Largo dos Pinheiros, São Paulo
(Rogério Canella, 2009)

A RUA E O CUBO BRANCO

Em três exposições recentes, o grafite mostra suas possibilidades expressivas, transitando entre o espaço público urbano e as galerias e museus

por **Sérgio Franco**

O CARATER assimilador de nossa cultura manifesta-se mais uma vez surpreendente numa expressão que não nasceu aqui: o grafite. Ela garantiu a brasileiros uma inserção internacional, graças à maneira engenhosa por meio da qual incorporaram o estrangeiro num vocabulário próprio. Uma expressão que aqui se manifesta — do mesmo modo como ocorre com os craques de futebol—a partir de personalidades notáveis não necessariamente oriundas das elites oligárquicas e para a qual as armas para se destacar não são determinadas pelo capital cultural ou econômico — embora estes ajudem —, e sim pelo conjunto criativo das investidas, num rearranjo que desconcerta aquele que esperava um movimento conhecido.

A arte dos grafiteiros brasileiros tem tido certa circulação em exposições. Essa inserção num espaço não tradicional a eles permite observar as contradições inerentes a esses processos humanos, demasiadamente humanos, pois expõe as diferentes origens dessas atividades, a relação com o suporte da fotografia que os fixa no tempo e, entre a despretensão e a consagração, as aproximações com o campo da arte contemporânea.

A palavra grafite aparece pela primeira vez como *sgraffito* no *Vocabolario Toscano deWArte delDisegno* (1681), o pioneiro dicionário técnico-artístico do Renascimento. Nesse contexto, trata-se de uma técnica de gravar muito específica, constituída por entalhes preenchidos de tinta negra e cobertos por cal, feita nas fachadas das edificações, o que criava uma aquarela esfumaçada e, segundo o dicionário, fazia uma belíssima vista. Mas não foi bem essa motivação nem a técnica utilizada pelos grafiteiros no metro e nas paredes dos bairros de Nova York, de onde os brasileiros beberam. De qualquer forma, o sentido do termo renascentista igualmente se alterou: hoje, a palavra italiana *sgraffio*, que deu origem a *sgraffito*, também tem significado de ofensa. De uma inserção plástica que proporcionava uma' "belíssima vista", passou a uma ofensa, da mesma forma que o grafite pode ser considerado um ataque à propriedade privada e uma prática insidiosa.

O grafite brasileiro, no entanto, guarda três características caras à expressão do Renascimento: o tratamento do desenho como coisa mental, que vemos nos *scketchbooks* dos artistas; o domínio sobre o material como condição de criação, com a técnica do *spray*, e, por fim, como Michelangelo, nossos grafiteiros entendem que a ideia não é nada sem o trabalho de realizá-la.

Os primeiros grafiteiros, quando nomearam suas intervenções, na década de 1970,

não buscaram essa referência—ela foi muito mais espontânea, banal e radical. Em Nova York, eles procuravam deixar um rastro de si: imensos números, iniciais de nomes e apelidos identificando seus escritores dentro e fora dos vagões do metro, insígnias reali-2adas com latas de *spray* e canetões de feltro. Nenhuma obscenidade, como nos banheiros públicos, nem tema político, como nos cartazes da década anterior. Essas escritas, que estavam por toda parte, eram trabalho de garotos oriundos das áreas precárias da cidade. Com essa disposição criaram uma linguagem urbana que, segundo Jean Baudrillard (em "Kool Killer ou A insurreição pelos signos", ensaio de 1972 sobre a prática do grafite em Nova York), gerava uma alternativa à paisagem dominada por padrões publicitários. Nesse gérmen, agregavam ainda um procedimento inalienável: a transgressão (o que não ocorre quando estão nas galerias — afinal, tendo esse local como alvo, a possibilidade se dissipa).

É próprio do grafite a luta desesperada contra a efemeridade, já que ele nada pode contra o caráter transitório da superfície da cidade. Os desgastes do uso e do abandono se incumbem de desfazer a intensidade das cores que revestem o concreto, tornando tudo cinza, como a cor de São Paulo. É aí que entra um dos elementos que, mesmo não fazendo parte imprescindível dessa forma expressiva, levam-no a outros patamares, dando a ele a possibilidade de durar: a fotografia. Mas a fotografia exerce aqui apenas o papel de impedir o apagamento total, restringindo, assim, suas infinitas possibilidades: os grafiteiros não são generosos com o espaço que ela poderia ocupar na criação.

Performance de Alessandra Cesstac, no Museu do Louvre, Paris (Gal Opiddo, 2009)

A fotografia, por sua vez, tem um histórico mais generoso com o grafite. Já em 1933, o fotógrafo francês Brassai (pseudónimo do húngaro Gyula Halász, 1899-1984) publicou, na revista surrealista *Minotaure*, imagens arquetípicas (máscaras, faces, morte, amor, semente, vagina etc.) gravadas pelas ruas de Paris. Esse fotógrafo, debruçando-se sobre a capital francesa e fundamentado na igualdade de gêneros que embaralhara a ordem entre as obras de arte puras, as decorações da arte aplicada e a arte primitiva, revelou a paisagem da cidade e a expressão de grafite que ela continha.

A não exploração dos recursos da fotografia entrega um dado sobre a formação dos grafiteiros: para ser um deles não se exige domínio de história da arte, apenas vencer a efemeridade da obra pintando mais do que a cidade pode apagar. O grafiteiro não reconhece as contribuições do contexto histórico-intelectual que criaram as condições para que eles fossem alçados a artistas. Joga um jogo sem ciência das problemáticas hegemônicas que mobilizam os artistas mais cultos do campo da arte.

