffiti existe na cidade e para a cidade” (2008, p.07). O pesquisador fala que, com o registro e a circulação dessas imagens, a lógica e a prática do grafite, bem como a noção de subversão e territorialidade se embaçam; assim “dominar o terreno tem tanto de metafórico como de concreto” (2008, p.10).

No entanto, o graffiti é, cada vez mais, deslocalizado. Circula por outros suportes onde a imagem, inscrita em papel fotográfico ou convertida em linguagem digital, serve para comunicar entre *writers*, para difundir estilos, para construir livros de memórias ou para disseminar a cultura. A fotografia, o vídeo, a *internet* são recursos e refúgios comunicacionais paralelos à prática da pintura. (...) O seu idioma é mutante, híbrido, massificado e global (...) (Campos, 2008, p.10).

Nos textos de Silveira e Campos são as passagens da imagem do grafite urbano para uma imagem-grafite, remediado e desterritorializado, que destacam os efeitos estéticos produzidos por estas alterações muito em função do uso de tecnologias midiáticas.

Este campo de abordagem se amplia no artigo “La pantalla en la calle: convergencia y coincidencias agónicas entre el grafiti y los objetos de los nuevos medios audiovisuales”, de Noelia Quintero (2008). Nele, Quintero dedica-se a discutir a convergência do grafite, mais do que com as tecnologias digitais, com as práticas culturais da sociedade da informação.

Na tentativa de defini-lo, a autora nos fala que “el grafiti es una forma de arte inspirada por la tipografía con cualidades como la mutabilidad, la flexibilidad y el movimiento”, mas é na declaração do artista holandez Zedz¹⁹ que ela encontra uma reflexão mais próxima ao termo: “A mi me gusta una definición amplia en la que el significado de la palabra pueda cambiar, de modo que el término *graffiti* pueda señalar un fenómeno dinámicamente cambiante” (Zedz *apud* Quintero, 2007, p.02).

Los grafiteros desafían este sentido de incertidumbre y agonía en su relación con el espacio. Se trata de comunicar en el presente. La ilegalidad, el movimiento y la urgencia ocupan un lugar importante en la experiencia tanto del grafiti como de la ciudad. La incoherencia de la existencia provoca urgencia y agonía: ambas están estetizadas dentro del grafiti (Quintero, 2008, p.13).

A autora propõe o uso do termo *digitalia*, que se correlaciona com outros quatro temas: o espaço, o discurso do artista, a estética e a tecnologia, para discutir os contornos virtuais de manifestações de grafite na *web*, em espaços como *Wooster Collective*, *Art Crimes* e *flickr.com*²⁰. “Utilizo el término *digitalia* para designar la condición comunicativa de la sociedad de la información. Digitalia describe la condición compartida, de un modo inconsciente y agónico, por los artistas de grafiti y los medios digitales” (Quintero, 2007, p.03).

Ao espaço da *web* passa a ser agregada a prática do grafite como uma nova norma, metafórica e literalmente – um espaço que não apresenta uma totalidade coerente, mas onde estão presentes uma coleção de numerosos arquivos hipervinculados sem uma unidade global. São objetos soltos, em qualquer parte da *web* e feitos por qualquer pessoa.

No âmbito técnico, Quintero, ao reler Jenkins, concorda que “la convergencia no se produce con aparatos mediáticos, por muy sofisticados que éstos sean. La convergencia se da dentro de los cerebros de los consumidores individuales y mediante sus interacciones sociales con otros” (Jenkins *apud* Quintero, 2007, p.13). O sujeito formula modelos de convergência tecnológica capazes de unir, no caso do grafite, “um algo imperfeito em um toque” – próprio

¹⁹ É possível saber mais sobre o artista no endereço: <<http://www.zedz.org>>. Acesso em: out. 2009.

²⁰ Em *Art Crimes* <<http://www.artcrimes.org>> e *Wooster Collective* <<http://www.woostercollective.org>>. Acesso em: out. 2009.

do grafite feito com *spray* direto pelas mãos do grafiteiro – a uma ferramenta de desenho desenvolvida para que se faça um grafite digital.

A noção de agônico que é utilizada por Quintero refere-se às inquietudes relacionadas ao momento em que, um sujeito, uma representação e o entorno experimentam – e representam – a proximidade da morte. “Digitalia es la condición comunicativa adecuada para esta agonía y esta fragilidad. Paradójicamente, son precisamente esas condiciones las que hacen del grafiti una forma artística capaz de abolir límites” (Quintero, 2007, p.14).

Um exemplo trazido pela autora é o computador de grafite chamado Hektor, um pintor de grafites que trabalha com *Adobe Illustrator*. Unindo gráficos vetoriais ao *spray*, ele unifica qualidades tecnológicas e imprecisas que garantem uma porção poética à ação. Conforme Manovich, esses dispositivos seriam modos de estetizar os processamentos de informações. O grafite também se faz programável, alterando modos de percepção.

Se puede incluir en la demanda de Manovich de una “infoestética” un análisis teórico de la estética del acceso a la información, así como de la creación de los objetos de los nuevos medios que “estetizan” el procesamiento de información. En una época en la que todo el diseño se ha vuelto “diseño de información” [...] el acceso a la información ha dejado de ser sólo una forma básica de trabajar, para pasar a ser también una categoría clave de la cultura (Manovich *apud* Quintero, 2007, p.14).

É justamente esta preocupação com a forma da expressão que permite, aos poucos, entrar no universo do grafite, este grafite entendido como um “fenómeno dinamicamente cambiante”, como nos fala Quintero (2007), e onde vemos estetizadas as condições sociais da atualidade. Assim como nos serve de exemplo um outro caso citado pela autora: o grafiteiro portorriquenho Exor. Ele produziu uma série de representações a partir do próprio corpo. Primeiro “bombardeado” pelo público e por outros grafiteiros, depois, empacotado e exposto como um produto frágil²¹.

“Objetizando el proceso, el concepto y la ideología, el artista construye un lugar desrealizado en el que el grafiti, como objeto de los nuevos medios, habita. *Digitalia* opera orgánicamente en estas representaciones. Exor, como sujeto/objeto de *tag*²², transportaba la ciudad y el grafiti en sí mismo” (Quintero, 2007, p.14).

²¹ Como explica o próprio grafiteiro, a proposta “consistía en empaquetar mi cuerpo como un producto frágil. [...] Hoy en día el grafiti es un concepto aparentemente frágil. Intenté personificar la crisis de identidad que los intelectuales y los medios de comunicación de masas han generado en el grafiti. El paquete también hace referencia al uso del grafiti como producto” (*In*: Quintero, 2007, p.14)

²² *Tags* são as assinaturas dos *writers*, grafiteiros. Cf. Quintero (2007, p.02): “El nombre del *tag* – una intrincada combinación de letras que representa al grafitero, o el *tag* icónico – es el grupo de letras o símbolo que se convierte en su firma”.



Figura 1: Exor, *Graffiti performances*, “*Producto Inc. Frágil*”.²³

A partir de uma atmosfera compartilhada pelo grafite e pelos meios digitais, a possibilidade de “deixar vazar” uma presença do grafite pelo espaço da *web* produz assinaturas desmaterializadas e, talvez, ainda mais fortes ou de maior pregnância para o observador, no caso, um observador que está atento ao universo de dentro das mídias, caracterizado pelo modo como acompanha as múltiplas ofertas midiáticas, pelo modo como se insere em redes midiáticas. Trata-se não de um observador qualquer, mas de um observador-usuário das mídias, que se define pelos trânsitos que faz entre mídias e/ou entre mídias e demais vivências urbanas.

Até o momento, buscou-se construir um referencial teórico realizando uma articulação de proposições que permitam compor um quadro compreensivo do tema. Procurou-se reconhecer nessas leituras as definições de grafite trabalhadas em cada autor, e o aparecimento de categorias ou instâncias de análise que auxiliaram a caracterizar a prática do grafite com base nos espaços em que a grafiteagem aparece e nas suas motivações ideológicas e estéticas.

²³ Foto de Braulio Espinosa e Felix Romero Centeno, incluída no artigo de Noelia Quintero. Disponível em: <<http://www.artnodes.com/7/dt/esp/quintero.html>>. Acessado em: out. 2009.

No que diz respeito aos espaços em que o grafite aparece, o ambiente urbano e toda a rede de elementos físicos que mobiliza – a arquitetura, os passantes, o próprio movimento intrínseco à paisagem da urbe e o mobiliário de que dispõe – são considerados essenciais para a existência do grafite. Para Armando Silva (1987), Célia Ramos (1994) e Ricardo Campos (2008), a rua é o lugar do grafite, embora haja o reconhecimento de uma malha virtual que divide o espaço do grafite com o urbano.

Na leitura dos pesquisadores Fabrício Silveira (2007, 2009) e Noelia Quintero (2007), este outro espaço é abordado, sem desmerecer aquele tido como de origem dessas manifestações. O universo das mídias tecnológicas, e especialmente o ambiente da *web*, são discutidos como lugares onde as alterações e as reconfigurações da prática do grafite são apresentadas.

Mas é no contexto da hibridez cultural, “entre o midiático, a mídia popular e o artístico”, que Canclini (1998) o coloca. É na passagem do grafite urbano para a “imagem-grafite” (Silva, 1987), para um “grafite tecnologizado” (Silveira, 2007) e, quem sabe, para um “pseudo-grafite”, qualificado por Ramos (1994), que características fundantes se manifestam, como mutabilidade e flexibilidade (Quintero, 2007), permeabilidade (Campos, 2008) e a própria capacidade de regeneração e recombinação.

Assim, o espaço do grafite hoje se configuraria num “espaço entre”, lugar que medeia a rede física e a malha virtual (Campos, 2008), entre o grafite urbano (o que não é mais uma redundância!) e o *pós-graffiti* (Ganz, 2004). Trata-se de uma ambiência compartilhada pelo grafite e pelos meios digitais, a atmosfera provocada pela *Digitalia* (Quintero, 2007) e que incita as ações de grafiteagem a explorar sua fragilidade e seus limites.

Quanto às motivações ideológicas, tanto para Silva (1987) quanto para Ramos (1994), elas são fundantes e qualificam o grafite de forma definitiva. Características como marginal, anônimo e espontâneo, transgressor e proibido são compartilhadas pela percepção de Campos (2008), quando afirma que o grafite é subversivo e informal.

Mas se tais motivações pareciam distantes daquelas puramente estéticas e materiais, isso já não acontece mais na concepção de Fabrício Silveira (2007, 2009), Quintero (2007) e mesmo de Ricardo Campos (2008). Para eles, no contexto histórico atual, o caráter estético e as escolhas dos materiais são intrínsecos às motivações ideológicas da grafiteagem. O reconhecimento deste espaço de “passagem”²⁴, lugar da transformação e da multiplicidade, e a

²⁴ Aqui tomo as considerações de Raymond Bellour e de Nelson Brissac Peixoto, que nos dão pistas sobre o que seriam as passagens. Para Bellour (1993), as passagens são linhas ao mesmo tempo de ruptura e de entrelaçamento das imagens, de indefinição entre seus diversos modos. Assim como nos explica Peixoto: “As

estetização da informação estariam alterando as formas de expressão do grafite. A partir da convergência entre grafite e tecnologias da informação, a busca passa a ser pelo dispositivo de trânsito, de cruzamento, “assim como o trompe-l’oeil que é representação e ao mesmo tempo se anuncia como ilusão” (Peixoto,1993, p.247). Uma imagem-grafite que fala da arquitetura das cidades contemporâneas, que diz mais sobre o que não é propriamente grafite, nem pintura, mas quem sabe, diga mais sobre os anacronismos e as mudanças no campo das artes, da comunicação...

Se, num primeiro momento, a forma grafite era simplificada, reduzida ao rabisco, ao desenho simples de um *tag* e mais tarde influenciada pelas vanguardas artísticas do séc. XX – menos em nome de uma forma estética do que de um conteúdo político –, hoje estas duas instâncias não se diferenciam claramente. A espontaneidade e o anonimato, por exemplo, não são mais significativas para esta prática do que as investidas estéticas, a escolha dos materiais, a exploração de novas técnicas e modos de difusão, publicização das imagens do grafite e do próprio grafiteiro.

Diante deste quadro é o estado, ou condição movente e cindida que responde pelas características inerentes ao grafite, mutável, flexível e frágil – ou seja, livre para jogar com as diversas lógicas expressivas e comunicacionais recondicionando-as às suas necessidades. Confirma-se a ênfase que vem sendo dada às formas de expressão do grafite, a preocupação estética – discutindo materialidades e modos de interação da imagem que produzem.

1.4 Problematização da pesquisa

De forma mais generalizada, o problema de pesquisa abrange a processualidade comunicativa do grafite articulada à experiência estética que estimula. O trajeto da pesquisa trouxe para o centro de investigação as imagens de grafite em sua materialidade e expressão plástica. Partimos do pressuposto de que, como já dissemos, estas imagens estimulam a interação humana e a experiência estética e, lançando mão de recursos poéticos, assim comunicam. O objeto, bem como a questão problema, e os objetivos de pesquisa são

passagens indicariam o lugar das imagens sem lugar fixo, ainda que instaladas num espaço de exposição situado e circunscrito. Obras irredutíveis às categorias habituais, deduzidas dos suportes. O cinema sai do filme (da tela) para dar mobilidade às formas espaciais da instalação. A fotografia sai do quadro para permitir a adaptação da imagem ao espaço. O mundo das imagens e dos objetos deixa de se opor” (Peixoto, 1993, p.242).

construídos mais pontualmente aqui em função da articulação entre um olhar comunicacional sobre as imagens de grafite e as questões de interface com o campo das artes.

1.4.1 A inserção do objeto no campo da Comunicação

Tendo em vista que a Comunicação é tida como um campo de estudos que se encontra em fase de constituição, as pesquisas na área, mais do que definir um objeto específico de estudo, procuram desenvolver abordagens através de um “olhar propriamente comunicacional”, capaz de explorar o Campo e construí-lo efetivamente.

Neste estado em que o campo continua em “fermentação”²⁵, as ações relacionais e transversais estabelecidas entre os objetos e os interesses tanto reforçam suas características, quanto promovem apagamentos, ou seja, expõem aquilo que não quer ou não se deixa hibridizar dentro das formas enredadas.

Embora tenha se estabelecido ou reconhecido o objeto empírico, as imagens de grafite, faz-se necessário construir o objeto enquanto instância teórico-problematizadora. Neste sentido, Braga (2004) coloca que interessaria mais buscar problemas e questões que seriam relevantes para o Campo, buscando o que há aí de *comunicacional* – caracterizando como e em que tratam as questões propriamente *comunicacionais* –, do que definir um objeto específico de estudo.

Esse movimento, conforme o autor, deve muito à perspectiva do que seja comunicacional para o próprio pesquisador. O *comunicacional* poderia ser entendido enquanto certo tipo de troca, de conversas, de interações sociais entre indivíduos, tratando-se, ainda, de processos e práticas que viabilizariam diferentes ações e objetivos diversos (Braga, 2001, p.17).

Um exemplo são as abordagens propostas pela pesquisadora Janice Caiafa. A autora vem trabalhando com a construção de espaços de sociabilidade nos ambientes dos transportes públicos das cidades. No artigo “Espaço e Comunicação no Metrô”, Caiafa (2009) aponta alguns componentes do espaço construído do metrô do Rio de Janeiro, mostrando o tipo de ocupação e as modalidades de comunicação que se produzem ali. Explica que “a *passagem do uso ao consumo*”, gera modalidades de comunicação no espaço do metrô que produzem

²⁵ CRAIG, Robert. Por que existem tantas Teorias da Comunicação? In: MARTINO, Luis. *Teorias da Comunicação: muitas ou poucas?* São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. p.81-98.

formas de sociabilidade” (2009, p.06). Ou seja, da condição de usuário à condição de cliente, o público passa a interagir de forma diferente com o equipamento coletivo, alterando o seu funcionamento.

Neste caso, considerando os estudos sobre midiaticização no campo da comunicação, centro de interesse do programa de mestrado no qual esta pesquisa se insere e objeto promissor no que diz respeito às teorizações sobre a área, procura-se ao longo da construção deste trabalho, e na busca por este olhar mais comunicacional sobre o tema e objeto construído, tonalidades deste processo midiático que atravessam, inevitavelmente, o grafite.

Pode-se notar que, mais do que as ações de grafiteagem na cena urbana, em sua instância político-ideológica, são postas na roda das discussões sobre o tema as imagens de grafite expostas nas mídias e sua reconfiguração pela inserção de dispositivos tecno-midiáticos no processo de feitura do grafite.

Por esse motivo, procura-se entender o que poderia ser este midiático atravessando a prática do grafite contemporâneo e tentar ver no que este ângulo de observação poderia contribuir para o interesse de pesquisa – o tipo de estética comunicacional provocada por estas imagens.

Para Fausto Neto (2006), a “midiaticização” é um lugar e também um dispositivo que liga o social e a significação. De modo que, tanto as técnicas, ferramentas utilizadas pelo artista, quanto as linguagens com as quais opera, ou seja, os demais documentos de processo (espaço físico, memória, apresentação nas mídias etc.), acionados no processo do grafite, seriam dispositivos, agindo e construindo o processo comunicacional.

No entendimento do autor (Fausto Neto, 2006, p.16), a “midiaticização” enquanto “prática social-prática de sentido” ultrapassa o território específico dos meios, enquanto limites explicativos, mas retoma os meios no interior de uma nova complexidade, fenômeno engendrado pelo aparecimento de tecnologias subordinadas às lógicas de ofertas e a processos de apropriação social. Nessa perspectiva é que a “midiaticização” articula duas dimensões – transversalidade e relacionalidade. Pois tanto técnica quanto linguagem são dispositivos mais complexos agindo e construindo a própria vida social.

As imagens de grafite circulando entre nós transformam a relação entre produção e recepção da grafiteagem, já que subordinadas a essas lógicas de oferta e apropriação social. As reformulações sócio-tecnológicas na passagem dos processos midiáticos, segundo Braga (2006), geram “processualidade interacional de referência”. Da oralidade à escrita e aos

dispositivos tecnológicos de informação, os modelos transmutam-se de acordo com as urgências de cada objeto comunicacional.

Para o autor, os processos tecnológicos e operacionais de interação, disponibilizados através de mediatização crescente da sociedade, abrem possibilidades sociais. Os *modos* segundo os quais a sociedade (por seus diferentes setores, segundo seus variados objetivos) realiza, escolhe e direciona aquelas possibilidades *é que compõem* a processualidade interacional/social que vai caracterizar a circulação comunicacional – logo, a construção de vínculos, de modos de ser, de perfis sociais aos quais chamamos de ‘realidade’.

O processo de midiatização do grafite corresponderia não só à adequação dos dispositivos²⁶ tecno-midiáticos ao seus objetivos comunicacionais e às opções estéticas que assumem, mas, em especial, ao modo como opera socialmente com essas transformações.

Camila Farina (2008, p.71) definiu a midiatização como linha virtual pela qual seria possível perceber uma forma de atualização do grafite. A ela estaria vinculada a criação (e recriação) a partir da disponibilidade do grafite para ser mediado por dispositivos técnicos, sobretudo os midiáticos.

