

ARTISTICI(D)ADE*: OS GRAFITES DE SÃO PAULO E A ANTROPOFAGIA CRIATIVA DO ESPAÇO METROPOLITANO**

Francesco Sedda***

<https://orcid.org/0000-0003-1179-3651>

Como citar este artigo: SEDDA, F. Artistici(d)ade: os grafites de São Paulo e a antropofagia criativa do espaço metropolitano. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 24, n. 3, p. 1-35, set./dez. 2022. DOI 10.5935/1980-6914/eLETDO15762

Submissão: dezembro de 2022. **Aceite:** dezembro de 2022.

Resumo: O autor descreve uma excursão pela cidade de São Paulo, que parte do bairro de Perdizes, na Zona Oeste, e chega ao bairro do Grajaú, na Zona Sul. Nesse caminho, são observados diversos grafites realizados pelo artista Mauro Neri. Nesse percurso, reflete-se semioticamente sobre as significações produzidas pelos grafites em diferentes regiões da cidade, os modos de se viver na metrópole e as escapatórias possíveis de se viver em um ambiente por vezes opressivo e violento. Assim, é por meio da dimensão sensível que se pode vislumbrar, no colorido às vezes desbotado do grafite, novas formas de vida.

Palavras-chave: Estesia. Grafite. Rolê Cartograffiti. Semiótica urbana. Cidade de São Paulo.

* Agradecemos a todas as amigas e os amigos que nos guiaram e acompanharam na viagem e a Paolo Demuru, por ter lido e comentado o texto.

*** Universidade de Cagliari, Cagliari, Sardenha, Itália. E-mail: franciscu.sedda@gmail.com

RESUMO DA VIAGEM QUE ESTÁ POR VIR

■ **O** Rolê Cartograffiti é uma experiência imersiva na arte de rua de São Paulo, uma das capitais mundiais do grafite contemporâneo. O termo “rolê” significa passeio, *tour*, viagem, enquanto “cartograffiti” se refere a um projeto-*performance* de intervenção artística e de reescrita do espaço urbano desejado por um coletivo, coordenado pelo artista Mauro Neri, realizado em colaboração com o Departamento de Cultura de São Paulo. O Rolê Cartograffiti se coloca, assim, em primeira instância como um modo de reviver as etapas, os resultados e as contradições daquele projeto de 2014. Mais profundamente, contudo, ele oferece acesso a uma experiência estética e social muito particular e intensa. A intenção da nossa intervenção não é, assim, só a de contar e compartilhar uma experiência vivida em primeira pessoa em março de 2017, mas, aproveitando os instrumentos da semiótica e da antropologia, destrinchar alguns dos múltiplos sentidos e significados que ela mobiliza. O Rolê Cartograffiti, de fato, oferece importantes pontos para refletir sobre as condições de se fazer arte, de ser artista e do desfrutar da arte no mundo contemporâneo. Ao mesmo tempo, ela testemunha conflitos e deslizamentos na própria definição da artisticidade, do objeto artístico, dos seus lugares, das suas utopias. Dá acesso aos vínculos entre espaço, poder e cidadania que a intervenção artístico-urbana, de rua, tem a capacidade de solicitar. Ela nos convida a pegar as formas de previsibilidade e imprevisibilidade que se protegem nas experiências cotidianas; nas interações entre corpos, espaços e objetos; no jogo de transformações – da cidade, dos seus cidadãos, daqueles que fazem o Rolê, da imagem do próprio Rolê – que uma viagem como o Rolê Cartograffiti coloca em questão. Como será visto em conclusão, essa potente imersão transformacional faz do Rolê Cartograffiti e da sua narrativa um lugar privilegiado para refletir sobre a escrita semioantropológica da experiência, também porque a própria experiência do Rolê incorpora percursos e pontos de vista invertidos. Nesse sentido, a escritura acaba quase fatalmente se tornando *mitologia*, histórias de viagem e, ainda mais profundamente, *antropofagia* criativa daquele corpo urbano que por outros lados engloba e define quem o atravessa. Reciprocidade predatória, mutuamente transformacional, assim como aquela que está no coração da relação entre os grafiteiros e a cidade, da qual as obras nos muros são o precário e temporário resultado.

IMERSÕES METROPOLITANAS

Com poucos gestos leves e sinuosos, o artista já começou

São 10h da manhã de 18 de março de 2017. O encontro é na frente da entrada da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), no elegante bairro de Perdizes. O clima é quente e úmido, embora menos do que nos dias anteriores. As nuvens que ocasionalmente escurecem o céu carregam um alívio depois de uma semana passada enclausurada entre o frio gelido do ar condicio-

nado que encheu o salão da conferência dedicado ao centenário do nascimento de Algirdas Greimas, pai da semiótica estrutural, e o ar quente que por sete dias envolveu a cidade, sempre espreitando do lado de fora da porta da sala de conferências que se abre para os grandes corredores externos da faculdade, onde ocorrem as necessárias, estruturais, pausas para o café.