Recentemente, de modo quase concomitante, grafiteiros brasileiros participaram de três importantes eventos artísticos, dois deles em São Paulo e um em Paris. Aqui, eles protagonizaram duas exposições em espaços consagrados — no sentido social derivado da religião — a expressões artísticas que se destinam especificamente a essa consagração. Oriundos de outra história — um tanto alheios, portanto, a uma tradição artística que se encarna em templos próprios a ~~ela~~—, os grafiteiros perturbam esses espaços com uma atração de público inédita.

Grafite de Zezão, calçada da Maison de Metallos, Paris (Gal Oppido, 2009)

As exposições Vertigem, da dupla de grafiteiros paulistanos conhecidos como OSGEMEOS (Gustavo e Otávio Pandolfo), que permaneceu no MAB/Faap no último trimestre do ano passado, e De dentro para fora/De fora para dentro, dos artistas Zezão, Ramon Martins, Stephan Doitschinoff, entre outros, no Museu de Arte de São Paulo (Masp), iniciada em novembro passado e que se encerra no início deste mês, foram responsáveis pelos maiores públicos que as instituições já tiveram numa abertura. Quais são as razões para tal?

O grande público sempre foi desprezado pelos artistas interessados na valorização simbólica específica. Esses artistas das experimentações mais ousadas almejam a atenção daqueles que poderiam compreender as inovações empreendidas. O sucesso imediato daqueles que se dirigem às multidões sempre foi visto como marca de inferioridade. Para Flaubert, "se o artista não tem renda, deve morrer de fome".

No grafite, todavia, a existência desse grande público talvez não se deva a uma

questão de direcionamento tendo em vista um retorno econômico, mas a uma generosidade para com os olhos do espectador. Esses artistas tomam partido pelo figurai, na contramão da arte contemporânea, da qual o texto e o comentário são parte constitutiva.

A principal questão que se coloca entre uma linguagem (grafite, pichação, intervenções urbanas) e outra (arte conceituai, instalação, performance) está diretamente relacionada ao lugar em que se exibe a obra. O que se faz em um lugar que não pode acontecer no outro?

Na rua, o público conquistado possui a diversidade presente no espaço público; o lugar não é asséptico, revela a cidade em camadas, de destruição, reconstrução e ruínas. Na galeria, o público conquistado é específico: é formado por aqueles que podem e querem participar de uma conversa cheia de enigmas para serem decifrados. O lugar é isolado do ambiente urbano, mesmo quando feito por um arquiteto moderno preocupado com a inserção do de fora no espaço privado. É sempre tabula rasa, nada se sobrepõe, pois a cada exposição tudo parte do zero novamente. Uma forma primordial serve ao seu desígnio: um cubo branco. Tal lugar, porém, não é inocente: o cubo branco reveste apenas uma disposição de culto que nada possui de espontânea, pensado para isolar o público numa arquitetura que favoreça a prece. A rua, por sua vez, é a desordem constitutiva do caos da metrópole, é a deterioração que gera a efemeridade, um lugar para se estar, democrático, mas não para durar. Nela, só duram projetos como a do artista americano Richard Serra, que, com suas esculturas enormes e pesadas, de modo algum aceita a efemeridade e a desmaterialização do objeto artístico.

Buscando uma critica ao mercado do qual fazia parte, o cubo branco passou por iniciativas na década de 1960 que impediram os burgueses de consumirem mais um objeto de arte vindo dele. E eles tiveram de pagar pelo que se passou naquele espaço: performances, *happenings*, lixo, merda, vazio etc. O cubo branco conseguiu se imaginar fora da cidade, mas não fora do sistema capitalista.

Nas exposições do Masp e do MAB/Faap, os artistas e seu público vieram da rua para o cubo branco, com algum abalo do espaço consagrado e reservado, gerado pela presença física de obras e público vindos "de fora para dentro", como diz o título de uma das exposições. Ainda assim, o procedimento museológíco se manteve razoavelmente regular, ou seja, um conjunto de obras foi selecionado e exposto no lugar sagrado.

A exposição São Paulo mon amour, realizada na França, surgiu nesse embate entre um espaço (rua) e outro (cubo branco), buscando uma conciliação feita por procedimentos criativos de relacionamento entre os dois poios, extrapolando a mera seleção e visitação. Em setembro passado, a Maison des Métallos, instituição cultural de Paris, abrigou o projeto, integrado por nove artistas: seis paulistanos, dois franceses e um alemão que se expressaram em três linguagens: fotografia, videoarte e instalação. E, para as obras na rua, agregou uma residência artística em Montmartre (bairro parisiense) com três artistas que fazem intervenções urbanas expandindo o processo de criação para a fotografia (Alessandra Cestac, Alexandre Orion e Zezão) e também Gal Oppido, fotógrafo que ampliou, nesse conjunto, as possibilidades de uma relação dialógica com o tecido urbano.

Dentre os artistas da exposição, no entanto, apenas dois são grafiteiros — afinal, não faz mais sentido fazer uso dessa expressão reduzindo-a a seus praticantes; se é arte como as outras, deve estar inserida num contexto mais diversificado de possibilidades. •

Sérgio Franco é sociólogo, mestre pela FAU/USP e curador da exposição São Paulo mon amour

Exposição d`OsGêmeos no MAB/Faap (2009)

Fonte: Retrato do Brasil, São Paulo, n. 31, p. 48-50, fev. 2010.