Assim, entende-se os efeitos produzidos a partir dos registros fotográficos sobre o grafite. Tais registros já existiam nas lentes de fotógrafos como Brassai, Heinz Hajek-Halke, Aeron Siskind, Kikuji Kawada e até mesmo do brasileiro Geraldo de Barros. Somado a isso, atualmente, os registros de feitura do grafite circulam em produtos de publicação e compartilhamento de imagens como *photoblogs* e *flickr*s, permitindo sua reprodução, reorganização e recriação numa escala infinita onde, conforme Silveira (2007, p.08), é rematerializado em sucessivos suportes expressivos que o qualificam como “uma verdadeira imagem em abismo”

Suzana M. Dobal, no texto “Os grafites de Brassai: documento de um imaginário histórico” (1999), também discute a leitura das fotografias de grafites feitas por Brassai num longo período de quase trinta anos (de 1933 a 1961). Mais do que registro histórico, as fotos, segundo a autora, revelam toda uma atmosfera surrealista e ficcional. Comenta que Craig Owens ao ler as fotos de Paris tiradas por Brassai identifica em mais de uma delas um fenômeno lingüístico, o *mise en abyme*, através do qual a representação se coloca dentro dela

²⁶ Na concepção de Jairo Ferreira (2008), apresentada no artigo “Midiatização: dispositivos, processos sociais e de comunicação”: “(...) dispositivo é, por um lado, um conjunto de materialidades e, por outro, o conjunto de relações, intersecções com processos sociais e de comunicação. Remete sempre a uma processualidade da comunicação (agenciamento entre o ver e o dizer), expresso em categorias específicas dos dispositivos midiáticos – as dimensões técnicas/tecnológicas e discursivas. Ou mesmo um conjunto de sistemas em co-operações, muitas das quais deslizantes entre si, na medida em que nem sempre ocorrem acoplamentos, mas sim justaposições” (Ferreira, 2008, p.08).

mesma. Segundo Dobal (1999, p.227), “as fotos de grafite são ‘imagens em abismo’ não só porque elas são signos de signos, o filme republicando os muros, mas porque uma vez que essas fotos foram exibidas elas se tornam partes de paredes de outras paredes”. Ou seja, não só a fotografia era um signo, mas, de algum modo, é também a própria realidade. Neste processo, esclarece Dobal que as fotos de grafite atribuem realidade ao seu objeto, os desenhos no muro, mas esse mesmo objeto, estranhamente, vira mero reflexo e as imagens tornam-se então imagens da ausência de grafite (1999, p.233).

Ricardo Campos explica que as imagens fotográficas das expressões do grafite, publicadas nas mídias, trouxeram-no para a agenda midiática.

A imagem-graffiti, que nos seus primórdios apenas garantia a sua perenidade através da memória individual e colectiva, encontra nos modernos processos de reprodução instrumentos para a sua replicação, difusão e manipulação. A vida de uma imagem deixa de estar dependente de uma temporalidade que, irrevogavelmente, traria a morte acelerada do objecto. Deixa de estar ameaçada pelas autoridades e agentes climatéricos, uma vez que se encontra resguardada do perigo de uma existência fugaz (Campos, 2008, p.07).

Conforme o autor²⁷, em primeiro lugar, o grafite torna-se deslocalizado socialmente, tornando possível a constituição de redes através da *Internet*; em segundo lugar, deslocaliza a imagem-graffiti, tornando-a disponível virtualmente sem ligação física ao espaço onde se inscreve; em terceiro lugar, fornece um conjunto de dados (imagens, imaginários, ideologias, informações) a uma velocidade e volume anteriormente desconhecidos (Campos, 2008).

Grafite e midiatização estariam ligados não só pela condição geral da sociedade da informação, e da “midiatização como processo interacional de referência”, mas porque, de forma efetiva, a grafitagem inserida no processo midiático manifesta, de modo ampliado e abrangente, tanto esta ausência de que fala Dobal, quanto a imagem-grafite descrita por Silva e Campos, possibilidades que estavam latentes e que só são possíveis pela inserção no processo midiático. De algum modo, arrisca-se dizer que a midiatização sempre esteve no gene do grafite.

Mas, embora se reconheça que os interesses de pesquisa na área cresçam no que diz respeito aos dispositivos tecnológicos na base do processo comunicacional e mesmo numa leitura do social realizada a partir dos meios de comunicação, o *comunicacional* não estaria, unicamente, atrelado ao objeto “mídia”, entendido na sua forma massiva e tecnológica. Mais

²⁷ (Silva, 1987, p.08)

do que investigar a lógica da mediação atravessando o grafite, interessa ver o tipo de estética comunicacional que é aí provocada.

De todo modo, quando se questiona a processualidade comunicativa do grafite, em vista do foco empírico considerado, se reconhece que, se os objetos tecno-midiáticos não determinam exclusivamente a condição atual do grafite, também não se excluem do papel fundamental que é o de reconfigurar a prática da grafite e fazer circular a imagem de grafite da qual falamos aqui.

No entanto, o interesse central da pesquisa encaminha-se menos sobre *o que é* este grafite mediado e mais sobre *como* ele vai se transformando como, o ser mutável, flexível e frágil, lida com a diversidade expressiva que as tecnologias da informação oferecem e de certo modo impõem à sua sobrevivência, redesenhando suas formas de expressão e produzindo experiência estética.

Através de uma perspectiva de “diálogo e integração entre várias teorias”, defendida por Eliseo Verón, constrói-se o objeto de pesquisa, que também se (re)constrói num mundo

(...) que trae cada día nuevas informaciones, cambia cuestiones que parecían definitivas, ofrece nuevos problemas, hiere profundamente los esquemas que se conciben como saberes ‘absolutos’, obliga a construir nuevas rutas de investigación y cambia hasta lo que parece más sólido y fuerte (Maldonado, s/d., p.108).

Com a noção de “rede discursiva”, Verón defende um objeto de pesquisa construído sob vários discursos e perspectivas. Agora, para que a problematização se efetue de forma mais pertinente aos interesses da área, procuram-se os contornos deste objeto, definidos tanto no processo de mediação em que se insere, quanto nas questões de interface. Assim será possível caracterizá-lo como objeto comunicacional.

1.4.2 Questões de interface

Na maioria dos referenciais de pesquisas sobre o tema, o grafite é tomado naturalmente como mídia, sendo raros os casos em que as questões de interface são submetidas a um exame mais detalhado. Acredita-se que o tema proposto se inscreve na

interface entre os campos da Arte²⁸ e da Comunicação. A interface seria um espaço epistemológico onde estes dois âmbitos se encontram.

Conforme Braga (2004), os problemas postos sobre os mesmos objetos é que são variados. Não interessaria investigar, enquanto pesquisa em Comunicação, aspectos estritamente criativos e/ou poéticos que não se relacionem diretamente com a operacionalização comunicativa dessas imagens de grafite.

A interface entre Comunicação e Arte propõe “(...) buscar questões que pareçam relevantes para o campo (em formulações que não se limitem a copiar as questões já habitualmente feitas em outras áreas de conhecimento). Isso significa buscar o que há de ‘comunicacional’ (...)” (Braga, 2004) e, neste caso, não apenas o que há de artístico ou sociológico no questionamento.

Neste mesmo texto, “Os estudos de interface como espaço de construção do campo da Comunicação”, José Luiz Braga (2004) defende a interface disciplinar “como um espaço privilegiado para a construção do campo – desde que se adote uma perspectiva de desentranhamento do objeto dentre as perspectivas ‘externas’ sobre a comunicação”.

Assim, procurou-se mapear estes pontos de imbricamento entre as áreas, dentro do grafite. É reconhecido que, desde as influências das vanguardas artísticas do início do século XX até a herança do movimento *Fluxus* (com *performances*, vídeos e publicações), a prática do grafite segue apropriando-se e retrabalhando propostas estéticas ligadas ao campo da Arte, disputando, em certa medida, um foco comunicacional e um espaço que aproxime arte e vida.

Se, ao grafite, o estatuto de mídia urbana – que o qualifica como objeto comunicacional – é aceito sem grandes questionamentos, a proximidade entre os campos da Comunicação e das Artes nem sempre foi bem resolvida.

A semioticista Lucia Santaella (2005) salienta que foi só no momento histórico em que a comunicação massiva começou a se instaurar, a partir da Revolução Industrial, que os dois campos, Comunicação e Artes, também começaram a se entrecruzar. Era o emblema de um processo que estava destinado a se tornar cada vez mais absorvente: a hibridização das formas de comunicação e de cultura. Transcorria um momento em que o campo da Comunicação – por natureza, um campo intersemiótico – emergia em um agudo contraste com a pureza estética que era típica das “belas artes” – então numa gradativa e cada vez mais radical desconstrução dos sistemas de codificação visuais herdados do passado renascentista. A partir

²⁸ O artista e pesquisador Flávio Gonçalves (2006) reconhece que, nas pesquisas em arte, especialmente em poéticas visuais, o argumento poético é um argumento frágil, destinado à fronteira entre a prática artística e o pensamento formal, com dificuldade para legitimar sua presença ao assumir para si formas de pensar que são próprias de outros campos do conhecimento.

desse momento, muitos artistas passaram a incorporar os dispositivos tecnológicos dos meios de comunicação como meios para a sua própria produção.

Do mesmo modo, Arlindo Machado, em livro dedicado ao tema arte-mídia (2007), fala que não é preciso muito esforço para perceber que o mundo das mídias tem afetado substancialmente o conceito e a prática de arte, transformando a criação artística no interior da sociedade mediática numa discussão bastante complexa. Para Machado, os produtos de criação artística e da produção mediática não são mais tão facilmente diferenciados (2007, p.23). O autor explica que a “arte-mídia” seria uma metalinguagem da sociedade mediática, praticando no interior da própria mídia e de seus derivados institucionais, portanto não mais nos guetos acadêmicos ou nos espaços tradicionais da arte, alternativas críticas aos modelos atuais da normatização e controle da sociedade. O grafite, em certa medida, representaria esta voz, falando de dentro do campo sobre o campo, ao jogar com as lógicas das tecnologias da informação e, ao mesmo tempo, presente nos espaços da arte.

Exemplo recente, o vídeo “Muto” (2008), do grafiteiro e artista gráfico italiano Blu – a obra encontra-se disponibilizada no *Youtube*²⁹, mostra a tentativa de ressignificar a mídia urbana grafite através de sua fusão multimídia e da distribuição em rede.

No texto “O eterno retorno do grafite”³⁰, é reconhecido em “Muto” uma curiosa morfogênese, a encenação de um processo de autogeração.

Um tanto abjetas e escatológicas, as criaturas de Blu (não é à toa que o vídeo é batizado justamente de Muto³¹) encontram-se em permanente transformação e movimento. Ali o grafite é hibridizado a processos tecnológicos e midiáticos. Na verdade, torna-se inconcebível sem eles. Além disso, instala-se, outra vez, embora de modo muito mais visceral e arrojado, uma outra espacialidade, um “terceiro lugar”, surgido da sobreposição (ou da confluência) dos espaços mais usuais da cidade e da representação midiática mais convencional (Silveira; Daneluz, 2008, p.330).

E destaca-se que:

Aqui, o híbrido é também um espaço específico, um espaço outro. Os grafites animados no vídeo acabam situando-se num hiato espacial, num interstício resultante da tensão entre o ambiente urbano e o ambiente comunicacional. Não são simples registros midiáticos. Tampouco são simples grafites. Embora tenham algo

²⁹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=uuGaqLT-gO4>>. Acesso em: jul. 2008.

³⁰ O texto “O eterno retorno do grafite” foi escrito em co-autoria com o prof. Fabrício Silveira. Publicado na revista *Comunicação e Espaço Público UnB*, Brasília, Ano, XI, n. 1 e 2, p. 322-336, 2008.

³¹ O título do vídeo alude à idéia de “mutação”. Segundo o dicionário *Aurélio*: “Mutação – s.f. mudança. Varia o. Altera o, inconstância, volubildade, mudança de cenários no teatro”. Também pode se referir a algo que   mútuo, que se corresponde de parte a parte, recíproco. Em italiano, *muto* quer dizer “mudo” (Cf. Silveira; Daneluz, 2008).

de um e de outro, simultaneamente. Uma lógica e uma cultura comunicacionais os instaura, desde a concepção, a viabilização material, a finalização, até a exibição da peça (Silveira; Daneluz, 2008, p.331).



Figura 2: *Frames* de “Muto”. 2008.

Encontrou-se neste ponto, e a partir do texto “De outros espaços”, de Michel Foucault (1967)³², ancoragem para justificar a problemática e foco de investigação – o processo comunicacional a partir das imagens do grafite. Neste texto, o autor comenta que:

Há também, provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contra-lugares, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros lugares reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugar está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade. Devido a estes lugares serem totalmente diferentes de quaisquer outros lugares, que eles refletem e discutem, chamá-los-ei, por contraste às utopias, heterotopias (Foucault, 1967).

Novamente importa aqui atender às “passagens” que operam entre “o movimento e a imobilidade” (Machado, 2007) no processo de criação de imagens, entrelaçado ao processo comunicacional. Assim, importa ter acesso ao grafite em suas apresentações difusas,

³² Disponível em <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html>. Acesso em: set. 2008.

determinando as possibilidades de reconhecimento das suas transformações por meio do processo.

(...) O que importa é perceber que a existência mesma desses produtos, a sua proliferação, a sua implantação na vida social colocam em crise os conceitos tradicionais e anteriores sobre o fenômeno artístico, exigindo formulações mais adequadas à nova sensibilidade que agora emerge. Uma crítica não-dogmática saberá ficar atenta à dialética da destruição e da reconstrução, ou da degeneração e do renascimento, que se faz presente em todas as etapas de grandes transformações (Machado, 2007, p.25).

Assim, a problemática do grafite trata sobre sua natureza movente, arte aberta, de identidade cindida e incompleta; e mais: sobre o que sobra de marca, de fixidez e que pode salientar o que lhe é propriamente estético-comunicacional. Abordar tais aspectos só parece possível quando se reconhece que o grafite que está pesquisando é, antes de tudo, uma presença ou até mesmo uma imagem-grafite realizada somente neste espaço outro em que um tipo de experiência estética é possível.

Outro aspecto fundamental a ser tratado diz respeito às rupturas de espaço provocadas pelo campo das artes – como as experiências com a *land art*, a arte ambiental e as intervenções que foram quebrando gradativamente a exclusividade das representações expositivas. Conforme Adolfo Montejo Navas, em texto para a revista *Dasartes*³³, estas expressões que se valem dos espaços externos inventam

(...) uma nova percepção e recepção estéticas, mais vinculadas à outra escala e, sobretudo, a outra relação com a vida ou com a matéria do mundo. Fora do universo oficial da representação e de suas instituições, a obra como trabalho ou objeto que não acaba em si mesmo (é mais obra aberta a outras conexões, negociações e abrangências críticas, diferentemente da obra moderna) tem recebido uma fragmentação e diversificação inauditas, o que tem produzido também a sua expansão expositiva, privilegiando assim mais o lugar da presença que aquele da mera representação (Navas, 2009, p.60).

Contudo, é reconhecido que o grafite, apesar das proximidades operacionais com o campo das artes, compreende um conjunto de práticas e uma matriz histórica diferente daquela na qual está baseada a estética tradicional. O que faz com que qualquer tentativa de avaliar ou compreender estas imagens-grafite usando a estética da arte “tradicional”, como interface promissora no que diz respeito a questões comunicacionais, estaria condenada a resultar num mal-entendido.

³³ NAVAS, Adolfo Montejo. Obra e lugar. Outras relações estéticas. *Dasartes*. Rio de Janeiro, n. 2, p. 60-62, fev, 2009.

Assim, a característica central da problematização à processualidade comunicativa do grafite e do objeto – as imagens-grafite – estaria focada nesta “nova percepção” que promove outra relação com a matéria do mundo, privilegiando mais um lugar de presença que de representação. Neste ponto, entende-se que aspectos propriamente comunicacionais como o agenciamento de informação – os modos, o meio e os objetos que são postos em circulação –, estariam sendo mobilizados (re) configurando tanto a interação humana com essas imagens quanto a própria experiência estética.

1.4.3 Objeto, problema e objetivos da pesquisa

A fim de sistematizar este ponto, apresento de forma sintética o objeto de pesquisa, a problematização, a questão central e os objetivos decorrentes. Olhar para o grafite a partir de tal perspectiva *comunicacional* seria considerar as interações, que, por meio do objeto construído – as imagens-grafite –, processariam trocas simbólicas e práticas entre os observadores.

Vale reafirmar que a imagem-grafite, a contar as concepções de Silva (1987) e Campos (2008), as “imagens-graffiti”, estariam aqui se configurando a partir destas interações mais como presença do grafite em seus desdobramentos poéticos do que como prática realizada no espaço da rua. As interações, neste caso, se dariam basicamente por meio da circularidade das imagens de grafite por meio das publicações online e nas mídias impressas, pela apropriação, retorno e reenvio destas imagens, conformando um outro espaço que realiza esta presença e tornaria efetiva a experiência estética. Marca-se a escolha do objeto empírico, imagens que são registros do processo criativo do grafiteiro Bruno Novelli, colecionadas no período de 2008 e 2009 e que serão apresentadas no próximo capítulo.

É visto que há uma preocupação com os aspectos práticos, com os modos pelos quais esses sentidos são produzidos, com o impacto material dos meios sobre os processos de significação e reconfiguração da sensibilidade.

Portanto, as questões de exploração enfatizam uma preocupação com o domínio material e poético a partir dessa coleção de imagens. Seriam elas:

a) De que modo estas imagens comunicam? O que mostram as imagens e o que ocultam? Que elementos são mobilizados na cena e fora dela? Como o grafiteiro se coloca no espaço da imagem – no que diz respeito a sua gestualidade e performance?

b) Que objetos são utilizados para que comuniquem? Quais tecnologias são utilizadas para a produção das imagens? Que outros recursos estéticos aparecem?

c) Quais os meios utilizados para comunicar a imagem-grafite? Quais os dispositivos tecno-midiáticos acionados para fazer circular as imagens?

Partindo destas questões mais amplas o objetivo central é encontrar o que nessas imagens, circulando entre nós, estimula a interação humana e a experiência estética. Para tanto, faz-se necessário: a) caracterizar os recursos poéticos do grafite de Bruno Novelli – seu cerne poético; b) reconhecer em que condições o grafite aparece – os modos, objetos e meios com que trabalha; c) identificar alterações e rupturas com o espaço de experiências anteriores – no caso, a rua. É com esta proposta que a pesquisa segue.

2 ESTUDO DE COMPOSIÇÃO

Neste capítulo, será discutida a proposta metodológica e a sua operacionalização. Em seguida, será apresentado o objeto empírico do trabalho. Além disso, o papel do colecionador é discutido juntamente com os documentos de pesquisa e os procedimentos metodológicos elencados. Aqui, a crítica genética ou crítica de processo insere-se como articuladora técnico-metodológica, servindo como um modo de olhar os materiais comunicacionais em questão, daí a definição do termo “documentos de processo”. Nesta perspectiva, o grafite “não é, mas vai se tornando”, e assim a investigação do processo criativo de Novelli é estabelecida para contemplar esta etapa. Busca conhecer os mecanismos construtores e os percursos de fabricação de onde emergem as imagens-grafite. Esta perspectiva de processo qualifica as opções estéticas do autor por meio do reconhecimento de seus elementos poéticos. Uma trajetória em que camadas são superpostas e reveladas e o contato com a materialidade do processo se dá por diferentes ângulos. Por fim, são comentadas as imagens colecionadas, exibindo um primeiro mapa de imagens e, em seguida, a coleção final.

2.1 Proposta metodológica

O primeiro movimento foi assumir a importância que alguns materiais empíricos adquiriram ao longo do processo de pesquisa. Desde a escritura do projeto, eu recorria a um procedimento de copia e mesmo de *download* de imagens sobre grafite, especialmente do coletivo *Upgrade do Macaco*. O que era um gesto quase automático, mas consciente de estar mapeando expressões de grafite nestas imagens, passou a ser uma proposta metodológica, sistematizada, que me forneceu não só objetos empíricos mas, antes disso, pistas para a construção de um problema e do objeto de pesquisa. Posteriormente é preciso esclarecer que, mais do que decidir por uma metodologia, optei por responder ao objeto de pesquisa assim como ele foi se apresentando a mim, assim como foi sendo encontrado. Inicialmente, um olhar cartográfico forneceu ancoragem para desenvolver modos de explorar o objeto que poderiam ser promissores em uma abordagem estético-comunicacional. Em *Ofício de Cartógrafo* Martín-Barbero (2004) defende a capacidade de apropriação dos modelos e das

teorias, venham de onde vierem, geográficas e ideologicamente. Isso implica não só a tarefa de ligar, mas também a mais arriscada e fecunda tarefa de redesenhar os modelos para que caibam diferentes realidades, com conseqüente e inapelável necessidade de fazer leituras oblíquas desses modelos, leituras “fora de lugar”, a partir de um lugar diferente daquele no qual foram escritos. E atenta que, neste “longo e difícil percurso, embora secretamente iluminado (benjaminianamente) pelas palavras de Gramsci: ‘só investigamos de verdade o que nos afeta’, e afetar vem de *afeto*” (Martín-Barbero, 2004, p.24-25). Para Benjamin,

O cartógrafo pode ser um *flâneur* que se deixa levar pelas ruas da cidade. Vagando, ele é arrebatado pelos prédios, pela multidão, pelas vias, e assim constrói paisagens que se desenham no seu caminhar. Seus instrumentos são o olhar e o próprio corpo, os sentidos com os quais ele capta espaços, relatos, disfarces, máscaras, relações, não sendo incomum se apoderar de dados e de saberes (Benjamin *In*: Rosário, 2008, p. 215).