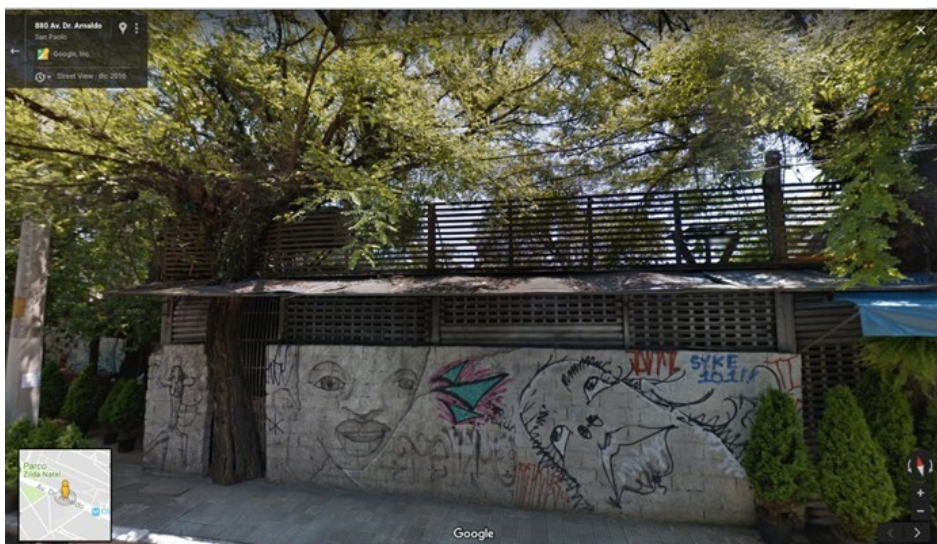
Agora estamos fora. Fora da conferência, fora da faculdade, fora da armadilha. Prontos para entrar no corpo vivo da cidade. Enquanto esperamos que cheguem os colegas e doutorandos atrasados do outro lado da rua, um garoto de físico delgado, de pele morena e com a cabeça cheia de *dreads* se aproxima de um poste: de uma mochila em formato de casa tira furtivamente uma lata de *spray* e, em poucos instantes, já está desenhando aquilo que de pouco em pouco resultará em um rosto de uma mulher de traços afro, com o olhar voltado para o céu. Bastam poucos gestos leves e sinuosos e os grandes olhos, os lábios carnudos tomam forma para embelezar e dar uma maravilhosa sensualidade a um anônimo poste de luz no centro da cidade. Enquanto olhamos entretidos e encantados, entendendo que a viagem já começou, os atrasados chegam e logo de modo provocativo perguntam: “E agora? O artista está atrasado?”. As coordenadoras do grupo, Mariana e Micaela, acidamente respondem: “Não, enquanto vocês dormiam ele já começou a trabalhar”. “Onde?”. “Do outro lado da rua!”. O rosto surpreso e com um pouco de vergonha dos atrasados se volta, percebe o momento criativo que evidentemente se aproxima do fim e dá início ao impulso de tirar o celular para tentar pegar e fixar pelo menos um instante dele.

Figura 1 – Imagem de uma rua localizada no bairro de Perdizes



Figura 3 – Exemplo de um grafite de Mauro Neri pela cidade de São Paulo**Prontos para arriscar**

“Cartograffiti” é na verdade o nome de um projeto-*performance* de intervenção artística e reescritura do espaço urbano, patrocinado, em 2014, pela Secretaria de Cultura de São Paulo, por iniciativa de um coletivo coordenado pelo artista Mauro Neri. E é o próprio Mauro que, depois de ter acabado a obra no poste, ter recolocado a lata de *spray* na mochila (em formato de “casinha”), atravessa a rua e sorridente se apresenta ao grupo. Surge logo, inevitável, a pergunta: “Mas você se arriscou?”. “Bem, sim, é sempre arriscado, principalmente no centro. Mas antes eu olhei bem ao redor. De todo modo, eu estava bastante tranquilo: pouco antes eu fiz um outro grafite em um muro pouco mais para lá...”. Começa uma risada cúmplice. Estamos todos prontos para arriscar novas interações com o corpo da cidade.