Este modo de lidar com os materiais encontrados e apropriar-se deles esteve presente durante toda a pesquisa. Ao observar as imagens de grafite salvas nos meus arquivos foi possível ver o que estava sendo criado todo dia como memória afetiva e sensível sobre o tema. Foi então, a partir de uma coleção dessas imagens, que a pesquisa foi impulsionada e, logo, a “metodologia do colecionador” de Benjamin tomada como inspiração e aporte epistêmico. Tanto o *flâneur* quanto o colecionador são figuras alegóricas usadas por Benjamin para pensar a destruição da experiência, que é o próprio cotidiano, e a incapacidade de narrar o que experimentamos, questão cerne da problemática desta dissertação sobre experiência estética e fenômenos comunicacionais.

A decisão de me apropriar dessas imagens como um colecionador, não no sentido de acumulação simplesmente, mas na busca por classificações ainda que exploratórias, trouxe a pulsão de um ato criador, considerando que colecionar se opõe a consumir. No gesto de retirar aquelas imagens de seus contextos insinua-se a possibilidade de recombina-las emprestando-lhes outros sentidos, experienciando-as, até a sua verdade, mesmo que provisória, mesmo que inventada.

Benjamin sustenta que o método autêntico de tornar contemporâneos os objetos consiste em concebê-los dentro de nosso próprio espaço e isto é o que faz o colecionador. [...] O próprio ato de colecionar é decisivo, pois o objeto é separado de todas as suas funções originárias para que possa entrar, colocar-se na relação mais íntima concebível com o que guarda a sua maior afinidade (Perrone; Engelman, 2005, p.85).

As imagens que foram colecionadas junto com as informações coletadas sobre elas, incluindo o contexto, e, no caso, um panorama tanto sobre o coletivo *Upgrade* quanto sobre o autor Bruno Novelli, não foram apenas pontos de referência para a pesquisa; muitas vezes, elas foram disparadoras de idéias. O que pode levar a pensar que, na decisão do pesquisador em tomar para si essas imagens, está intuída a identificação de que algo naquele objeto ou imagem pode enriquecer o processo investigativo. E o que seria este algo que desperta o olhar para o desejo de apropriação dessas imagens?

A crítica genética, ou crítica de processo³⁴, pode auxiliar a responder esta questão. A disciplina aparece não como marco teórico metodológico, mas sugere conceitos e modos de ver que interessam incorporar aqui. Com raiz nos Estudos Genéticos sobre o Processo de Criação Artística, preocupa-se com “os testemunhos materiais de um processo evolutivo de criação” (Salles, 2000). Aqui tomado como um resgate do que é intrínseco ao trabalho do artista urbano, o movimento, as sobreposições e misturas de técnicas de feitura do trabalho, compondo um trabalho híbrido. No caso de Bruno Novelli, este hibridismo é entrevisto nas variações artísticas do autor: grafite, vídeo, performance, artes plásticas, etc. Entende-se que esse testemunho material do processo de Novelli se encontra nas imagens produzidas e publicadas pelo autor enquanto “peças” móveis e inacabadas.

No entanto, não se limitam as considerações sobre o caso Novelli e sobre o aspecto poético do grafite à dimensão do “fazer”, contando que quando se refere ao domínio da sensibilidade, esses trabalhos mobilizam elementos estéticos particulares. Devem-se considerar as dimensões da partilha e da recepção e o modo como o observador sente a imagem, ou o modo como ela o afeta (Cardoso Filho, 2009).

Assim, mais do que conhecer os mecanismos construtores, os percursos de fabricação e perspectivas de processo, interessam os registros imagéticos que se refiram a esse momento em que o grafite de Novelli “é, enquanto vai se tornando”. Ou seja: inseridas na coleção, as imagens que registram momentos de feitura, esboços, e referências para o autor são a

³⁴ Em *Crítica Genética*. Uma (nova) introdução. Cecília Almeida Salles (2000) apresenta os fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de produção-criação artística. De acordo com a autora, o termo “crítica genética”, de origem francesa e especialmente focado nos estudos de manuscritos literários, foi empregado pela primeira vez em 1979, quando constou do título de uma coletânea publicada por Louis Hay, os “*Essais de Critique Génétique*”. No final dos anos 1960 até meados dos anos 1970, o *Conseil National de la Recherche Scientifique* (CNRS), sob a orientação de Hay, recebeu pesquisadores germanistas encarregados de organizar os manuscritos do poeta Henrich Heine na Biblioteca Nacional Francesa. No Brasil, Philippe Willemart introduz a crítica genética ao promover, em 1985, o Primeiro Colóquio de Crítica Textual. Já em 1990 é fundada a APML – “Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário e a criação da revista *Manuscrita*”. A partir dos anos 90, especialmente com a publicação de Pierre Marc de Biase, *L’Horizont Génétique* (1993), que perspectivas de explorar um campo transdisciplinar já se insinuavam à Crítica Genética, restrita, até então, aos manuscritos literários.

“imagem total”, que em sua movência serve pelo que desperta, naquele momento, para aquele novo contexto que ajuda a definir. Para isso, ainda em *Crítica Genética*. Uma (nova) introdução (2000), Cecília Almeida Salles propôs o termo “documentos de processo”. Diz ela:

Pode-se dizer que esse documento, independente de sua materialidade, contém sempre a ideia de registro. [...] Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. [...] são registros de experimentação, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. (...) Acompanhamos a experimentação artística em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, *storyboards* (Salles, 2000, p.35-38).

Acredita-se que este tipo de objeto contém algo que desperta a vontade do colecionador em tê-lo para si, na medida em que é campo fértil para a imaginação. Passível de outras aproximações e deslocamentos dispõe-se a disparar um outro processo criativo quando são experienciadas aquelas imagens.

A seguir, será então apresentado um panorama sobre o coletivo *Upgrade do Macaco*, situando o leitor do contexto de inserção do objeto empírico e justificando a escolha. Neste relato, algumas pinceladas analíticas e sistematizadoras de ângulos de análise já serão feitas. Importa dizer que, neste ponto, as informações e comentários que seguem sobre o coletivo e sobre Novelli auxiliam a descrever o espaço de onde saíram as imagens coletadas. Sendo que estas, descontextualizadas desse fundo, compõem novos espaços relacionais apresentados mais adiante.

2.2 *Upgrade do Macaco*

O coletivo³⁵ *Upgrade do Macaco*, de Porto Alegre, formou-se em junho de 2003, por Guilherme Pilla, Emerson Pingarilho, Geraldo Tavares e Bruno Novelli. Sendo mais tarde ampliado em sua formação original com a participação de Edinilson Rosa (Tinico) e Carla Barth. Definem-se não como um organismo, grupo ou instituição, mas como “pessoas que

³⁵ Embora se entenda que as dinâmicas dos artistas envolvidos no *Upgrade* estejam pautadas inicialmente por ações coletivas, não será explorado neste trabalho o engenho de tais agrupamentos nem mesmo caberá discorrer, neste momento, sobre as possíveis implicações nas obras dos artistas. Para saber mais sobre o tema dos coletivos de artistas, consultar: “Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil”, dissertação de mestrado defendida por Fernanda Albuquerque, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da UFRGS, em agosto de 2006. E mesmo CORO, uma iniciativa que busca unir artistas que também trabalham coletivamente, em: <<http://www.corocoletivo.org>>. Acesso em: jun. 2008.

possuem afinidades intensas” e que enxergam a pintura nas ruas como uma urgência. Para eles, os veículos podem ser os muros, postes, espaços abertos e fechados, instituições ou não, inclusive canais virtuais, entendidos aqui como os espaços da *Internet*. Também figuram na produção do coletivo, materiais impressos, como a revista *Busca*, que trata de temas específicos sobre comunicação e arte urbana, além de produções e performances videográficas veiculadas na *Internet*³⁶.

Antes mesmo de ver nas ruas de Porto Alegre as intervenções de alguns integrantes do *Upgrade*, eu enxergava de forma isolada o trabalho desses autores. Não havia para mim um coletivo de artistas urbanos, mas amigos que se comunicavam também pela *Internet*.

No mundo *offline* dessas ações só foi possível entrar meses depois, em alguns casos, anos mais tarde. Inicialmente, conheci o trabalho de Pilla, um dos principais integrantes do *Upgrade*, ilustrador da extinta editora porto-alegrense “Livros do Mal”³⁷. Do *site* da editora, passei para os *links* relacionados ao ilustrador³⁸. Abria-se ali uma paisagem ampla e ao mesmo tempo muito específica. O que eu via eram textos e desenhos curiosos, que chamavam a atenção de usuários capazes de provocar inúmeros comentários a cada *post*. Eram publicações com referências à cena urbana, que provocavam os sentidos, ora produzindo estranheza, ora contemplação e proximidade. Instigavam a buscar sentidos possíveis, a entender as estratégias e lógicas usadas ali.

Era possível acompanhar a formação do coletivo através da observação das páginas dos *fotologs*, reconhecendo contatos entre seus membros em endereços específicos³⁹ e acompanhando *posts* com imagens e textos referentes aos desenhos em fase de elaboração, rascunhos, intervenções realizadas em pontos da cidade, exposições, etc.

Desde 2004, ano de lançamento do site do coletivo (upgradedomacaco.com.br) e das versões impressa e online (2005) da revista *Busca*⁴⁰, as produções do grupo foram sendo

³⁶ Boa parte desses autores, artistas urbanos e grafiteiros dispõem do acesso e uso de aparatos tecno-midiáticos, sejam câmeras de vídeo e de fotografia, até *softwares* de manipulação de imagens, que estas passam a integrar espaços outros que não as ruas, mas as mídias de massa e especialmente a *Internet*.

³⁷ A página continha *links* em *pdf* das edições dos livros lançados, resenhas, notícias, fotos de eventos promovidos pela editora, e um *link* para o *portfolio online* do artista Guilherme Pilla: <<http://www.ranchocarne.org/ldm/mondoguigui.htm>>. Além de endereços criados pelo autor nas páginas do *fotolog.com* como: <<http://www.fotolog.com/guiguibizarro>> entre outros. Acesso em: mar. 2008.

³⁸ Pilla fez parte da rede de jornalismo colaborativo *online* de Porto Alegre COL: “Cardozo *online*”, iniciada em 1998. O perfil do autor está disponível em: <<http://www.geocities.com/SoHo/Atrium/7830/pilla.html>> Acesso em: set. 2008.

³⁹ Guilherme Pilla: <<http://www.fotolog.com/guiguibizarro>>; Tinico Rosa: <<http://www.fotolog.com/tinico>>; Bruno 9li: <<http://www.fotolog.com/9li>>; Geraldo Tavares: <<http://www.fotolog.com/artedocotidiano>>. Acesso em: 2008-2009.

⁴⁰ A revista *Busca*, criada e editada por integrantes do coletivo, trata exclusivamente de temas da cultura urbana e arte de rua, mesclando entrevistas com teóricos da cultura contemporânea, como Gilles Lipovetsky, e pichadores como o paulistano Peixe.

abordadas por diversas mídias, como na coluna do escritor gaúcho Paulo Scott, no Portal *Terra Magazine*, em matérias publicadas nas revistas *Aplauso*, *Type* e *Wake Up*. E mesmo revistas de circulação nacional, como *Bravo!* e *Raízes*, deram destaque às experiências deste coletivo.

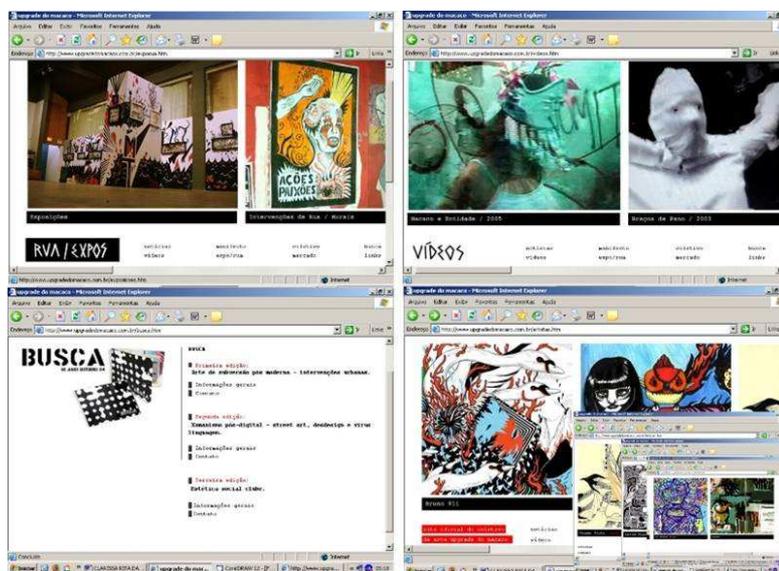


Figura 3: Janelas do primeiro layout do site upgradedomacaco.com.br.

No mesmo ano, o endereço eletrônico exclusivo do Coletivo já ganhava “corpo”. Com a finalização do site upgradedomacaco.com.br, podia encontrar ali *links* encaminhando para o manifesto *Upgrade*, a relação dos artistas envolvidos, vídeos, exposições e intervenções na rua, a revista *Busca*, além de diversos endereços de outros artistas urbanos, galerias de *street art* e influências diversas. Um dos *links*, inclusive, remetia à produtora *möve*⁴¹ criada inicialmente por Geraldo Tavares e Bruno Novelli como “uma empresa focada em arte aplicada que viabiliza projetos envolvendo trabalhos de artistas e ilustradores”. Marca da preocupação em estabelecer uma “via de mão dupla” entre arte e mercado.

Não foi longo o tempo até a criação de sites próprios de alguns autores além da utilização de vários outros produtos da *Internet* como o endereço de compartilhamento de imagens *flickr.com*, ou mesmo espaços voltados para a divulgação de suas produções videográficas no *youtube* e sonoras na Trama Virtual e *Myspace*⁴². Através desses endereços,

⁴¹ Disponível em: <<http://www.move.art.br/move>> Acesso em: abr. 2008.

⁴² Alguns endereços em: Guilherme Pilla: <<http://www.flickr.com/photos/guipilla/>>; Tinico Rosa: <<http://www.youtube.com/user/tinicososa>>; Emerson Pingarilho: <<http://www.flickr.com/photos/pingarilho/>>; Geraldo Tavares: <<http://www.myspace.com/geraldotavares>>; Bruno Novelli: <<http://www.bruno9li.com/>>; <<http://www.flickr.com/photos/9li/>>; Carla Barth: <<http://www.flickr.com/photos/preza.>> Acesso em: 2008-2009.

continuei observando a sazonalidade das publicações, assim como o envolvimento que têm com a ambiência virtual e seus engendramentos midiáticos, e me apropriando, ainda de forma aleatória, de algumas imagens.

Diferente do discurso midiático⁴³, que insiste em nomeá-los especialmente como grafite e arte de rua ou arte urbana, encontram-se algumas falas que explicitam a atmosfera das produções do Coletivo *Upgrade do Macaco*:

Não se trata de um organismo, grupo ou instituição, trata-se de um coletivo, pessoas que possuem afinidades intensas.

Queremos ultrapassar a idéia de que a tecnologia pode nos suprir por inteiro, assim como os Maias fizeram. Muitos esquecem que ela é apenas uma parte de todo o avanço humano, não é ela que irá nos salvar, a tecnologia mostra nesse momento que a ilusão pode ser bem manipulada através da informação: guerras midiáticas, eventos espetaculares, *gossip communication*. Estamos sedentos para nos tornarmos livres, mas não através da força, mas através da intuição.

A pintura nas ruas é uma urgência, estamos sedentos por abrir nossos sentimentos e por isso, onde quer que se possa mostrar esses sentimentos, esse será o veículo: muros, postes, espaços abertos e fechados, instituições ou não, inclusive canais virtuais.

Como um fractal, as chaves de um coletivo sempre são intercambiáveis, não existe estrutura, o que existe é um rizoma, uma interconexão, assim também agimos na vida. Não há como definir arte como instituição mas sim a arte de viver⁴⁴.

Outra referência é a exploração da imagem que serve de logotipo para a “Universidade Autoindicada por Entidades Livres”. No texto “Imagens Fora de Lugar. Comunicação e arte no grafite de Bruno Novelli”, explicamos que, “no jargão do Coletivo, a expressão ‘auto-indicado’ é sinônimo de autoconfiança, auto-gestão, afirmação do eu, liberdade e autonomia artística. Um ‘auto-indicado’ é aquele que tem a guia das próprias ações, capacidade de criação, realização e gestão da própria obra” (Silveira; Daneluz, 2009, p.05).

⁴³ Como é possível ver nas chamadas: “Arte de rua invade Porto Alegre” (*Aplauso*, n. 54, março de 2004); “A cidade e o *graffiti*. Concreto com cara de arte” (*Type*, n° 04, em abril de 2004); “Arte urbana. Massificada e gratuita” (*Wake Up – Cultura, Informação e Consciência*, n° 03, publicada em setembro de 2005); na revista *Bravo!*, na matéria “O eterno retorno do *graffiti*”, n.103, março de 2006; e “Favor não pichar”, que é o título da reportagem de capa da revista *Raiz – Cultura do Brasil*, edição de abril de 2006. E outras – *Zupi Design, Rojo, +Soma, Amelia’s Magazine, Juxtapoz, Upower*, que em publicações mais recentes (2007 e 2008) trazem em destaque imagens dos trabalhos de alguns integrantes do coletivo *Upgrade do Macaco*.

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.upgradedomacaco.com.br>>. Acesso em: set. 2008.



Figura 4: *Stencil*, “Nossa Senhora da Consciência Alterada” e logotipo da “Universidade Autoindicada por Entidades Livres”. Porto Alegre, 2005.



Figura 5: Intervenção urbana, coletivo *Upgrade do Macaco*, Porto Alegre, 2004.

A colagem dos cartazes em lance de fuga sintetiza algumas escolhas estéticas – o precário da pintura urgente feita na rua, a princípio sem a intervenção midiática, sendo possível para certo número e perfil de passantes. Já o registro fotográfico e sua publicação em meios de massa e eletrônicos potencializam a ação realizada nos espaços públicos e a rede de interlocutores através de canais online.

Atualmente, os artistas se mantêm investindo em trabalhos pessoais, vez ou outra atualizando o site do coletivo. Aliás, o *layout* que é visto hoje no site do *Upgrade* (re) coloca uma interação coletiva pautada pela “consciência”, ao invés das claras divisões entre arte de rua e exposições, artistas, revista *Busca*, etc, é possível ver um *link* sobre o *Upgrade* e outro para o “manifesto” do coletivo, assim como algumas imagens que, quando clicadas, remetem para outros *links* que justificam o seu conteúdo.

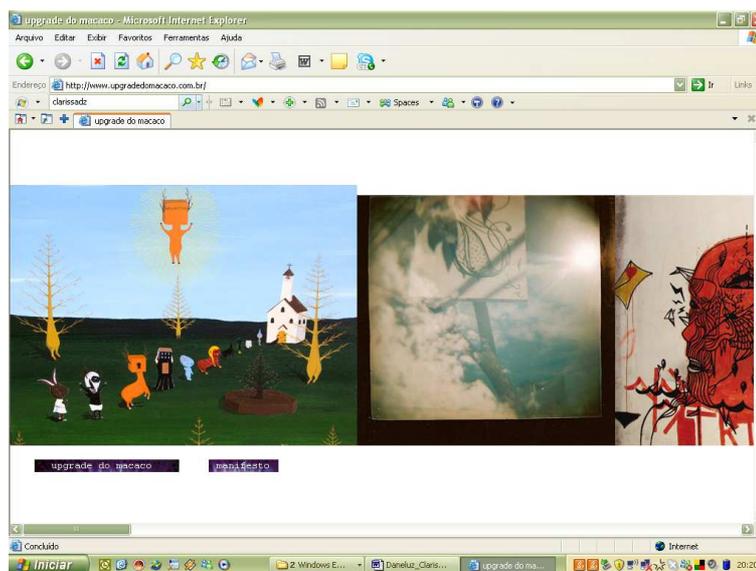


Figura 6: *Layout atual do site:* <<http://www.upgradedomacaco.com.br>> Acesso em: set. 2008.

O que percebo nessa trajetória é a “passada” ou mudança de investimento de sentidos, que se conecta com as afetações dos dispositivos tecno-midiáticos e dos diversos discursos produzidos nas/para as mídias sobre essas intervenções.

Na proposta reflexiva de Beatriz Sarlo (2006), em “O Lugar da Arte”, seus “instantâneos” fazem um mosaico de retratos de vários estilos de artistas e de arte, um mosaico que parece compor uma imagem bricolada da cena artística contemporânea. A autora (2006) não demarca um lugar da arte, mas afirma que as particularidades dos mercados e a subjetividade dos artistas configuram uma cena nem sempre prevista, em que ambos – a arte e os artistas – estão suscetíveis a deslocamentos e manobras dentro e fora dos campos. É o que ocorre com o Coletivo.

A passagem da rua para as mídias e as galerias de arte, bem como a exposição marcada pelo ritual da *vernissage*, nada mais é do que a festa do artista, e mesmo o “verniz” necessário para alavancar o trabalho, o momento em que se expõe ao sistema das artes, atraindo os mercados e estimulando a mediação para o consumo. Tornou-se “natural” a parceria entre espaços expositivos tradicionais e produções independentes, como é o caso da extinta galeria *Adesivo*, hoje com o nome de *Fita Tape* em Porto Alegre, e a *Choque Cultural*⁴⁵ em São Paulo.

⁴⁵ A galeria *Adesivo*, localizada em Porto Alegre, foi considerada uma das galerias de arte urbana com mais tempo de atividade no Brasil, com um histórico de 25 exposições individuais e coletivas. A *Choque Cultural* foi fundada em 2004, em São Paulo, e se transformou numa plataforma para artistas vindos do grafite, da *tattoo*, do *design* gráfico e de outras procedências paralelas às artes acadêmicas.



Figura 7: Stencil desenvolvido para a galeria Adesivo.

Na seqüência, os registros da mostra “Trimassa” (2008), na Galeria Choque Cultural, em São Paulo, onde participaram da exposição treze artistas gaúchos, dentre eles, sete integrantes do coletivo *Upgrade*.



Figura 8: Exposição “Trimassa”. Galeria Choque Cultural.



Figura 9: Caderno Guia. O Estado de São Paulo. n. 363. 19 a 25 de set., 2008.

“Arte entre amigos. A visão urbana de 13 gaúchos reunidos em São Paulo”. Esta era a chamada do caderno Guia, (O Estado de São Paulo, n.363, 19 a 25 de setembro de 2008).

Para o coordenador da programação da galeria *Choque Cultural*, em São Paulo, a mostra “Trimassa” reúne “amigos que gostam de trabalhar juntos, animado por esse caráter coletivo, de amizade, de afinidade entre os gaúchos”. E afirma: “poucos entre eles têm uma relação mais forte com a arte urbana mesmo (...) quase todos tem uma relação mais casual com a rua”⁴⁶.

Outro exemplo de que os trabalhos individuais vêm ganhando maior destaque e circulação na mídia e/ou na cena cultural mais recente é a mostra “*Transfer*”⁴⁷, onde o termo *Street fine art* dá título ao eixo temático-curatorial onde se encontram artistas urbanos como expoentes brasileiros na ponte entre arte de rua e galerias de arte, inclusive integrantes do próprio coletivo *Upgrade*, como Bruno Novelli, Geraldo Tavares, Trampo e outros gaúchos também colaboradores do coletivo. São “pinturas, intervenções, serigrafias, esculturas e instalações de renomados artistas brasileiros com raízes na cultura urbana”, ressalta o texto introdutório do *folder* da exposição. Esse tipo de investimento caracteriza incursões nem sempre tonificadas pelas ruas, pelo cenário urbano, mas por outros espaços, valendo-se das “lógicas de outros campos”, como o campo das artes, da comunicação e até mesmo da política cultural.

Nas interações entre os integrantes do coletivo, novos padrões seletivos de relações são pautados por interesses comuns – grafite, arte urbana e comunicação. Aos poucos, não vejo mais um coletivo “portoalegrense”, mas antes, aparecem os laços estabelecidos por uma comunhão de consciências conectadas e que se manifestam através da *Internet* e também, embora menos, na cena urbana.

O tom dado a essa reunião em torno do *Upgrade do Macaco* parece mesmo ser aquele orquestrado ou combinado pelo compartilhamento de valores e interesses comuns, reforçando laços de apoio e amizade que se estendem para os trabalhos individuais. Estes vínculos podem ter servido de força motriz na produção de Bruno Novelli. Com a apresentação deste autor é que o trabalho prossegue.

⁴⁶ Disponível em: <<http://www.maissoma.com/2008/9/18/exposicao-trimassa-em-sp-leia-bate-papo-com-baixo-ribeiro>> Acesso em out. 2008.

⁴⁷ “A Mostra ‘TRANSFER – Cultura urbana. Arte contemporânea. Transferências. Transformações’, realizada no SANTANDER Cultural, na capital gaúcha, entre junho e setembro de 2008, pode ser citada como um dos casos mais representativos dessa acentuada e curiosa efervescência cultural ao redor da arte urbana. De algum modo, a própria Mostra é também sintoma e produto dessa mesma efervescência, contribuindo ainda para ampliá-la, na medida em que desencadeia, em torno de si, uma nova e particular cascata de repercussões midiáticas (enquanto publicidade, inclusive) que irá agregar-se àquilo que já vem sendo dito, há bom tempo (há cerca de cinco anos, para sermos um pouco mais precisos), nos principais veículos de comunicação da grande Porto Alegre, sobre cultura e arte de rua – o grafite compreendido aqui como sua expressão mais flagrante e decantada. Coincidência ou não, a imagem que ilustrava tanto o convite quanto o cartaz de divulgação da Mostra era uma das últimas ilustrações de Bruno Novelli” (Cf. Silveira; Daneluz, 2009, p.02).

2.3 Bruno Novelli



Figura 10: Novelli em *frame* do vídeo “Disisthesicrit”, 2009.

Seja pelo envolvimento que estabelece com o processo da grafiteagem, seja pela diversidade de suas produções, o engajamento com as propostas do coletivo e o reconhecimento do mercado da *street art*, destaque, como foco mais específico do estudo, o autor Bruno Novelli, o “9li”, como costuma assinar seus trabalhos.

Nascido em 1980, em Fortaleza (CE), criado em Porto Alegre a partir dos quatro anos de idade, Novelli reside atualmente em São Paulo. Teve a carreira impulsionada em 2007, com sua primeira exposição internacional, “*Mysterium Tremendum*”, realizada na Galeria *Anno Domini*, em San José, na Califórnia (EUA). Entre 2004 e dezembro de 2008, foram então sete exposições individuais – duas no Brasil, duas nos Estados Unidos e ainda outras na Espanha, na Dinamarca e na Itália, além de diversas participações em revistas, nacionais ou não, tais como *Zupi Design*, *Rojo*, *+Soma*, *Amelia’s Magazine*, *Juxtapoz*, *Upower* – uma passagem pelo Japão e a publicação do livro *Agora Eterno* (2008) (Cf. Silveira; Daneluz, 2009).

Outras aparições e desmembramentos do trabalho de 9li aparecem na série de performances e vinhetas videográficas disponibilizadas no *site* www.bruno9li.com. A princípio, “Braços de Pano” (2003), “Macaco Busca” (2005), “*Avant ZN Exhibiton*” (2006), “*Exploda*” (2008), “*12 Memories*” (2008) e o mais recente “*Disisdesicrit*” (2009). Aqui, vale lembrar a entrevista com Novelli registrada em vídeo pela marca de bebidas *Sagatiba*, “*The*

Pure Spirit of Brazil” (2008), onde o autor faz uma síntese de sua trajetória e fala sobre algumas escolhas recorrentes em seu processo criativo⁴⁸.

O texto “9li: O processo de hibridação na obra de Bruno Novelli”⁴⁹, serviu como subsídio a uma primeira aproximação do objeto. Ali, a proposta era discutir a hibridez no trabalho artístico de Bruno 9li. Interessava problematizar sua trajetória de trabalho, na medida em que se ancora num modo muito próprio de fazer grafite. Procurou-se também tensionar sua obra com algumas noções de arte contemporânea e da convergência entre arte e comunicação. Sustentar esta reflexão a partir do olhar de Couchot (1988), Canclini (1998) e Santaella (2005) era a proposta de um pensamento que fazia convergir campos distintos, Comunicação e Arte, nos quais as diferenças podiam se tocar sem perder seus contornos próprios.

Num primeiro momento, o interesse pelo trabalho de Novelli estava diretamente relacionado a uma determinada “cena” ou mesmo “movimento” de intervenções urbanas na cidade de Porto Alegre e que se consolidava no ano de 2003, através de autores de grafite que investiam em linguagens poéticas, estratégias plásticas e midiáticas.

Ao acompanharmos o processo do artista 9li através da *Internet* e de uma entrevista realizada ainda em 2007 foi possível reconhecer o que o autor considerava como “pintura na rua”.

Meu trabalho começou com o desenho em papel. Quando optei por levar meu trabalho para as ruas, criava pinturas de grande formato em papel e as colava em muros. Tudo começou assim. Depois das colagens passei a pintar diretamente nos muros, usando *latex*, rolinho e pincel. Levar a imagem de um trabalho na rua para o computador e disponibilizar na *internet* é quase automático. Todos temos câmeras digitais e isso agiliza todo o processo, o mesmo acontece quando trabalhamos as imagens no computador, criando *giffs* animados, vetorizando algum desenho ou alterando cores com algum software que manipule imagens. Vivemos na era da imagem. Assim como consta no imaginário Hermético: “domine a imagem”. Se os recursos estão ao nosso alcance, usaremos todos, misturaremos e os corromperemos⁵⁰.

⁴⁸ Este vídeo encontra-se disponibilizado em: <http://www.youtube.com/watch?v=_uWdFLNud9Q>. Acesso em: maio. 2009.

⁴⁹ Artigo produzido e apresentado no seminário “Processos Híbridos na Arte Contemporânea”, coordenado pela Prof^a Sandra Rey, PPGAV/UFRGS, Porto Alegre 2008/02.

⁵⁰ A entrevista, na íntegra, fez parte de minha monografia de conclusão de curso de Comunicação Social – Hab. em Publicidade e Propaganda, apresentada à Universidade de Caxias do Sul (UCS), no final de 2007.



Figura 11: Desenho. Caderno do artista, 2003.



Figura 12: Intervenção urbana. Porto Alegre, 2004⁵¹.



Figura 13: Intervenção urbana. Porto Alegre, 2005.

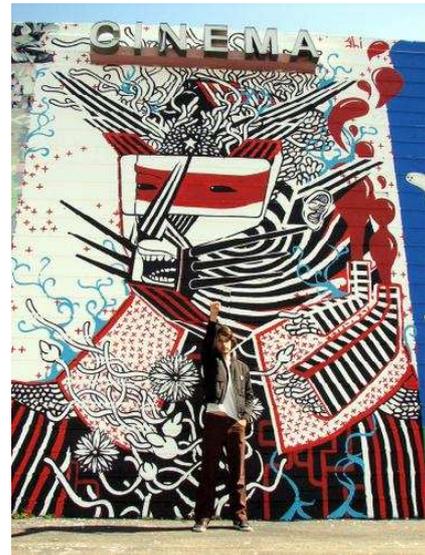


Figura 14: "Mysterium Tremendum". EUA, 2007.



Figura 15: *Frame* do vídeo "Braços de Pano". 2003.

⁵¹ Disponível em: <<http://www.revistabusca.com.br/busca2/busca1/index.htm>>. Acesso em: mar. 2008.



Figura 16: Desenho. Sem título, 2004.



Figura 17: Desenho. Sem título, 2005.



Figura 18: "Mysterium Tremendum". EUA, 2007.



Figura 19: "Tormenta". Barcelona, 2007.



Figura 20: "Meta". EUA, 2008.

Do desenho em papel à colagem nos muros, dos muros ao computador, nem sempre nesta ordem, foi reconhecido naquele momento que boa parte da produção de 9li encontrava-se nesse limiar, na imagem potência, passível de se transformar, autogerar e se regenerar indefinidamente e mesmo (...) “formar híbridos com ele mesmo para gerar uma infinidade de imagens diferentes ou combinar-se com todas as espécies de outras imagens já existentes, de origens técnicas, científicas, artísticas ou industriais diversas”⁵² (Couchot, 1988, p.234-235).

As ações de 9li desenvolveram um trabalho que rapidamente alcançou níveis de distinção e circulação (Canclini, 1998), inserindo-se no mercado da arte. Na gíria entre grafiteiros e pichadores, 9li teria “atropelado”⁵³ um sistema mais moroso, ou sujeito às leis de competição entre os artistas, para sujeitar-se às intempéries e humores do mercado, a economia e afetação de outros campos não especializados, às “regras da arte”, de reconhecimento e legitimação.

Com um olhar mais atento sobre a produção de Bruno 9li, explicitam-se os cruzamentos (im)puros entre técnicas de desenho e colagem que, de um espaço privado, do atelier ou do quarto do artista, se misturam à profusão da rua.

Nos primeiros trabalhos é possível notar o uso de menos cores e o estudo de formas híbridas mescladas com palavras e expressões do universo do coletivo *Upgrade*. Em seguida, intervenções urbanas figuram como “quadros”, até mesmo com marcas de “moldura” para confrontar a parede/muro e os “arabescos” produzidos pela ação do tempo, da publicidade e de outras intervenções urbanas.

Aos poucos, as investidas tomam outro rumo, as ações concentram-se em explorar outras ferramentas. É a vez do uso de registros fotográficos e de vídeo na elaboração de *performances*, da animação de desenhos através de programas de computador e mesmo da criação de um site pessoal. Da circulação do trabalho pela mídia ao reconhecimento das galerias, é a vez dos trabalhos que iniciam um processo de expansão. 9li – ainda envolto no frenesi das exposições internacionais – parece ter sentido a necessidade de focar numa temática híbrida e no uso cauteloso e gradativo de cores e detalhes.

Atualmente, mais do que cartazes ou adesivos para colar na rua e mesmo máscaras e *performances* videográficas, o artista se concentra em desenhos utilizando canetas hidrográficas, marcadores e tinta acrílica sobre papel. Suas pinturas misturam histórias

⁵² Tradução da autora para: (...) “de s’hybrider avec ell-même pour engendrer une infinté d’images différentes ou de se combiner avec toutes sortes d’autres images déjà existantes, d’origines techniques, scientifiques, artistiques ou industrielles lês plus diverses” (Couchot, 1988, p.234-235).

⁵³ Na gíria dos grafiteiros, significa interferir por cima do grafite, “pintura” ou pichação de outro autor. Roubar a cena, conquistar o território.

fantásticas que lembram os quadros de Bosch e as visões de Jean Cocteau, além de revelarem outra forte influência, assumida pelo autor e visível nas figuras que aparecem nos quadros, o lendário Rammellzee. Creditado como sendo um dos inventores da arte do grafite, no final dos anos 1970, mistura de performer, artista do *Hip Hop*, ele é associado ao *East Village*, estilo derivado originalmente do script gótico de manuscritos medievais e de uma arte baseada em algo que chamou de Futurismo Gótico - RAMMELLZΣΣ, onde pronuncia-se “Ram: Ell: Zee”⁵⁴.



Figura 21: Rammellzee, retrato de Per Zennström, s/d

Em entrevista recente, para o espanhol Pablo IA⁵⁵, Novelli comenta o que o influencia.

IMAGENS FORTES !!!!! Eu gosto da ebulição das imagens que influenciaram a minha mente na MINHA PROGRAMAÇÃO, então eu destilo tudo e transmuta através das minhas imagens o meu estilo próprio. E tudo isso acontece na 4ª DIMENSÃO, sempre guiado por ENTIDADES LIVRES. Assim, transcendendo as

⁵⁴ Para saber mais sobre Rammellzee, cf: <http://www.youtube.com/watch?v=5zRSDU_CEM4>. E sobre Futurismo Gótico, c.f: <<http://www.gothicfuturism.com>>. É possível inclusive ler uma entrevista com o artista, além de ouvir o *hip hop* de sua autoria, “*Beat Bop*”, 1983. Cf. <<http://www.cocaineblunts.com/blunts/?p=958>>. Acesso em nov. 2009.

⁵⁵ Em 2009, Bruno Novelli repassou para uma lista de contatos de seu e-mail a entrevista concedida a Pablo IA para a Revista *Belio*. Esta entrevista faz parte do livro *Back to The Root* (2009). Algumas imagens podem ser vistas através do link: <<http://beliomagazine.com/app/webroot/index.php/products/view/64>>. Acesso em out. 2009. No *email* repassado, o autor dizia: “E também, decidi não dar mais entrevistas (POR UM BOM TEMPO) e essa aqui é a última, feita pelo espanhol Pablo IA. Acho que essa entrevista é uma escaneada em mais ou menos 111 dpis na minha mente HOJE. Então para quem se interessar e quiser ler WAQUIWÓOOOOI não traduzi... but you nóoiiii” (Novelli, 2009). Arquivo pessoal da autora.

imagens do Hinduísmo, IMAGENS DE GUERREIROS de culturas primitivas, para as da cultura popular japonesa futurista, as artes gráficas primitivas dos nativos da floresta Amazônica, as manifestações naturais das plantas, os animais como macacos, tigres, elefantes e cobras... contrastes, geometria, linha, linhas puras e elegantes, todos os mestres que eu disse antes e, é claro, minhas experiências com imagens na *internet* - O ORÁCULO SUPER DIGITAL -, a física, a idéia de que NÃO ESTAMOS SOZINHOS no cosmos e na terra, a luz do sol, Plêiades (Messier 45), as formas das galáxias, os segredos dos buracos negros e da força do centro da terra (Bruno Novelli, 2009)⁵⁶.

Da *performance* coletiva (seja na rua, seja na produção dos vídeos) ao gesto solitário do artista (estúdios de arte e exposições individuais), seu movimento expansionista ainda é fortemente marcado pela urgência em coletar, colecionar, rearranjar elementos diversos. Uma profusão de desenhos, pinturas, colagens, performances, além dos registros fotográficos e videográficos das produções formando imagens visuais e sonoras – sem inicialmente privilegiar um ou outro processo – pode ser vista em seu site pessoal.

As influências da pintura rupestre, do grafite, das estratégias criativas muito utilizadas pela propaganda (bricolagem, intertextualidade, *ready-made*), do *design*, das artes plásticas, assim como do movimento surrealista, da fusão entre palavra e desenho. O processo de seu trabalho se apresenta assim num movimento de autogeração e morfogênese⁵⁷.

Na rua, o cartaz com a moldura; na galeria, o espaço da tela extrapola a parede e promove uma certa inversão da “etiqueta” do espaço e novos sentidos de leitura, e mesmo um deslocamento do campo (espaço público urbano/espaço privado, institucionalizado). Deixa-se em aberto a problemática de dois espaços distintos (da rua, dos “rolês” e das galerias, *vernissages*). Problematizam-se os movimentos distintos de legitimação e os resquícios de uma prática em outra, os atravessamentos entre as estratégias (distâncias e aproximações).