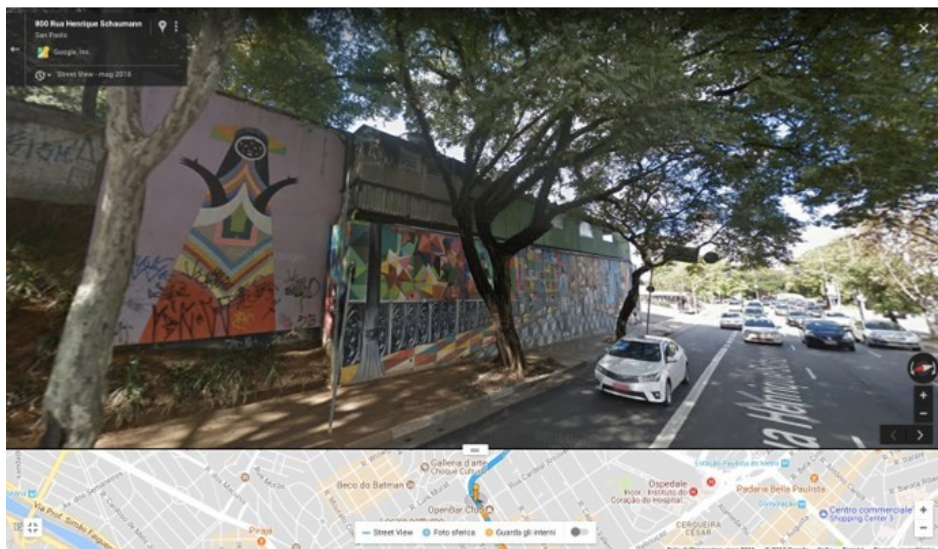
Figura 4 – Mais um grafite de Mauro Neri em São Paulo

Olhos sobre a cidade

Antes de subir no micro-ônibus, Mauro nos explica o significado de rolê: um modo de reviver as etapas, os resultados, as contradições levadas à superfície do projeto Cartograffiti, mas, além disso, é um percurso na cidade, na sua arte de rua, nos seus conflitos e nas suas transformações. O convite é para ouvir a história e dar liberdade às perguntas e à curiosidade, mas o aviso é de manter sempre, mesmo quando estiver falando, os olhos para fora da janelinha. A protagonista da viagem é a cidade, com os seus edifícios, os seus muros. E a criatividade que de repente se manifesta por meio deles.

A viagem, que acabará só no fim da tarde, começa a se desenrolar atravessando os bairros centrais. Desfilam na frente dezenas de grafites. Alguns que parecem conhecidos, pelo menos quanto ao estilo. Alguns talvez já estejam descolorindo; outros, pelo contrário, absolutamente novos. Às vezes, se flanqueiam, às vezes, se estratificam, outras ainda, colidem, testemunhando embriões de poliglotismo artístico e conflitualidade social. Mauro, por meio dos grafites, conta a história de um movimento de criatividade, contestação, rebelião e compromisso. Um movimento que ao longo dos anos foi da periferia para a conquista do centro. E, muito frequentemente, também da ribalta internacional. Um movimento feito de nomes individuais e coletivos, mas também de tantos gestos anônimos ou pelo menos desconhecidos para a maioria. Em uma megalópole que, com os seus arredores, chega a quase 30 milhões de habitantes, não se conhece todo mundo.

Figura 5 – Trecho do percurso realizado pela excursão



Negar para incorporar

Há pontos da cidade em que a tensão humana, artística, política e social se faz evidente. Nos grandes muros da Rua Henrique Schaumann, desfilam alguns dos primeiros grafites da cidade. Um dos muros da rua tem a forma de grandes

quadrantes separados, como tantas telas enquadradas esperando serem pintadas. Talvez seja só uma casualidade, mas enquanto Mauro fala do título de fundador dessas obras, vem à mente que os primeiros grafiteiros tivessem de algum modo sentido a necessidade de “enquadrar” as suas criações. Conquistar o centro significava não só ocupar o seu espaço, mas incorporar-lhe as linguagens, as formas expressivas, os valores. Explorar o seu prestígio. Negar e afirmar ao mesmo tempo a centralidade e a artisticidade.

Artistici(d)ade como antropofagia criativa do espaço metropolitano. Muitas das obras, contudo, estão em decadência. O primeiro conflito é com o tempo. O cronológico, mas ainda mais com o meteorológico, que, como notava já Lévi-Strauss, no Brasil faz parecer que tudo está em decadência. O verniz e a umidade em conflito. Conflito de líquidos que se movem em direções distintas. A permanência contra a dissolvência. O permanecer no alto contra o se dissolver para baixo.