As publicações *online*, o uso de aparatos tecno-midiáticos na feitura e divulgação do trabalho do artista, recebem a difícil tarefa de aproximar aquilo que é distante. Por vezes, viu-se nas consultas à *Internet* “a mesma imagem”, e aqui o conceito de repetição guarda em si seu paradoxo. Existe na necessidade de repetir, sua impossibilidade. Não há como reproduzir

⁵⁶ Tradução da autora para “STRONG IMAGES!!!! I like to boil all images that influences my mind in MY PROGRAM, so I distillate it all and trasmutate that through my images in my own style. And it all happen in 4rth DIMENSION always guided by FREE ENTITIES. So, transcending images from Hinduism, IMAGES OF WARRIORS from primitive cultures to futuristic Japanese popular culture, primitive and graphic art from Amazon forest’s natives, natural manifestations in plants, animals like monkeys, tigers, elephants and snakes... contrasts, geometry, line, pure and elegant lines, all masters I just said before, and of course my experiences with images on the internet - THE SUPER DIGITAL ORACLE -, physics, the idea that WE ARE NOT ALONE in cosmos and on earth, the sun light, Pleiades (Messier 45), shapes and forms of galaxies, secrets from black holes and the force of the center of the earth” (Novelli, 2009)”.

⁵⁷ Aqui se refere à morfogênese enquanto processo de renovação e de reciclagem constantes, conservando sempre a identidade particular e o mesmo padrão de organização, permitindo a transformação, o crescimento e a criatividade, fazendo com que o sistema atinja um nível superior de complexidade, com novas estruturas.

o mesmo. A repetição traduz o desejo de recuperação de um lugar, de um objeto, de um momento. Render-se à cadeia de significação mediada pela técnica, pela alteração da recepção sensível do contato direto com a obra é permitir ver outra imagem e é sempre outra que se vê, a cada vez. Um retorno para os elementos mínimos parece dar sentido à busca do artista (e é interessante citar essas expressões “busca”, “suma”, “sigma”, “meta”, “tormenta” com as quais 9li dá nome a suas obras⁵⁸), onde realidades distintas se tocam na maturação de um processo que o trará de “volta para casa” ou para a rua.

Caso fosse escolher uma única imagem até aqui, a mais midiática, por assim dizer, teríamos a representação de um babuíno que, num movimento de transformação e cruzamentos, é apresentado como “primata expandido”, sofrendo variações ao longo do processo do autor.



Figura 22: O “upgrade” do macaco, por Bruno 9li.

No artigo “Imagens fora de lugar. Comunicação e arte no grafite de Bruno Novelli” (Silveira; Daneluz, 2009), apresentamos certos aspectos de sua obra, trazendo a tona nuances comunicacionais das imagens produzidas pelo autor.

Essencialmente, apenas algumas das características que podemos depreender da obra de Bruno Novelli (até aqui mencionamos: 1. *o aparente descaso do suporte*; 2. *a imagem híbrida*; e 3. *a consciência da materialidade do gesto*). Além delas, no entanto, sugerem-se também algumas outras, tais como o desvelamento do processo criativo, que passa a ocupar o centro de muitas cenas. (...) Outro aspecto importante do trabalho de Bruno Novelli – ignorá-lo seria um deslize praticamente imperdoável – é o que poderíamos chamar de *uma super-presença da rua*. A despeito do bom número de exposições realizadas em galerias de arte, a despeito da própria arena midiática na qual se deixa vigiar e acompanhar, de modo quase permanente, a despeito ainda dos suportes e dos circuitos onde possa transcorrer (Silveira; Daneluz, 2009, p.08-09).

⁵⁸ Cada peça singular recebe um nome específico. Estamos nos referindo aqui apenas aos títulos das exposições, que são séries integradas por várias imagens.

Em síntese, somam-se aos apontamentos já feitos até aqui, e auxiliam a montar este quadro de experiência a partir das imagens de grafite na produção do autor, algumas preocupações estéticas: a) o uso de imagens relacionais, que sugerem um *continuum* da história da arte e das intervenções de grafite – suas referências imagéticas; b) no processo de hibridação, o desenho enquanto matriz criadora sofre um cruzamento de linguagens distintas – que abrange o design, a publicidade e as artes plásticas (a arte maia, a arte egípcia, a *Art Nouveau*, a arte e a arquitetura góticas, além de aproximar-se da arte africana, do movimento surrealista e das *performances*); c) o uso das dinâmicas de aparatos comunicacionais, especialmente digitais e midiáticos para o registro do processo em autopublicações.



Figura 23: “Na força”, 2009.

De um grafite urbano, o foco se volta para as imagens de grafite produzidas por Novelli e publicadas nas mídias, especialmente nos endereços *online* do artista, como o *site* pessoal , <<http://wwwbruno9li.com>>.

Importa notar que não se fala agora do grafite com matriz nos guetos e para os guetos. Estas imagens de grafite encontradas, e que foram se apresentando, desvinculam-se deste âmbito, do contexto de origem do grafite, e partem de dentro de um processo comunicacional que impulsiona as imagens-grafite como vetor de experiência estética para um público mais abrangente. A ambientação midiática na qual se insere o grafite de Novelli, e melhor, a produção de imagens-grafite no trabalho do autor, é responsável pela inserção desse caso como um típico fenômeno estético inserido no campo da comunicação.

2.4 Procedimentos metodológicos

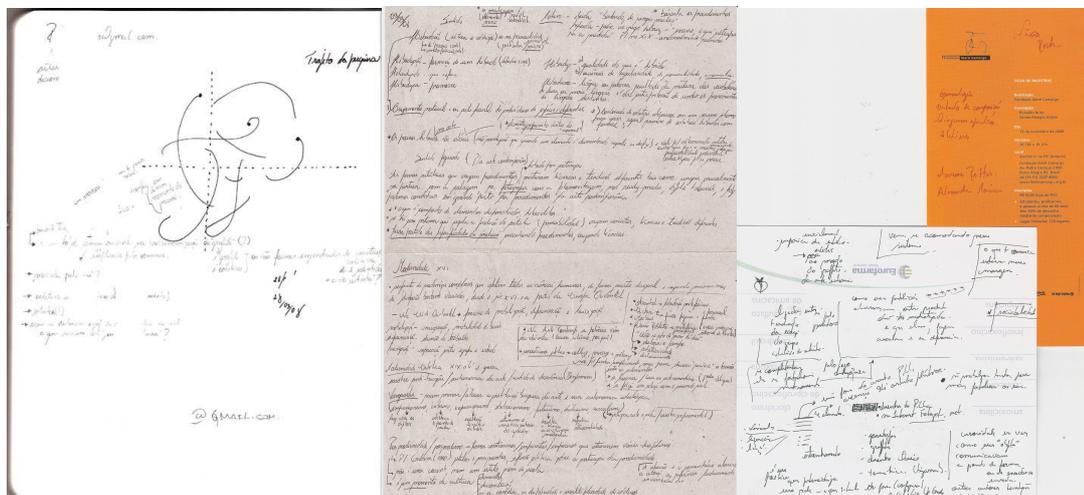


Figura 24: Diagramas operativos da pesquisa⁵⁹.

À disposição de colecionador somou-se a do *bricoleur*, que, para Lévi-Strauss, seria aquele que combina objetos encontrados e apropriados “sem um plano pré-determinado, sendo guiado apenas pelas indicações de seu estoque de materiais, em oposição ao trabalho do engenheiro [...], que executa um plano e necessita de matérias-primas para a sua elaboração” (Gonçalves, 1994, p.41). De modo que, num primeiro momento, esta coleção de imagens se fazia ainda pouco sistematizada. Foram às idéias trazidas pelas primeiras imagens que ajudaram a configurar a problemática da pesquisa, os objetivos e, conseqüentemente, os procedimentos metodológicos na tentativa de responder ao que se propõe.

Assim, os procedimentos utilizados nesse trabalho consistiram em: 1) acumular imagens sobre grafite; 2) acumular imagens relacionadas ao processo criativo de Bruno Novelli, para: a) selecionar e agrupar em categorias as imagens “documentos de processo” do autor (desenho, intervenções, *frames* de vídeos, referências, imagens corpo do autor) e b) descrever elementos poéticos – gráficos, referenciais, performáticos, e das brancuras, da

⁵⁹ A bricolagem foi o conceito operatório que utilizei inicialmente para esta produção. A reunião e a colagem dos bilhetes que escrevia e ainda escrevo para mim mesma, procedimento que acaba por mostrar as operações do meu processo de pesquisa. Anotações no caderno de aula, em arquivos digitais, em papéis soltos – versos de *folders*, cartões postais, desenhos –, nem sempre escritos com clareza ou linearidade. Ali se sobrepõem garatujas, diagramas, palavras soltas, esquemas mentais, lampejos de idéias e frases colhidas dos autores estudados. Uma urdidura que se comunica essencialmente quando deixa entrever as falhas nos arranjos até as combinações entre as palavras e as “tonalidades” de pensamentos que se adensam. Menos como marca do processo e mais como índice da trama dura do objeto projetado, aroma de encontros fortuitos e de escolhas epistemológicas no trajeto, este texto não reteve toda a sobra viva e falante do trabalho, mas esta se atreve em cada linha como um gérmen ao contrário, que não é causa, mas finalidade.

incompletude que sugerem as imagens. E por fim, 3) produzir montagens criando novas semelhanças.

2.5 Coleção e composição de imagens

A coleção de imagens foi feita no período de 2007 a 2009 e corresponde a registros que ilustram a variedade com que o grafite opera em termos de técnicas, temas e espaços de exposição. Assim, como explica Jorge Cardoso Filho, em estudo sobre as materialidades da canção midiática, “as três diferenças que distinguem uma arte mimética da outra são os modos, os objetos e os meios com os quais cada uma trabalha” (Cardoso Filho, 2009, p.87).

Com este intuito, é nestes documentos e através deles, enquanto registros de processos de grafite, que se pode identificar o que da prática do grafite deixa-se ver ali, o que é grafite dentro da imagem de grafite e que estaria estimulando a experiência estética. As imagens foram retiradas de endereços online de alguns autores, sites especializados em grafite e revistas impressas. Ao todo, foram coletadas mais de 200 imagens. Em uma primeira seleção, 75 foram mantidas, sendo que 36 já apareciam dando ênfase ao trabalho de 9li.

Todas as imagens referem-se ao universo relacional do grafite, em especial do coletivo *Upgrade do Macaco*. Apresentam, através do espaço habitado na cena, momentos de intervenção urbana, desenhos esboço, pinturas na rua, novas técnicas sendo exploradas, um universo de elementos gráficos. Além disso, reproduções de pinturas de alguns outros artistas, e registros de publicações em mídias. Daqui, dois elementos podem ser retirados como predominantes, o desenho e a imagem do corpo do artista em movimento.

Esta primeira coleção pensa em como cercar um território amplo para daí seguir descobrindo as diferentes regiões e suas peculiaridades. Dispondo-as de modo que conversem ao seu modo, e ao modo como se apresentaram à pesquisa e a mim. Considerando, conforme Berger (1999, p.10), que “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos”, sendo o olhar um ato de escolha que sempre coloca em relação às coisas e nós mesmos.

2.5.1 Imagens-Novelli

Esta seleção de imagens compõe um retrato do grafite de Novelli realizado a partir da captura de registros retirados dos endereços online exclusivamente do autor. A idéia era justamente traçar linhas que marcam a poética do grafite de 9li a partir de uma experiência de deslocamento dessas imagens do contexto de origem. São mais de 100 imagens predominantemente de registros de processo.



Figura 26 : Desenhos e pinturas.

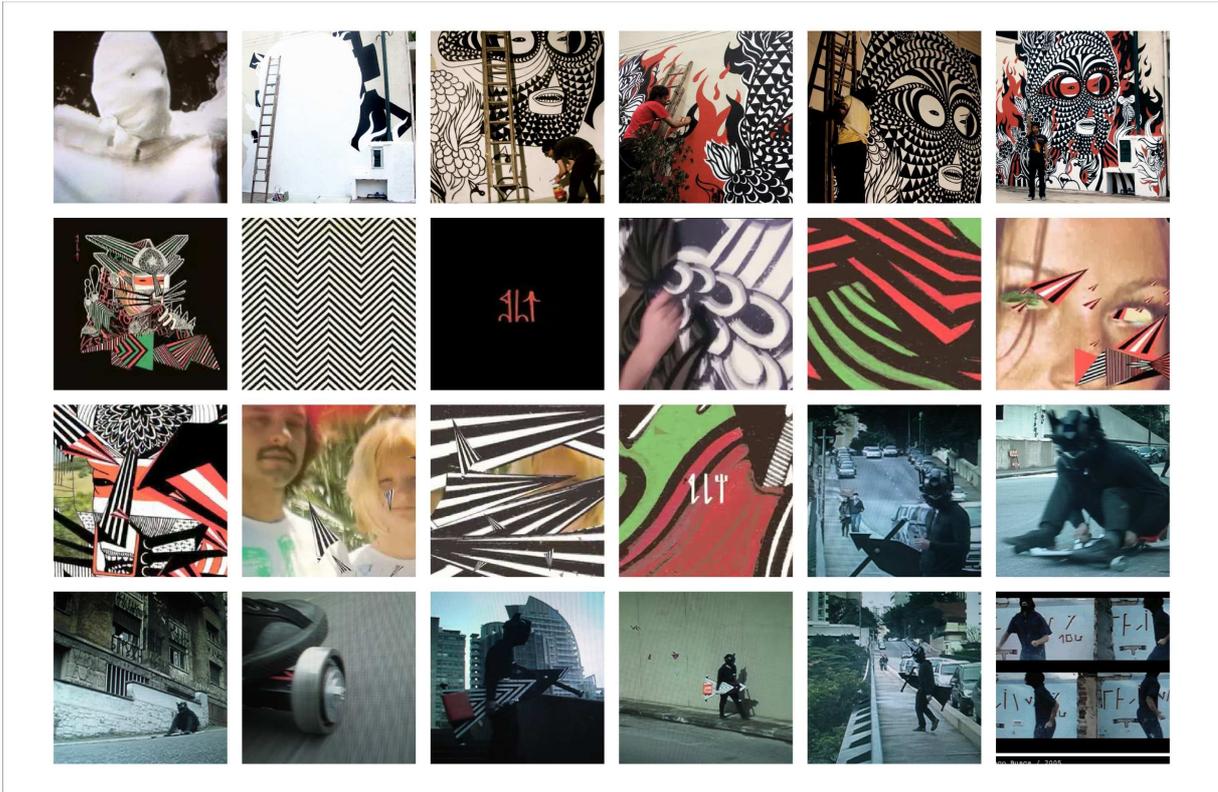


Figura 29 : Frames de vídeo.

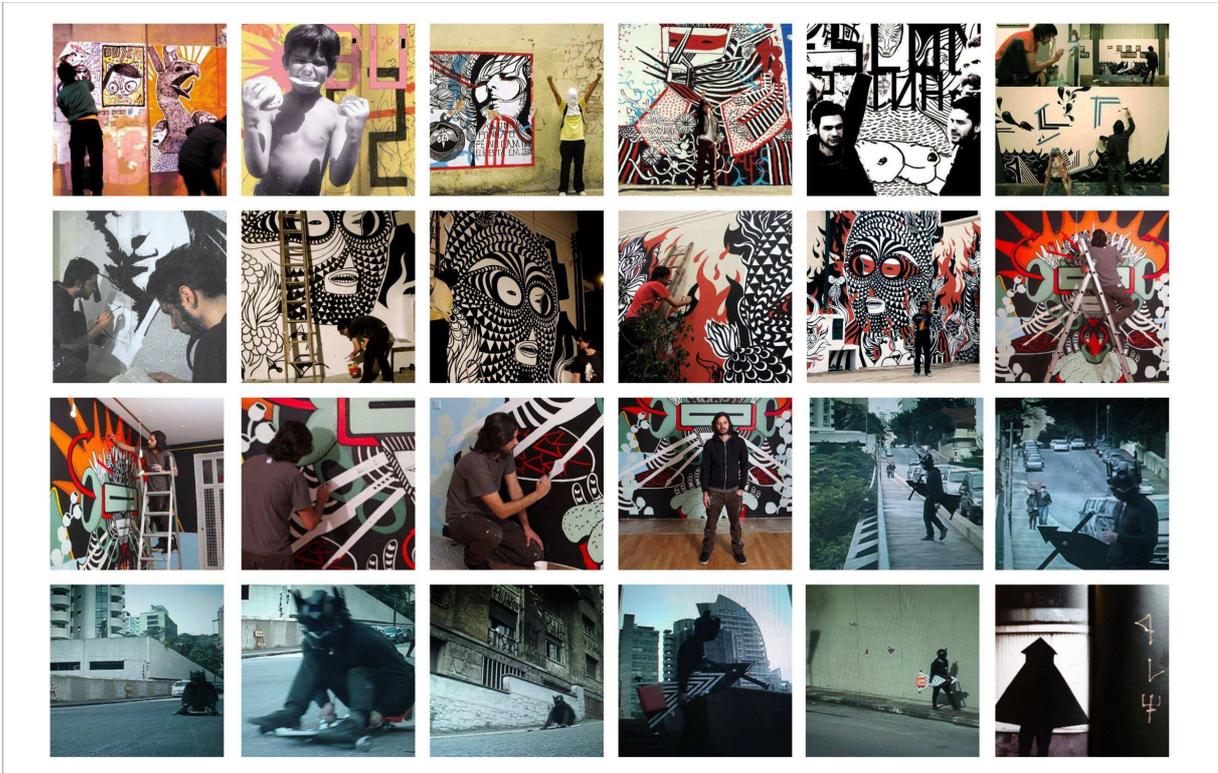


Figura 30: Corpo.

Das características estéticas apontadas anteriormente alguns elementos são reincidentes e outros se depreendem das imagens inseridas nesta coleção, e talvez somente ali notadas, neste contexto onde se reelaboram fora dos espaços expositivos e de veiculação. Seriam eles: a) o desenho como matriz de criação (a inserção gradativa das cores brancas, pretas, vermelhas e ciano, somado ao uso recente de tons de verde, laranja e amarelo), b) a composição da cena como campo da profusão de elementos visuais, c) o uso de códigos da escrita (corrompidos ou pouco legíveis), d) a figura humana confundida com animais, heróis e figuras mitológicas, onde as máscaras aparecem com freqüência, e) a presença performática de 9li na cena, explorando tanto o processo de feitura dos trabalhos, quanto o uso de máscaras, parangolés e gestos de “guerrilha” que ora escondem a identidade do autor, ora revelam uma marca de estilo, f) o cenário das galerias apresenta forte relação com o cenário urbano, g) as imagens referenciais são pautadas pela inserção da rua, corpos com ornamentos e grafismos diversos, h) a ênfase dada ao corpo e à gestualidade, seja do próprio autor – quando aparece diretamente na cena –, seja através dos personagens que recria.

2.5.2 Imagens-grafite

A composição imagem-grafite, logo abaixo, diz respeito à produção de uma montagem criando novas semelhanças entre os documentos. Procurando apresentar apenas aquelas das quais percebe-se elementos que corresponderiam a vetores de experiência estética dentro do processo de grafitação que é apresentado.

Segundo Perrone e Engelman

Benjamin estava convencido de que o ‘contexto falso’ de uma obra se originava não de sua estrutura, mas de sua transmissão, na forma como recebemos e assimilamos uma tradição. A tarefa de colecionador tem um elemento destrutivo, porque sempre recebemos junto com um objeto a imagem de uma ordem. Benjamin acreditava que era necessário romper o caleidoscópio. O colecionador, mais que resgatar objetos de suas funções originais, devia colocá-los em outra constelação, criar novas semelhanças. Nesse sentido, o colecionador está entregue ao princípio da montagem, ao reunir os fragmentos da história em uma nova configuração da experiência. (Perrone; Engelman, 2006, p.87).

Assim, dispondo de outra ordem de relações entre as imagens, se estaria materializando esta imagem-grafite, tentando reconhecer de que modo, ou por quais

flexibilidade em operar com técnicas diversas são fixadas ali. As imagens colecionadas com foco nos documentos de processo pareciam inicialmente um quebra-cabeça possível de formar outras imagens de qualquer procedência. Aos poucos, reconhecendo os contornos da produção do autor, e mais, o objeto imagem que se desvelava como materialidade comunicativa, outros ângulos de abordagem foram se apresentando. Operar com estes registros, enquanto objeto material, confirma a fala de Berger (1999) em relação às escolhas impostas pelo ato de olhar.

[...] aquilo que vemos é trazido para o nosso alcance – ainda que não necessariamente ao alcance da mão. [...] Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos. Nossa visão está continuamente ativa, continuamente em movimento, continuamente captando coisas num círculo à sua própria volta, constituindo aquilo que se apresenta para nós do modo como estamos situados. (Berger, 1999, p.10 e 11)

Justo esta mobilidade relacional e possível de arranjos diversos, embora se tenha um foco estabelecido, faz ver que naquilo que estaria aparentemente distante da prática do grafite encontram-se pistas sobre os elementos poéticos que dão forma ao que se chama de presença-grafite. É partindo deste ponto que se segue para as análises vinculadas a um foco teórico-analítico pontual.

3 IMAGENS-GRAFITE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Até o momento viu-se crescer o espaço onde as práticas do grafite se inserem, onde expande-se a variedade de técnicas e temas com que opera, onde dizer grafite urbano não é uma redundância, ou mesmo dizer grafite-arte não o desqualifica enquanto grafite assim como não o insere no campo dos objetos artísticos. Momento em que não conseguir definir o que é grafite torna-se uma questão, se não pouco relevante, pelos menos não definitiva quando se fala das possibilidades de expressão, quando se discute a capacidade de promover experiências estéticas.

Tanto esses apontamentos se apresentaram com evidência que reconhecer os materiais empíricos do trabalho – as imagens colecionadas enquanto documentos de trabalho – como motrizes para problematização e análise pareceu praticamente inevitável. Reconheceu-se que embora não tivesse ali objetos de arte, pensando-os com o rigor dos juízos da estética tradicional ou analítica, também não havia simples objetos comunicacionais, e sim imagens-grafite, registros imagéticos de um processo criativo, publicado nas mídias e que se tornaram “objetos fetiche”, quando algo ali seduz a ponto de disparar o desejo de se apropriar deles, restituindo-os de valor estético ou desvelando este valor quando inseridos em um novo contexto. Reinscrever estes objetos comunicacionais em uma nova ordem sensível aproximaria a possibilidade de experienciá-los não como mercadoria, mas como dispositivo comunicacional e estético.

Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1980), apresenta o pensamento de uma estética não no sentido tradicional, mas como um modo de percepção, olhando então para as coisas do mundo inseridas no seu tempo, adequadas às condições históricas e reordenadas continuamente. O grafite é aqui analisado a partir da imagem que produz, dada a sua inserção num sistema midiaticizado, capaz de apresentar-se vestido que está de uma imagem que nos olha. Ao falar sobre a concepção benjaminiana de aura, Didi-Huberman parece discorrer também nessa perspectiva: “seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, [...] que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação” (Didi-Huberman, 1995, p.149, grifos do autor).

Em Benjamin, no texto “O autor como produtor” (1985), encontra-se correspondência com as leituras que vem sendo feitas sobre o processo do grafite e, em especial, do grafite de Bruno Novelli. O aspecto produtivo é tomado pelo autor como o ponto de vista fundamental para se compreender a dinâmica cultural. Benjamin o divide em quatro níveis conectados: o nível da produção em si – como vimos, o grafite como um híbrido com identidade cindida e movente (flexível e, em certa medida, frágil); o nível da conservação dos produtos culturais, ligados à memória – o uso de registros imagéticos; o nível da circulação e difusão, ligado à distribuição e comunicação dos produtos culturais – as publicações em sites e produtos online de compartilhamento de imagens, em especial a auto-publicação no caso de Novelli; o nível da recepção desses produtos, isto é, como são percebidos, absorvidos, consumidos pelo receptor – a ênfase nos aspectos materiais, na exploração de técnicas e espaços que inserem mais do que as representações de grafite, imagens-grafite que estariam estimulando experiência estética.

Este seria um modo de olhar para as coisas do mundo inseridas e reordenadas pelas condições históricas do presente. Assim, a prática da grafiteagem seria um dos objetos-chave da cultura contemporânea, quando transmuta para si, de maneira materialmente visível, as formas de um tempo. Pode-se dizer que o grafite como é visto hoje, assim como outros produtos da cultura popular e midiática, estaria desfazendo as fronteiras entre arte e vida, questionando mesmo as premissas da estética tradicional, como o “bom gosto”, por exemplo.

Richard Shusterman em “*Vivendo a Arte. O pensamento pragmatista e a estética popular*” (1998), propõe uma revisão das posições quanto ao que seja a arte e quanto ao que seja o fenômeno estético no cotidiano. Traz para luz de uma validação estética produtos da cultura de massa como o *rap*, tomado como gênero musical essencialmente midiático, em função do vínculo que estabelece com os modos, objetos e meios que operam no circuito das mídias de massa. O autor não propõe a condenação do que seja a arte, e sim chama a atenção justamente para objetos que, inseridos no cotidiano conformam gostos e produzem experiência. De modo que defende os méritos estéticos da arte popular, reconhecendo sua presença colada às coisas da vida ordinária, mais próxima a nós.

Para Shusterman (1998), o que divide as esferas das “belas artes” e da arte popular, ou das manifestações culturais midiaticizadas é, em primeiro lugar, a desvalorização social que esta última recebe. A partir da noção de que a arte popular massiva produziria: experiências estéticas ilegítimas; uma passividade apática, ou uma participação passiva e ausente; a incapacidade de engajar o intelecto, distraíndo-o num mundo escapista; a superficialidade e

esvaziamento; produtos fracos e padronizados; falta de autonomia estética e resistência; e ausência de forma (Shusterman,1994, p.110-142).

Para o autor, essas seriam características de qualquer objeto ou ação que tenha defeito estético, o que não seria o suficiente para desmerecer as possibilidades de produzirem experiência estética, mesmo que efêmera, mesmo que distinta daquela disparada pelos objetos artísticos tradicionais. Defende uma estética sem as amarras da estética tradicional, menos marcada por premissas intelectuais, mais disponível às coisas da vida ordinária, ao movimento do corpo, às materialidades e mesmo ao imediatismo e fruição dos produtos midiáticos.

Os primeiros grafites têm como condição determinante o corpo em movimento fugaz, em seguida a produção da linha, do desenho – *tag* –, marca de uma presença através da escrita. Com o tempo, o hibridismo com técnicas e temáticas reorganiza e recria esta tradição cultural. No caso de Novelli, e melhor, das imagens-grafite, um outro espaço é convocado à fala, um espaço em que o corpo é um índice do processo, fixado na matéria da imagem; a escrita dá lugar a figuras marcadas pela simbologia de um tempo longínquo e ao mesmo tempo colado ao agora.

Não se pode dizer que, no caso de Bruno Novelli, e mesmo de outros grafiteiros vistos aqui, elementos como autoconsciência artística, criatividade e forma, por exemplo, não estariam presentes como vetores de experiência estética num processo comunicativo.

É justo com este olhar comunicacional sobre a experiência estética que se pensa analisar como são experienciadas estas imagens-grafite. Explorando traços próprios das relações com estas imagens inseridas na vida cotidiana, Denílson Lopes, no texto “Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano”, diz que “a experiência é uma ‘atividade’ que ocorre sempre num espaço relacional, sendo uma forma de compartilhar, uma possibilidade de diálogo” (Lopes, 2006, p.120).

A seguir, procura-se tensionar as imagens-grafite, a partir das publicações de Novelli, com as possibilidades de experiência estéticas discutidas pelos pesquisadores Hans Ulrich Gumbrecht, Bruno Souza Leal e André Brasil, entre outros. As idéias e noções de consenso entre eles, quando falam sobre experiência estética no mundo cotidiano, serão aplicadas aos aspectos poéticos e performáticos, tanto do autor que é presença na imagem, quanto do colecionador, receptor das imagens-grafite.

3.1 Comunicação e experiência estética no grafite de Bruno Novelli

Uma vez que ela se opõe ao fluxo da nossa experiência cotidiana, os momentos da experiência estética se parecem com pequenas crises (Gumbrecht, 2006, p.51).

Imediatamente a imagem que surge à memória é a de uma cena do filme “Beleza Americana” (Sam Mendes, 1999), em que uma moça e um rapaz de frente para um monitor de TV contemplam uma gravação em vídeo feita por um deles. Nesta cena, uma sacola plástica esvoaça errante sobre um pátio frio. Uma imagem que se desgasta e se regenera sem pausas; se pensarmos no produto midiático, uma pequena crise; interrupção do fluxo cotidiano das coisas, se pensarmos no tempo de uma experiência estética possível pelo “distanciamento” entre objeto e normalidade de contexto, correspondente ao momento em que essa desvinculação se produz na situação vivida.

Uma entrada no tema, o livro *Comunicação e Experiência Estética* (2006), organizado por Guimarães, Leal e Mendonça⁶⁰, aborda justamente a questão estética na contemporaneidade e a inserção destes fenômenos no campo da comunicação. Tentando buscar pontos de consensualidade entre os autores, Braga (s/d) aponta que: 1) a questão estética se torna relacional ao passar o foco da obra para a ênfase na experiência; 2) com esta alteração de foco, supera-se a redução do estético ao artístico; 3) os processos é que são tomados como estéticos, nos quais objetos, obras, coisas, produtos, etc., podem ser vetores de experiência estética; 4) o objeto passa a ser visto como um meio pelo qual os sujeitos tomam consciência de sua própria experiência; 5) não há uma cisão irreparável entre a vida de todos os dias e aqueles acontecimentos de dimensão estética; 6) é possível aproximar a experiência da arte das percepções e das sensibilidades ordinárias; 7) ao mesmo tempo, a experiência estética parece depender de um momento de desvinculação entre objeto e contextos conceituais e materiais aos quais pertence.

Este último ponto diz respeito à concepção de experiência estética de Hans Ulrich Gumbrecht (2006). Para o autor, as possibilidades de realização desta experiência nos mundos cotidianos, fora dos espaços tradicionais de arte, se dariam: a) como pequenas interrupções do fluxo cotidiano; b) através de uma adaptação gradual dos objetos entre seus programas

⁶⁰ Cf. *Comunicação e Experiência Estética* (2006). O livro é resultado dos debates que ocorreram no Simpósio Internacional Comunicação e Experiência Estética, realizado em 2004, em Belo Horizonte. A proposta era discutir a dimensão estética que, ligada à vida ordinária, está na base de diversos fenômenos comunicativos contemporâneos.

funcionais e estéticos e c) através de uma transformação dos moldes situacionais com que aborda-se normalmente determinados objetos. A experiência estética, no entendimento de Gumbrecht (2006), é um “efeito de presença”, inesperado e momentâneo, e que produz um alargamento sensível da percepção do mundo, onde a lembrança desta experiência enquanto aprendizagem produziria uma ampliação da capacidade fruidora. A percepção da colagem entre cotidiano, experiências habituais e acontecimentos de dimensão estética, ou seja, a aproximação entre a experiência da arte, das percepções e das sensibilidades ordinárias produziria este efeito.

Neste sentido, se percebe sobre quais possibilidades as experiências estéticas se realizariam através das imagens-grafite. São elas: a) o grafite, inserido no cotidiano, é tomado como vetor de experiência estética, independentemente de ser considerado um objeto artístico pela crítica tradicional de arte; b) Através da incidência tecno-midiática sobre a prática da grafiteagem, somada ao cerne poético que a define, o foco passa a ser não o grafite em si, mas as imagens-grafite decorrentes de um processo amplo e relacional, c) as possibilidade de colecionar estas imagens, ou de sua apropriação pelo observador através das mídias, torna-as um meio de experienciar a presença do grafite; d) as imagens de grafite, quando veiculadas, aparecem deslocadas dos contextos, conceitos e materiais aos quais pertence, o que é passível de um estranhamento inicial seguido de uma mudança no modo como se pode abordar este objeto.

Aproximando-se do que seria esta presença enquanto experiência, André Brasil (2006) comenta o ensaio de Giorgio Agamben sobre o último texto publicado antes da morte de Deleuze, “A imanência: uma vida...”, para o qual dá destaque à pontuação do título.

Une vie... infinita, precária, singular. Passível de deslocar-se, defasar-se, recriar-se constantemente. A reivindicação que nos parece implícita ao texto de Agamben – ao mesmo tempo ética, política e estética – se realiza menos pelos pequenos abalos sísmicos do que por deslocamentos mínimos: fissuras, fendas, ranhuras, através das quais o possível se deixa infiltrar no solo árido da vida cotidiana (Brasil, 2006, p.88).

No texto “Entre ver e não ver. O gesto do prestidigitador”, Brasil fala sobre a mudança fundamental na relação com as imagens: “da contemplação à saturação, da duração à velocidade, o que se perde é uma espécie de *passibilidade*⁶¹ necessária à experiência estética”. O autor explica que, ao se estar presentes nas imagens (em câmeras de vigilância, *web cams*,

⁶¹ Cf. Brasil (2006). Lyotard, a partir de Kant, toma a *passibilidade* como possibilidade de sentir (*phatos*) que pressupõe uma doação. Algo assim como comunicação sem comunicação.

etc.) sua dimensão estética se vê subsumida a uma função estritamente social e informativa como info-entretenimento, *marketing* e vigilância, e acrescenta que assim “a imagem deve, no limite, esvaziar-se de toda a virtualidade – ou seja, daquilo que nela é invisível, inapreensível, inaudito” (Brasil, 2006, p.89).

Com isso, conclui que esta imagem passa a valer menos pelo que pode provocar, pelo que a excede, e mais pelo que é capaz de mostrar, evidenciar, transparecer. Ou seja, pelo que nela *in-forma*. O autor acredita que seria no terreno da experiência ordinária, em meio ao jogo infinito do cotidiano, que a experiência estética seria possível sem se reduzir a uma informação, mas como *epifania* que, “menos que um evento, é, precisamente, *quase* um evento: no limite tênue entre emergir e desaparecer, entre ser e por vir, ainda não se deixa ver, apenas vislumbrar”. E onde “a intensidade leve desse *quase-evento* é, portanto, irreduzível à informação” (Brasil, 2006, p.95).

Esta é, repetimos, uma experiência estética, mas indissociavelmente política, na medida em que desestabiliza algo essencial para que o controle se exerça: a operação de informar. (...) Se a informação possui uma força centrípeta, que atrai e estabiliza um sentido passível de ser transmitido – informado, o olhar seleciona, enquadra, inscreve –, ao recuperar sua potência estética (e política), a imagem torna-se centrífuga, nos desloca para *fora* dela mesma, para além do sentido que nela estaria imediatamente visível (Brasil, 2006, p.96).

E acrescenta que, por assim ser, entre o ver o não ver, é a “comunicação sem comunicação” que, desde Kant, caracteriza a experiência estética. Mas o que não se reduziria a um caráter informacional nas imagens-grafite de Bruno Novelli? Acreditamos que, mais do que estes registros revelam diretamente sobre o processo criativo do autor, as características já depreendidas até agora sobre o trabalho, estariam presentes os seus “contrários”, ou “além do sentido que nela estaria imediatamente visível”, ou seja, a) nos esboços, um pedido à imagem-final; b) nos vídeos, o impulso à imobilidade; c) nas intervenções urbanas, o desejo da permanência; d) assim como nas imagens, a deflagração de sua efemeridade; e) nas *performances* mascaradas, a ênfase ao rosto e a identidade; f) nos registros de processo de feitura, resiste justamente o que ainda não foi realizado na cena.

Em suma, a imobilidade material da imagem, a presença reincidente do ator/grafiteiro, mais do que da própria pintura grafite, e as possibilidades de apropriação e recontextualização dessas imagens, passíveis de se transformarem em “qualquer imagem”, ou em uma imagem qualificada como pertencente a outro gênero, estariam também configurando uma dimensão estética nestes documentos imagéticos.

Na mesma linha, Bruno Leal (2006) questiona: “não seria mesmo esse o comum da experiência do poético, esse mistério sensual, sensorial, que resiste provocativamente ao sentido e à intelectualidade? Se sim, a experiência poética adquire então uma dimensão ‘plástica’, o que não implica dizer que se resume a ela” (Leal, 2006, p.80-81). Para o autor, o poético aqui também não é nenhuma essência, atemporal, nem exclusividade de um tipo particular de objeto linguageiro ou artístico. Neste ponto, procura definir a qualidade da experiência estética numa situação comunicacional. Primeiramente, busca o conceito de poético na *performance* como elemento-chave na efetivação desta experiência e ainda coloca em discussão se qualquer texto (neste caso o imagético) seria capaz de promover a mobilização do corpo.

Segundo Zumthor, a performance (...) é a receptividade não-redundante do ritual, a reiteração de um hábito – de leitura, de audição, de participação, de consumo –, que não tem nada de indiferente. Ao contrário, modifica mesmo o nosso conhecimento acerca do mundo, do “eu”, do corpo. (...) ‘Nela, o mundo está presente’, diz Zumthor. Nesse sentido, mais que um saber-fazer, a performance demanda um saber de outra natureza, um saber portar-se, conduzir-se, um ‘estar aí’ na comunicação. Esse aspecto ritual da performance faz com que Zumthor a defina como ‘teatralização’, caracterizando-a como ‘único modelo vivo de comunicação poética’ (Leal, 2006, p.81).

A *performance* apresenta-se diferentemente nas situações comunicacionais. No caso das imagens-grafite, duas dimensões performáticas convergem, a de Novelli e a do observador. A do autor, quando materializa através do corpo tanto alterações provocadas pelas tecnologias utilizadas na feitura de cada trabalho quanto as mudanças de espaço expositivo, da rua para as galerias de arte, por exemplo, alterando uma etiqueta corporal que se reordena para cada lugar. Quanto à do observador, seria justamente determinada pelo tensionamento e prazer em vivenciar pequenos detalhes em sua materialização, como a passagem mesmo de uma visualidade urbana para a cena *online* ou mesmo para os espaços institucionalizados de arte, recondicionando a sensibilidade.

3.2 Discussão teórico-analítica

Em vista desta caracterização das imagens-grafite enquanto vetores de experiência estética, das alterações em âmbito performático, tanto do autor quanto do observador, vê-se

um quadro em que a ênfase às materialidade da comunicação se impõe. É neste caminho que se tenta continuar justificando o objeto no plano dos fenômenos estéticos.

Retoma-se a produção de Novelli reconhecida com algumas dicotomias e contradições do cenário cultural brasileiro: metropolitano, efêmero e tecnológico. Em seus trabalhos, animais parecem remeter aos diários e bestiários das primeiras explorações européias do “Novo Mundo”, heróis épicos se impõem à atenção do espectador através de uma imersão em um mundo sobrenatural e ancestral. Um retorno às origens, uma era perdida, cheia de simbologia, onde se podem notar referências à cultura pop, aos *comix* e aos filmes de ficção científica (Silveira; Daneluz, 2009).

O cerne poético do grafite de Bruno 9li reúne, numa tríade, formas de expressão do desenho, da *performance* e das imagens. Sendo que as três formas convergem em muitos momentos: o desenho como matriz e matéria de toda a ação, a *performance* como expressão do corpo sobre as diferentes materialidades e espaços e as imagens como poética e documento de registro. A ênfase é dada ao âmbito performático no que diz respeito a: consciência da materialidade do gesto; ao destaque dado ao corpo e a gestualidade do próprio Novelli quando aparece diretamente na cena, ou através dos personagens que recria; ao diálogo que se estabelece entre as linhas do desenho e o corpo do autor nas imagens, além do desejo de colecionar estas imagens-grafite por parte do observador.

Colecionando imagens produzidas por Novelli, é reconhecido que a sua produção não se distancia do desenho contemporâneo, como escreve Gonçalves (1994), visto “(...) como uma co-extensão do real, onde interagem elementos desse real unificados através do desenho, da ação direta do sujeito sobre uma superfície, na tentativa de produzir uma materialidade sob a ação de estímulos das mais variadas procedências” (Gonçalves, 1994, p.25).

Tanto a *performance* quanto as imagens e o desenho lidam menos com interpretações e a busca de sentidos finais e mais com a materialidade dessas representações, ou, como aponta Gumbrecht: “não mais procuramos identificar o sentido, para logo resgatá-lo; porém, indagamos das condições de possibilidade de emergência das estruturas de sentido” (1998, p.147). Em “O campo não-hermêutico ou a materialidade da Comunicação”, texto publicado no livro *Corpo e Forma* (1998), Gumbrecht primeiramente procura definir a situação pós-moderna⁶² a partir de três características: 1) destemporalização: onde o presente cada vez mais

⁶² Conforme Erick Felinto, a materialidade da comunicação é uma teoria pós-moderna, no sentido em que surge como resposta à crise histórica da modernidade e tenta solucionar questões que podiam aparecer em plenitude apenas diante de um novo ambiente cultural e material. Contudo, não é pós-moderna no sentido precisamente em que ainda crê na possibilidade de uma teorização rigorosa dos fenômenos sociais e culturais da dita pós-modernidade (Felinto, 2001).

domina o cenário contemporâneo, assim a cultura pós-moderna passa a se caracterizar pela permanência de um presente infundável; 2) destotalização: a impossibilidade de sustentar afirmações filosóficas de caráter universal, sugerindo uma crítica a conceitos como o de “razão humana” ou “natureza humana”; e 3) desreferencialização/desnaturalização: sentimento de um mundo sempre menos estruturado e sempre mais viscoso e flutuante (...), o sentimento do mundo não mais fundado na figura central do sujeito, ou a “perda progressiva das certezas oferecidas pela nossa representação de um mundo externo e objetivo. As tecnologias do virtual muito contribuíram para esse processo de desnaturalização”⁶³.

Em seguida, Gumbrecht define o campo não-hermenêutico em oposição à hermenêutica acadêmica pós-moderna. Sinaliza assim a problematização do ato interpretativo. Novamente, Felinto (2001) esclarece que “a teoria das materialidades da comunicação não se impõe como um substitutivo ao paradigma hermenêutico, mas como uma perspectiva alternativa, que questiona a primazia conferida ao sentido e ao espírito na tradição intelectual do Ocidente”. O autor toma a oposição conceitual básica: expressão (significante) x conteúdo (significado) e o acréscimo de uma segunda divisão. A segunda divisão opõe, de um lado, forma da expressão/substância da expressão e, de outro, forma do conteúdo/substância do conteúdo. A característica maior do campo não-hermenêutico concentra a tendência de distensão e afastamento entre estes quatro campos ou “da possibilidade de tematizar o significante sem necessariamente associá-lo ao significado” (Gumbrecht, 1998, p.45). “Em outras palavras, o que se sugere é concentrar a atenção não na busca pelo sentido como algo pré-dado e apenas à espera do ato interpretativo, mas antes procurar entender como o sentido pode constituir-se a partir do não-sentido” (Felinto, 2001).

A ênfase do estudo aqui estaria nas “formas da expressão”: formas materiais da expressão, ou, a materialidade do significante. Daí o interesse pelas possibilidades expressivas do corpo humano enquanto meio de articulação⁶⁴. Importa destacar a conexão, quer dizer, a acoplagem ocorrida entre: a) a materialidade de um meio de comunicação; b) a materialidade de um movimento corporal imposto por esse meio de comunicação; c) o que em termos tradicionais se denominaria “produção intelectual”. Onde a forma da expressão nada mais

⁶³ Cf. Felinto, 2001. *Ciberlegenda*, n.5. Disponível em <<http://www.uff.br/mestcii/felinto1.htm>> Acesso: em jun. 2009.

⁶⁴ “O corpo vai, portanto, tornar-se um importante elemento de “materialidade” na reflexão sobre os atos comunicacionais. É nesse sentido que Karl Ludwig Pfeiffer define um dos mais importantes princípios da nova teoria: ‘a comunicação é encarada menos como uma troca de significados, de idéias sobre [algo], e mais como uma performance posta em movimento por meio de vários significantes materializados’” (Felinto, 1994, p.06). Trata-se, assim, de uma empresa epistemológica essencialmente preocupada com “as potencialidades e pressões da estilização que reside em técnicas, tecnologias, materiais, procedimentos e ‘meios’ (*media*)” (idem, *ibid.*).

seria do que o “ritmo”, no caso do grafite, um ritmo engendrado pela interação 1) do corpo de Novelli com as ferramentas tecnológicas e tecno-midiáticas com as quais produz suas pinturas, *performances* e videoartes, 2) do meu corpo enquanto pesquisadora e fruidora das imagens-grafite que circulam nas mídias, especialmente online; no caso, entre meu corpo e o computador.

Jorge C. Cardoso Filho (2009) trouxe, em estudo sobre as materialidades da canção midiática, contribuições na aplicação destas reflexões sobre as materialidades da comunicação. O autor propôs uma articulação entre a obra de Zumthor (2000) e as contribuições das chamadas teorias das materialidades em Kittler (1990) e Gumbrecht (1998). Embora não se refira à fruição de imagens, como é o caso aqui, discorre sobre a preocupação cerne deste trabalho – cotidiano, produtos culturais e fenômenos estéticos inseridos no campo da comunicação. Primeiramente, o autor procura estabelecer diferenças entre as preocupações poéticas da cultura erudita e da cultura de massa, onde a proposta é defender a legitimidade estética dos produtos da cultura massiva e demonstrar como a canção midiática pode proporcionar experiências estéticas verdadeiras.

O autor traz a exploração de estudos do próprio Shusterman (1998), sobre o *funk* e o *rap* americanos. Fala que, pensando os traços estilísticos, este autor “busca elementos expressivos que caracterizam esta poética, evidencia os modos como os recursos tecnológicos disponíveis, as práticas culturais do gueto, bem como o *swing*, a batida (ou *beat*) e as letras de música parecem integrar um todo coerente – que convoca os ouvintes a conformarem uma experiência” (Cardoso Filho, 2009, p.84).

Outro ponto interessante do trabalho de Cardoso Filho seria o olhar sobre “o sistema de notação”. Herança do pensamento de Friedrich Kittler (1990), este sistema corresponde basicamente ao modo como os objetos e as práticas são notados, em que condições determinados produtos aparecem – no caso, as imagens-grafite –, para daí apreender quais elementos são chamados em causa na experiência.

Cardoso Filho (2009) explica que, em “A crítica pós-hermenêutica”, de Kittler, são expostos alguns pressupostos fundamentais para a compreensão deste sistema de notação, seriam eles: primeiro, *exterioridade*, que questiona a subjetividade e a experiência pessoal como definidora da reflexão sobre a experiência com objetos e fenômenos. Procura então pensar o aparato que possibilita o armazenamento, transmissão e reprodução de certos objetos/conteúdos e não outros. O foco da investigação se encaminha para a prática e não para os conteúdos. Em seguida, a *medialidade*, uma ampliação do conceito de *media* (onde

determinada prática cultural – no caso desta pesquisa o grafite - está matricialmente ligada ao desenvolvimento de mídias – instrumentos, reprodutores, etc, e dependente de sua materialidade). Pensando também quando o sistema migra do âmbito da produção para a apropriação, quando a mercadoria sofre mutações. Assim surgem novos valores para a experiência, mas também novos ruídos. Em terceiro lugar, fala na *corporalidade*, o corpo como âmbito de convergência das práticas culturais, conformado e reformado pelo sistema de notação no qual está inserido. Para Cardoso Filho (2009), o corpo não é o ator nem o agente, mas uma instância que sofre restrições de suas possibilidades e, por isso mesmo, o corpo é o local onde melhor se podem ver os efeitos de um sistema de notação.

E através disso explora a divisão feita por Gumbrecht do mapa não-hermenêutico, destacando o estrato das *formas da expressão*, que diz respeito aos modos pelos quais se expressa algo e a possibilidade expressiva do corpo humano. No caso da canção midiática, e aplicando pontualmente Gumbrecht, Cardoso Filho (2009) propõe o estudo de, pelo menos, dois aspectos poéticos cruciais: 1) possibilidades expressivas do corpo (dos diferentes mecanismos de construção da performance empregados por diversos artistas); 2) a materialidade dos movimentos corporais impostos pelos *medias*.

Auxiliado por estas perspectivas e aplicações é reconhecido que as imagens-grafite de Bruno Novelli são (re)configuradas pelas variedades técnicas e tecno-midiáticas de que dispõem, pelos diferentes gêneros de espaços expositivos, pela apropriação e remontagem destas mesmas imagens pelos observadores. Embora as características fundantes do grafite sejam preservadas em alguma instância, assim como o cerne poético do processo criativo de Bruno Novelli estaria mantendo o grafite dentro das imagens-grafite, ainda assim, tanto a gestualidade que se manifesta na prática do grafite urbano, quanto os modos de recepção destas imagens, estariam sendo reconfiguradas pelas novas formas de expressão. Outros modos, meios e objetos são chamados em causa para a efetivação contemporânea da grafitagem.

3.3 Presença-grafite

Todas as características apreendidas do grafite e da produção de Bruno Novelli, o reconhecimento de possibilidades de experiência estética através das imagens-grafite, além,

claro, da configuração mesmo dessas imagens que se formam num processo relacional de circulação e diversidade técnica e expositiva da grafiteagem, corroboram para a imanência de uma presença, que nomeia-se aqui, como não poderia deixar de ser, “presença-grafite”, efetivando a experiência estética através dessa manifestação cultural.

Lembramos aqui a “presença de uma ausência”, da qual fala Susana Dobal (1999), no artigo sobre as fotografias de grafite de Brassai, assim como o caso do grafiteiro Banksy que optou por fazer da ausência uma imagem pública, presença envolvida em mistério e encanto nas ruas em que seus famosos grafites aparecem, e mesmo nas galerias em que expõe. Sobre Banksy, Stahl comenta que, “embora estivesse presente pessoalmente no início dos anos 2000 nas exposições da *Street Art*, foi-se, no entanto, retirando para o anonimato, com um grau de popularidade cada vez maior”. E completa dizendo que “o seu procedimento com os meios provoca – provavelmente de forma muito mais clara do que seus trabalhos – uma reflexão que regressa aos objetivos originais da *Street Art*”, ou seja: a consciência do eu no espaço público (Stahl, 2009, p.198).

E ainda vale comentar as variações em que a ausência de uma plasticidade visual e/ou performática do corpo do autor mantém uma identidade grafite através da presença do som, por exemplo, no caso do “*Graffite Sonoro*”, ou mesmo através do tato, como no exemplo do “*Braile Grafite*”⁶⁵. Seriam assim outros modos de experienciar a mesma presença.

Acredita-se que, com tais desdobramentos, esta “presença-grafite” estaria estabelecendo novos pontos de ancoragem para as práticas da grafiteagem. Tem-se assim uma espécie de urdidura que se comunica essencialmente quando deixa entrever que tudo (ainda) é processo, passível de incompletude e de limites, produzindo um alargamento sensível da percepção e da capacidade fruidora de cada observador.

⁶⁵ Intervenções em torno deste conceito dizem respeito a um áudio temporário colocado sem autorização prévia nos espaços públicos. A proposta é traduzir o grafite visual em outra mídia, neste caso fazendo marcas na rua através do som. Para saber mais conferir: <<http://www.youtube.com/watch?v=1ayzEphqhXU>>. Acesso em nov. 2009. Do mesmo modo, o “*Braile Graffiti*” propõe esta passagem da imagem para uma linguagem direcionada a um público específico, explorando tanto a sensorialidade quanto a produção de imagens através da escrita. Para saber mais ver: <http://www.woostercollective.com/2007/08/braille_graffiti.html>. Acesso em: nov. 2009.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta dissertação, acredito ser necessário revisitar as disposições iniciais e visualizar as escolhas assumidas durante a sua realização. Assim, procuro fazer observações sobre a estrutura que o trabalho tomou e seus desdobramentos, resgatando alguns autores, conceitos e análises. É o momento de ver de forma conclusiva, mesmo que temporária, o desenrolar da problemática e suas implicações, procurando responder à proposta inicial através das descobertas do caminho.

Posso dizer que me coloquei nesta pesquisa diante de “imagens que atraem”, que se revelam numa seqüência de *quadros* para as quais, “incessantemente, a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens”, como afirma Bachelard (2005, p.19). Estes objetos nada mais são do que imagens de grafite circulando nas mídias como vetores de experiência estética.

Conforme Richard Shusterman (1998), a experiência envolve uma atitude receptiva e uma ação produtiva, ambas absorvendo e reconstruindo em retorno o que é vivenciado. Assim o sujeito da experiência molda e é ele próprio moldado (1998, p.47):

um problema é que o caráter escorregadio da noção de experiência estética coloca em questão seu poder esclarecedor. Mesmo se sua existência é inegável, ela não se dá como algo que podemos claramente isolar e definir; por isso, ao definir a arte como experiência estética, definimos o relativamente claro e determinado através de algo obscuramente alusivo e indefinível (1998, p.48).

Esta dificuldade em definir a experiência estética impôs barreiras à identificação de suas possibilidades. Primeiro, porque não se falou de um objeto artístico tradicional, mas de um objeto comunicacional que altera constantemente suas formas de expressão: o grafite. Mudanças essas que implicam diretamente na materialidade, logo na economia de sua circulação midiática. A experiência estética é assim “destituída daquela ‘transcendência na imanência’ e inserida num contexto específico de ação e de comunicação, isto é, em uma situação em que o sujeito é levado a desenvolver uma compreensão pragmático-performativa do objeto que lhe é apresentado” (Guimarães, 2006, p.15). Esta compreensão depende da

adoção de uma atitude em relação a um objeto, num modo de acesso a uma situação feito de maneira alusiva, não direta, e necessariamente dependente do contexto.

A percepção estética coloca em jogo uma relação experimental entre significação dos objetos estéticos e a nossa experiência presente, ao permitir fazermos uma experiência com as experiências presentificadas pelos objetos. Ou, nos termos de Seel: 'É estético o fato de fazer experiências das possibilidades de ter uma experiência' (Guimarães, 2006, p. 16).

No caso do grafite, não fossem as suas imagens fixadas por algum dispositivo, a ação resultaria em um ato invisível para muitos. Assim, as imagens-grafite, enquanto possibilidades de experiência, se dão quando elementos do grafite – predominantemente performáticos – são registrados através de trabalhos na forma de desenhos, vídeos, textos, fotografias, pinturas. No entanto, a fotografia não estaria sendo tomada como mero documento de processo, mas constituindo outra face da imagem do grafite. De modo que todas as etapas se tornam elementos constitutivos da obra, materializando um procedimento temporal oferecido à recepção. O processo conformando a prática da grafiteagem e seus desdobramentos técnicos sendo naturalmente exercidos.

E reporta-se novamente a André Brasil, para quem a experiência estética com as imagens se daria nesta conjuntura, deslocando-nos para *fora* dela mesma, para além do sentido que nela estaria imediatamente visível (Brasil, 2006, p.96). Um estremecimento sutil no interstício do grafite urbano, da imagem-grafite, uma presença.

Até aqui se pode afirmar que a imagem-grafite, enquanto possibilidade de liberar uma presença, presentificaria uma experiência estética num espaço relacional. O espaço do entre, entre a rua e a malha virtual, entre as imagens de grafite e o observador. Assim, estético seria o próprio processo da grafiteagem contemporânea (menos restrito do que o grafite na rua), já que *faz experiências das possibilidades de ter uma experiência*, partindo do grafite urbano para imagens *de* grafite – seus registros – e destas para “imagens-grafite” – que passam a ser a imagem total desta prática, quando veiculadas. Como resultado, tem-se o efeito presença-grafite, não o grafite urbano, mas sua “presença-ausência”, possível de se realizar em materialidades diversas e assim reorganizar os modos de recepção desta prática.

Para chegar a estas considerações finais, a proposta inicial era buscar esclarecimentos sobre o tema, visto que não bastava inicialmente o fato de “ter acesso apenas às imagens de grafite e não ao grafite urbano”, como justificativa para toda uma conjuntura de especificidades sobre a atualidade do assunto.

No intuito de visualizar a forma estrutural da pesquisa, é possível apontar algumas marcas mais evidentes da trajetória. A poética do grafite estava no cerne do trabalho, assim se partiu para a observação do grafite urbano, caracterizado como essencialmente híbrido, flexível e mutante, ou seja, afeito a todos os imbricamentos e fusões com técnicas e linguagens distintas, inclusive midiáticas. O que se reconheceu foi que os registros imagéticos de grafite tomavam grande proporção nas leituras e buscas sobre o tema. O caso *Upgrade do Macaco* se mostrou rico na tentativa de buscar exemplos das diversas práticas da grafiteagem. Ali, o autor Bruno Novelli ganhou evidência pela quantidade de expressivas imagens enquanto documentos de processo, a maioria, publicadas pelo próprio autor. Era preciso cotejar de algum modo as características do grafite urbano e a prática de Novelli. Estabelecido o cerne poético do processo criativo do autor, este foi aliado às preocupações estéticas apreendidas através das imagens colecionadas. Ali se encontrou o cruzamento de características do grafite urbano e da prática do autor. As imagens foram vistas, no grafite de Novelli, antes como uma imagem mental insinuando certa aura urbana, daí o termo imagem-grafite.

Assim, encontrou-se nas aproximações entre autores, como García Canclini (1998) e Noelia Quintero (2007), o consenso quanto às características do grafite, tais como: mutabilidade, flexibilidade e movimento; além do hibridismo, que faz dele uma das formas expressivas culturais típicas do presente estado da cultura. Visto sempre no entre, nas passagens pelo urbano, o midiático e o artístico. Esta matriz fez compreender suas facetas tecnológicas, remediadas (Silveira, 2007) e desterritorializadas (Campos, 2008). Uma prática que passou a transportar a cidade em si mesma, do mesmo modo que o próprio grafite no corpo do grafiteiro, imerso que está no universo das mídias e especialmente no ambiente da *web*, lugares em que as alterações e as reconfigurações da sua prática são apresentadas e distribuídas. O caráter estético, especialmente plástico, fora assim reconhecido como intrínseco às motivações ideológicas da grafiteagem.

Para explorar as facetas do grafite foi decidido apresentar o coletivo *Upgrade do Macaco* e uma breve investigação do processo criativo de seu integrante Bruno Novelli. Observa-se que, naquele momento, as pinceladas analíticas tinham o intuito de mapear estas manifestações específicas, tanto para uma aproximação necessária para a pesquisa, quanto para situar o leitor interessado. Portanto, as considerações e leituras feitas não deveriam comprometer as análises realizadas posteriormente; pelo contrário, forneceriam um quadro referencial para o exame do caso Novelli. Sendo que as imagens-grafite se tornariam objetos

de análise. De modo que o cerne poético do grafite de Bruno Novelli foi estabelecido a partir do processo criativo e das escolhas estéticas expostas nas imagens que foram colecionadas.

Os trabalhos de 9li foram reconhecidos em exposições de arte, participações em revistas e na série de performances e vinhetas videográficas disponibilizadas no site do autor. E a partir das imagens do grafite de Novelli, vistas até aqui, algumas preocupações estéticas foram identificadas: a) o uso de imagens relacionais; b) o desenho enquanto matriz criadora no cruzamento com linguagens distintas; c) a apropriação e uso de aparatos comunicacionais, entendida no intuito da exploração de linguagens; d) a auto-publicação. E foi por reconhecer a incidência de uma imagem contemporânea e midiaticizada durante toda a leitura do processo criativo de Bruno Novelli que, de um grafite urbano, o foco voltou-se para as imagens-grafite, um típico fenômeno estético inserido no campo da comunicação.

A fim de dar voz a este fenômeno optou-se pelo acúmulo de imagens numa coleção sobre o grafite, especialmente de Novelli. Nestes registros, a partir dos diferentes elementos visuais expostos, é o processo criativo do autor que se destaca, mais do que as imagens finais das produções. A poética a partir da imagem-grafite foi descoberta através desses elementos visuais. Uma típica imagem pós-moderna que, assim como aponta Teixeira Coelho, pertence ao campo da inclusividade, da multiplicidade, do ruído e da complexidade (1995, p,67).

De forma esquemática conclui-se que, dentro do processo da grafiteagem do caso Novelli, haveria pelo menos três instâncias de experiência acontecendo mutuamente: 1. a do grafite enquanto processo que responde aos apelos técnicos e midiáticos contemporâneos; 2. aquela das imagens-grafite, que provocam o reconhecimento de uma presença-ausência como efeito da experiência estética; 3. a do pesquisador ao apropriar-se e dar um novo contexto a elas. Enxergando que aqui estaria a mudança fundamental na relação estabelecida entre o observador e o grafite urbano e entre o observador e a imagem-grafite midiaticizada.

Diante desses apontamentos restaria tentar descrever as experiências possíveis, a partir da realização deste trabalho e da tríade – grafite/processo; imagem/imagem-grafite; presença/ausência de uma presença. Recorre-se aos conceitos para descrição da experiência estética, explicados por Gumbrecht (2006, p.54), seriam eles: *conteúdo da experiência*, os sentimentos íntimos, as impressões e as imagens produzidas pela consciência, o “ser desvelado”; os *objetos da experiência* estética, seriam as coisas suscetíveis de desencadear tais sentimentos, impressões e imagens, qualquer objeto; as *condições da experiência* estética são circunstâncias situacionais historicamente específicas nas quais a experiência estética estaria baseada; e os *efeitos da experiência estética* que seriam as conseqüências e as

transformações decorrentes da experiência estética e que permanecem válidos além do momento exato em que ocorrem.

Contudo, ainda encontrou-se dificuldade em comunicar este ciclo de experiência estética com as imagens-grafite. Ficando restrito à identificação destes elementos e, quando muito, a tentativa de expressar como se daria o efeito presença-grafite. Assim se reconheceu que, enquanto conteúdo da experiência é a própria imagem-grafite que emana, o grafite na imagem, ou a impressão do grafite urbano próximo ao corpo do observador, mesmo que mediatizado. Os objetos da experiência estética são, tanto o grafite urbano, quanto as imagens *de* grafite veiculadas. As condições da experiência foram reconhecidas pela valorização de objetos do cotidiano como vetores de experiência estética, no caso o grafite, sua prática e processo, bem como suas imagens. Juntamente com a hibridização cultural e a sociedade mediatizada. E por fim, o efeito da experiência seria este sentimento da ausência de uma presença e, a partir dela, a consciência de um desejo de completude do processo daquele material cultural e comunicacional, que provocaria o gesto de apropriação e recontextualização. Ou seja, a lacuna sentida entre o grafite urbano e imagem do grafite, em última instância, a negação da presença do grafite na cena.

Acredita-se que a possibilidade de experiência estética estaria no equilíbrio entre esta presença-grafite que alarga uma ausência – a do grafite urbano. Imagem total que se permite ser apropriada por parte do observador. Onde o adensamento comunicacional seria decorrente de um adensamento estético tanto no trabalho deste autor, quanto no processo mais amplo da grafiteagem.

Diante da proposta do trabalho, das questões levantadas e seus desdobramentos, algumas dificuldades foram aparecendo. Do mesmo modo, no decorrer da dissertação, pude notar que em muitos momentos minha disposição a um viés publicitário e estético, posicionava-se em constante negociação com o objeto da pesquisa, redesenhando os trajetos. Era a minha experiência enquanto pesquisadora mediando o reconhecimento de possibilidades de experiência estética com as imagens-grafite. Ou seja, a minha própria condição de observadora posta em cena.

Assim é preciso esclarecer três aspectos do trabalho: 1) a questão metodológica: não se deu tanta atenção à elaboração teórico-conceitual do método porque se privilegiou, antes

disso, a sua aplicabilidade, a sua operacionalização no interior da pesquisa; formulá-lo teoricamente de modo mais forte, levaria o trabalho para um outro nível de reflexão, demandaria outro tempo, outras leituras que não aquelas mais prontamente ligadas ao grafite. 2) quanto à questão de uma semiótica da imagem: não se optou por uma semiótica interpretativa da imagem justamente porque se optou por perspectivas não-hermenêuticas, perspectivas que pudessem dar cabo, mais do que da interpretação dos conteúdos imagéticos, de um processo comunicacional, da materialidade de um fluxo e de um processo comunicacional (no caso, muito marcado pela produção e o fluxo das imagens). 3) a questão estética, propriamente: não foi feita a escolha por uma entrada nas estéticas tradicionais porque se trata de um fenômeno comunicacional aonde a estética vem subsumida.

Diante disso, novas questões se colocam na busca pelo aprimoramento de pesquisas referentes, em especial, à imagem contemporânea inserida num contexto estético-comunicacional; a) Que outros aspectos teórico-metodológicos da apreensão da experiência estética nas práticas interacionais poderiam servir para a leitura e análise das imagens do grafite?; b) Não sendo possível descrevê-las em completude, o que qualificaria estas experiências como comunicacionais - que impliquem o caráter ativo da experiência sensível dessas imagens-grafite?

Contudo, acredita-se que o processo comunicacional da grafitação, passível de incompletude e de limites, estaria produzindo a expansão sensível da percepção e da capacidade fruidora. Em cada encontro com as imagens que produz sempre um outro encontro, mesmo que através da aparência de um mesmo objeto. Através deles o observador poderia, ele próprio, retrabalhar a imagem objeto, recriar um processo e retornar para a sua fonte primeira uma outra imagem possível de ser novamente experienciada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-Máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 214-230.

BEDONIAN, Graziela; MENEZES, Kátia (org.). *Por Trás dos Muros*. Horizontes sociais do graffiti. São Paulo: Peirópolis, 2008.

BENEVOLO, *História da Cidade*. 3 ed. São Paulo. Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: KOTHE, Flávio R. *Walter Benjamin*. Sociologia. São Paulo: Ática, 1985, p.187-201.

_____. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter; ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max & HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOLETA, *Ttsss...a grande arte da pichação em São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

BONIN, Jiani Adriana. Nos bastidores da pesquisa: a instância metodológica da aproximação empírica para as definições da pesquisa. In: MALDONADO, Efendy *et. al.* *Metodologias da Pesquisa em Comunicação: olhares, trilhas e processos*. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 21-40.

BRAGA, José Luiz. *Experiência estética e mediatização*. São Leopoldo, s/d cópia xerográfica.

_____. Mediatização como processo interacional de referência. XV Encontro da Compós GT: Comunicação e Sociabilidade. Unesp, São Paulo, junho, 2006.

_____. Os estudos de Interface como espaço de construção do campo da Comunicação. XIII Encontro da Compós. GT: Epistemologia da Comunicação. Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, junho, 2004.

_____. Constituição do campo da Comunicação. In: FAUSTO NETO, Antonio; PRADO, José Luiz Aidar; PORTO, Sérgio Dayrell (orgs.). *Campo da Comunicação – caracterização, problematizações e perspectivas*. João Pessoa: UFPB, 2001, p.11-39.

BRASIL, André. Entre ver e não ver. O gesto do prestidigitador. *In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo (orgs.). Comunicação e Experiência Estética.* Belo Horizonte: UFMG, 2006, p.88-102.

CAIAFA, Janice. Espaço e comunicação no metrô. XVIII Encontro da Compós GT: Comunicação e Sociabilidade. PUC/MG, Belo Horizonte, junho, 2009.

_____; SODRÉ, Rachel. Imagens urbanas: alguns aspectos da produção contemporânea de grafite no Rio de Janeiro. *In: BORELLI, Silvia H. S.; FREIRE FILHO, João (orgs.). Cultura Juvenil no Século XXI.* São Paulo: EDUC, 2008, p.249-267.

CAMPOS, Ricardo. Movimentos da imagem no Graffiti. Das ruas da cidade para os circuitos digitais. VI Congresso Português de Sociologia. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008. Disponível em: <<http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/98.pdf>> Acesso em: novembro, 2009.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade.* São Paulo: USP, 1998.

CARDOSO FILHO, Jorge Cunha. As materialidades da canção midiática – contribuições metodológicas. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos.* São Leopoldo, Unisinos, 11(2): 80-88, maio/agosto, 2009.

COELHO, Teixeira. *Moderno e Pós-moderno.* São Paulo: Iluminuras, 1995.

COUCHOT, Edmond. *Images: de l'optique au numérique.* Les arts visuels et l' évolution des technologies, Paris: Hermès, 1988.

CRAIG, Robert. Por que existem tantas Teorias da Comunicação? *In: MARTINO, Luis.(org.) Teorias da Comunicação: muitas ou poucas?* São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, p.81-98.

DANELUZ, Clarissa. 9li: O processo de hibridação na obra de Bruno Novelli. Seminário: Processos híbridos na Arte Contemporânea. Profª Sandra Rey, PPGAV/UFRGS, Porto Alegre 2008/02.

DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, o que nos Olha.* São Paulo: Ed. 34, 2005.

ESTRELLA; Charbelly; GONÇALVES, Fernando. Comunicação, cidade e invasões artísticas. *Unirevista*. São Leopoldo, Vol. 1, n° 3, jul., 2006.

EMMERLING, Leonhard. *Basquiat*. Nova York: TASCHEN, 2003.

FARINA, Camila. *Graffitações televisivas: um estudo cartográfico sobre a atualização do graffiti na MTV*. Dissertação de mestrado. PPGCCOM/ UNISINOS. São Leopoldo, 2008.

FAUSTO NETO, Antônio. *Midiatização, prática social – prática de sentido*. Seminário Mediaticização. Bogotá, 2006.

FELINTO, Erick. Materialidades da Comunicação: por um novo lugar da matéria na Teoria da Comunicação. *Ciberlegenda*, n. 5, 2001. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/felinto1.htm>> Acesso em: junho, 2008.

FERREIRA, Jairo. *Midiatização: dispositivos, processos sociais e de comunicação*. Paper. PPGCOM/UNISINOS. São Leopoldo, 2008.

FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. Paris, 1967. Disponível em <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html> Acesso: setembro, 2008.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GANZ, Nicholas. *Graffiti: arte urbano de los cinco continentes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

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

GONÇALVES, Flávio. *Um argumento frágil*. IV Encontro de Pesquisa em Arte. Fundação Municipal de Artes de Montenegro, julho, 2006.

_____. *As armas do desenho*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes. PPGAV/UFRGS. Porto Alegre, 1994.

GRÉSILLON, Almuth. *Alguns pontos sobre a história da crítica genética*. Colóquio "Os Caminhos da Criação". Gargano, Itália, setembro, 1990. Versão em português disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>> Acesso em abril, 2008.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo (orgs.). *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

GUMBRECHT, Hans. Ulrich. Pequenas crises. Experiência estética nos mundos cotidianos. *In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo (orgs.). Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. *Corpo e Forma*. Ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro: UERJ, 1998, p.137-151.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva*. Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LARA, Arthur H. *Arte urbana em movimento*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Comunicação e Artes, ECA/USP. São Paulo: 1996.

LEAL, Bruno Souza. A poesia que a gente vive, talvez. *In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo (orgs.). Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p.79-87.

LOPES, Denílson. Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano. *In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo (orgs.). Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p.117-150.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MALDONADO, Alberto Efendy. Reflexiones sobre la investigación teórica de la comunicación en America Latina. Comunicación, campo y objeto de estudio. (s/d). Cópia xerográfica.

MANCO, Tristan. *Graffiti Brasil*. Londres: Thames & Hudson, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Razón Técnica y razón política: espacios/tiempos no pensados. *Revista Latinoamericana de Ciências de La Comunicación*. São Paulo, v.1, n.1, p. 22-37, jul.-dez., 2004.

_____. *Ofício de Cartógrafo*. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MELIN, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MORIYAMA, Victor; LOPEZ, Felipe. *Estética Marginal*. São Paulo: Zupi, 2009.

MUNHOZ, Daniella Rosito Michelena. *Graffiti: Uma etnografia dos atores da escrita urbana de Curitiba*. Dissertação de Mestrado. UFPR, Curitiba, 2003.

NAVAS, Adolfo Montejo. Obra e lugar. Outras relações estéticas. *Dasartes*. Rio de Janeiro, n. 2, p. 60-62, fev., 2009.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André. (org.). *Imagem-Máquina*. A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro. Ed. 34, 1993, p.237 a 252.

PENNACHIN, Deborah Lopes. Signos Subversivos: Das significações de Graffiti e Pichação. Metrôpoles contemporâneas como miríades sígnicas. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. INTERCOM. Núcleo: Semiótica da Comunicação. Belo Horizonte, set., 2003. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br>> Acesso em: abr. 2008.

PERRONE, Cláudia Maria; ENGELMAN, Selda. O colecionador de memórias. In: *Episteme*, Porto Alegre, n. 20, p. 83-92, jan-jun, 2005.

QUINTERO, Noelia. La pantalla en la calle: convergencia y coincidencias agónicas entre el graffiti y los objetos de los nuevos medios audiovisuales. *Artnodes*, nº 7, Universitat Oberta de Catalunya, 2007. Disponível em: <http://www.uoc.edu/artnodes/7/dt/esp/quintero.pdf>. 16p. Acesso: 07 nov. 2009.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. Mitos e cartografias: Novos olhares metodológicos na Comunicação. In: MALDONADO, Alberto Efendy; BONIN, Jiani Adriana; ROSÁRIO, Nísia Martins do (orgs.). *Perspectivas Metodológicas em Comunicação: desafios na prática investigativa*. João Pessoa: UFPB, 2008, p.195-220.

RAMOS, Célia M. Antonacci. *Grafite Pichação & Cia*, São Paulo: Anablume, 1994.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética - Uma nova introdução*. São Paulo: Educ, 2000.

_____. *Redes da Criação*. Construção da Obra de Arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

_____. *Gesto Inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Anablume, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. *Por que as Comunicações e as Artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-Moderna*: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a Arte*. O pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Armando. *Punto de Vista Ciudadano*. Focalización visual y puesta em escena del Graffiti. Bogotá: Instituto Caio y Cuervo – serie menor XXIX, 1987.

SILVEIRA, Fabrício Lopes da; DANELUZ, Clarissa. Imagens fora de lugar. Comunicação e arte no grafite de Bruno Novelli. In: XVIII Encontro anual da Compós. Belo Horizonte, 2009.

_____. O eterno retorno do grafite. *Comunicação e Espaço Público*. UnB, Brasília, v. XI, p. 322-336, 2008.

SILVEIRA, Fabrício. Remediação e extensões tecnológicas do grafite. *Galáxia*. Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. São Paulo: EDUC, n.14, p.95-109, dez, 2007.

_____. *Upgrade do Macaco*. Grafite expandido. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, INTERCOM. NP: Comunicação e Culturas Urbanas, VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação. UFRN, Natal, set., 2008.

STAHL, Johannes. *Street Art*. Alemanha. Colônia: h.f.ullmann, 2009.

VERÓN, Eliséo. *El Cuerpo de las Imágenes*. Buenos Aires: Norma, 2001.

VIANA, Maria Luiza Dias. *Grafites*: Dissidência ou subordinação? Um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos. Dissertação de Mestrado. UFMG, Belo Horizonte, 2006.

Sites

Alexandre Órion: <<http://www.alexandreorion.com>>. Acesso em: abril, 2008.

Art Crimes: <<http://www.artcrimes.org>>. Acesso em: out. 2009.

Blu. Vídeo “Muto”: <<http://www.youtube.com/watch?v=uuGaqLT-gO4>>. Acesso em: jul. 2008.

Braile *Graffiti*: <http://www.woostercollective.com/2007/08/braille_graffiti.html>. Acesso em: nov. 2009.

Caderno Guia. O Estado de São Paulo. n. 363. Fonte: <<http://www.flickr.com/photos/preza>>, 2008.

Carlos Dias: <<http://www.flickr.com/photos/auseualcance/>>. Acesso em : set. 2008

Col: “Cardozo *online*”/Perfil de Guilherme Pilla:
<<http://www.geocities.com/SoHo/Atrium/7830/pilla.html>>. Acesso em: set. 2008.

Coletivo *Upgrade do Macaco*: <<http://www.upgradedomacaco.com.br>>. Acessos em: 2008-2009.

Coro: <<http://www.corocoletivo.org>>. Acesso em jun. 2008

Exor graffiti performance: <<http://www.artnodes.com/7/dt/esp/quintero.html>>. Acesso em: out. 2009.

Futurismo Gótico: <<http://www.gothicfuturism.com>>. Acesso em: nov. 2009.

Graffiti Research Lab: <<http://www.graffitiresearchlab.com>>. Acesso em: abril, 2008.
Zedz: <<http://www.zedz.org>>. Acesso em: out. 2009.

Graffiti Sonoro: <<http://www.youtube.com/watch?v=1ayzEphqhXU>>. Acesso em nov. 2009

Jenny Holzer: *Protect me from what i want. 1983*
<http://www.csulb.edu/~karenk/20thcwebsite/439final/ah439fin-Info.00151.html>. Acesso em: nov. 2007.

Mateus Grimm: <<http://unidade-criacao.blogspot.com/>> Acesso em: jun. 2009

Mostra Transfer. Santander Cultural:
<<http://www.santandercultural.com.br/programacao/artesvisuais.asp>> Acesso em: jul. 2008.

Produtora *Move*: <<http://www.move.art.br/move>>. Acesso em: abril, 2008

Rammellzee: <http://www.youtube.com/watch?v=5zRSDU_CEM4>;
<http://en.wikipedia.org/wiki/Rammellzee>. Acesso em: nov. 2009.

Revista *Busca*: <<http://www.revistabusca.com.br/busca2/busca1/index.htm>>. Acesso em: mar. 2008.

Revista *Belio*: <<http://beliomagazine.com/app/webroot/index.php/products/view/64>>. Acesso em: out. 2009.

Revista *Cult* ed. 124.

<<http://revistacult.uol.com.br/website/edicao/content.asp?edtCode=20E706E2-C7EC-40FD-A886-92E8D595EDB7>> Acesso em: jun. 2008

Revista “Mais Soma”: <<http://www.maissoma.com/2008/9/18/exposicao-trimassa-em-sp-leia-bate-papo-com-baixo-ribeiro>>. Acesso em: out. 2008.

Stencil Brasil: <<http://www.stencilbrasil.com.br>>. Acesso em: abril, 2008.

TV Brasil. Os Gêmeos: <<http://www.tvbrasil.org.br/rodaviva>>. Acesso em: dez. 2009.

Unisinos: <<http://www.unisinos.br/ppg/comunicacao>>. Acesso em: mar. 2008.

Vídeo Bruno Novelli: <http://www.youtube.com/watch?v=_uWdFLNud9Q>. Acesso em: maio, 2009.

Wooster Collective: <<http://www.woostercollective.org>>. Acessos em: 2008/2009.

Integrantes do coletivo *Upgrade do Macaco*:

Guilherme Pilla: <<http://www.youtube.com/user/guipilla>>;
<<http://www.flickr.com/photos/guipilla/>>; <<http://www.fotolog.com/guiguibizarro>>;

Tinico Rosa: <<http://www.youtube.com/user/tinicososa>>; <<http://www.fotolog.com/tinico>>;

Emerson Pingarilho: <<http://www.flickr.com/photos/pingarilho/>>;

Bruno Novelli: <<http://www.bruno9li.com/>>; <<http://www.youtube.com/user/9li>>;
<<http://www.flickr.com/photos/9li/>>; <<http://www.fotolog.com/9li>>;

Geraldo Tavares: <<http://www.flickr.com/photos/geraldotavares/>>;
<<http://www.myspace.com/geraldotavares>>;

Carla Barth: <<http://www.flickr.com/photos/preza>>. Acessos em: 2008-2009