No entanto, o que impressiona é que a maior parte desses grafites históricos é deturpada não por atores, não humanos, mas por intenções humanas. Outros grafites, outras pichações, muito frequentemente, aparentemente, são apenas parcialmente sobrepostos. Quase como se fossem feitos para querer deixar sempre à vista aquilo que se nega.

Os comentários de Mauro às nossas dúvidas – o seu tom ainda mais tranquilo do que as suas argumentações – parecem confirmar: é na negação, na evidência daquilo que nega e daquilo que é negado, que o valor é reconhecido e, mais uma vez, incorporado. Como se aquilo que nasceu para negar a centralidade dos outros, uma vez que se tornou central, à sua vez só pode ser negado. Como se o jogo inicial fosse destinado a se repetir de novo e infinitamente. E enquanto tal for acolhido. Ou, no máximo, criativamente rebatido, como Mauro parece querer testemunhar, antes grafiteiro, e como alguém que gostaria de *artisticizar* aqueles escritos estranhos – as *pichações* –, que parecem existir como pura negação do artístico, como pura negatividade, como aparente surgimento do negativo.

Figura 6 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade



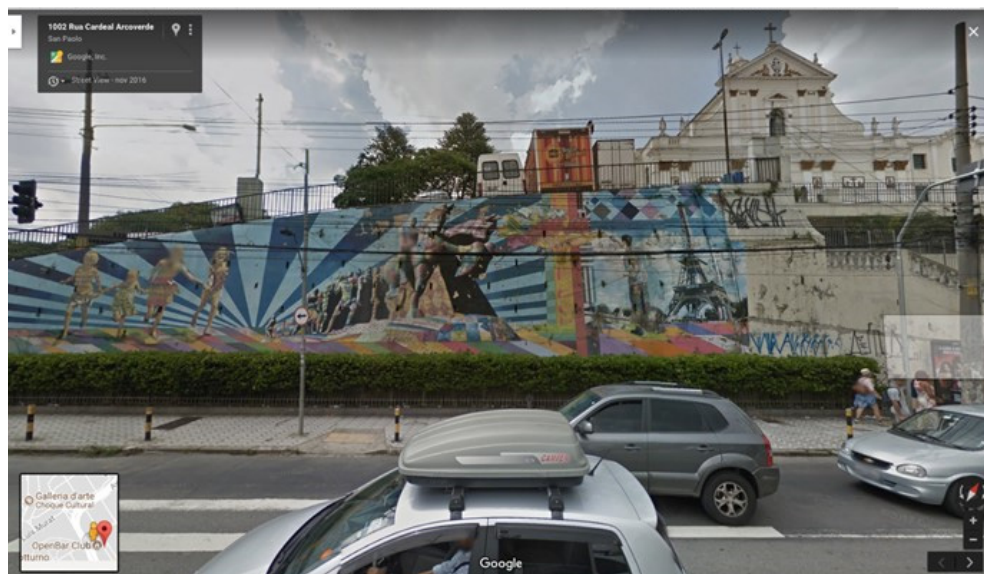
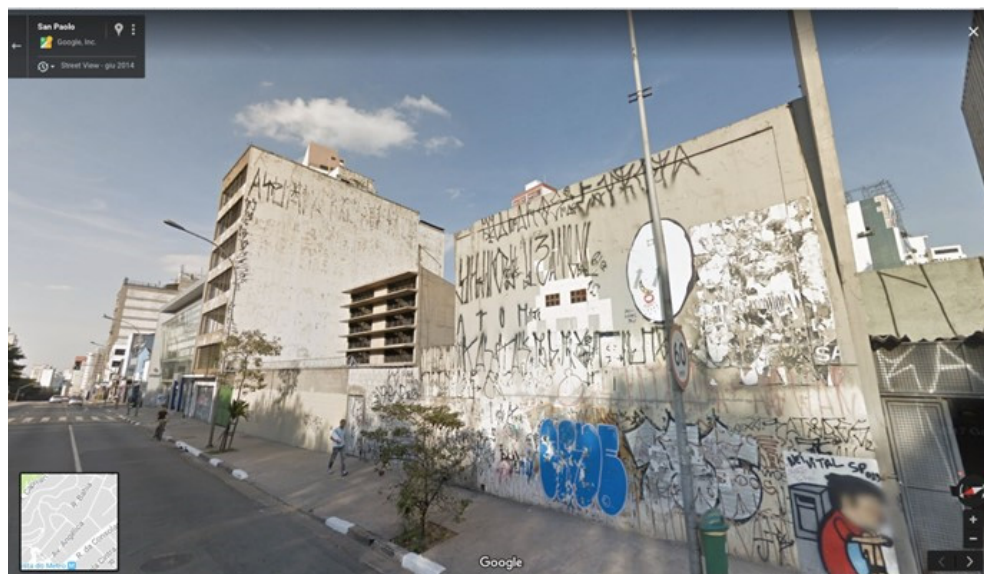
Figura 7 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade**Figura 8** – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade

Figura 9 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade

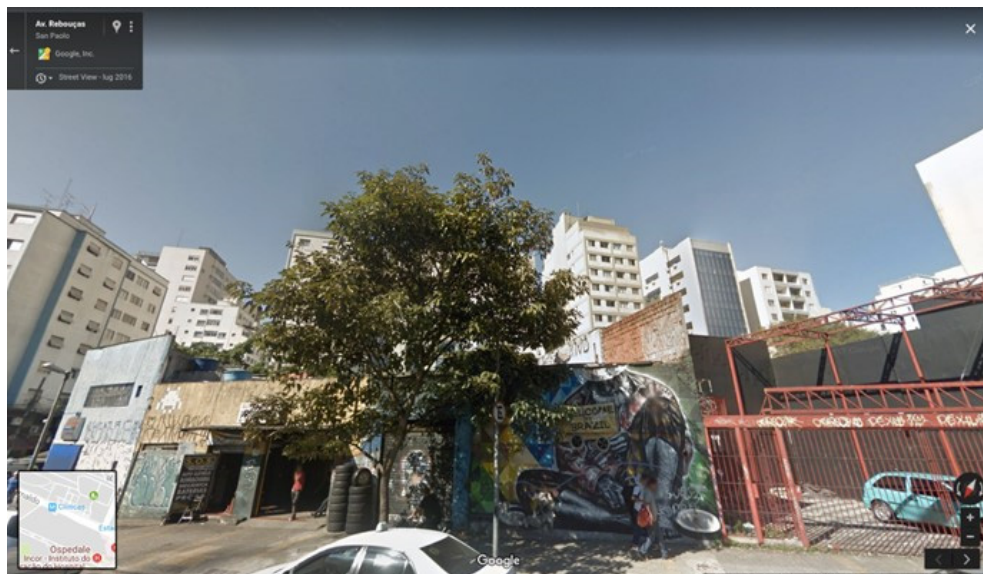


Figura 10 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade



Figura 11 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade**Figura 12** – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade

Figura 13 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade



Figura 14 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade

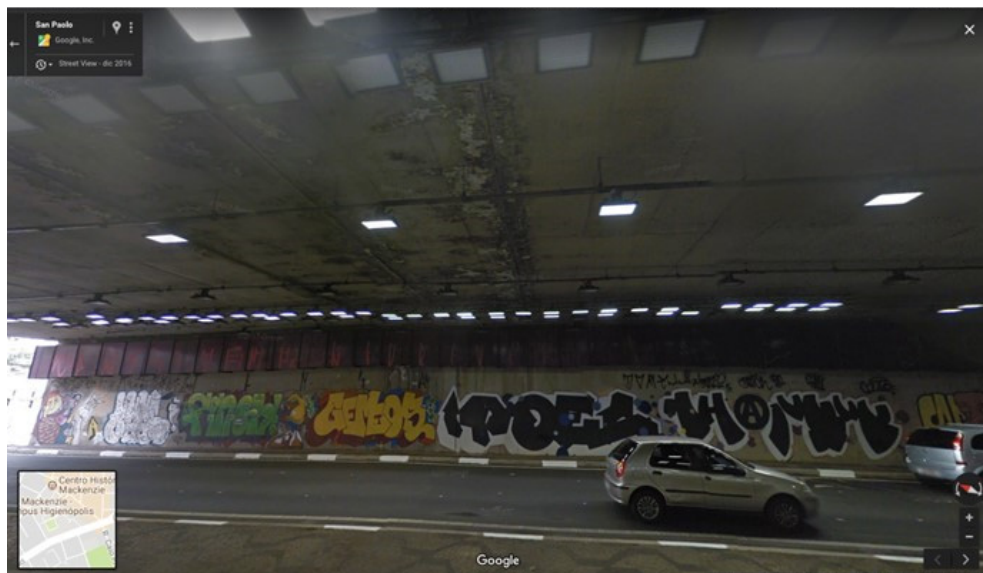


Figura 15 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade

O cinza e a cor

Mais à frente, ao chegar à zona do belíssimo Parque Ibirapuera, desfila na nossa frente o Monumento às Bandeiras, os exploradores portugueses que, a partir da costa, se dirigiram ao interior, fundando o estado de São Paulo. E como tais, foram celebrados e monumentalizados pelas instituições cidadãs na primeira metade do século XX. Contudo, nesse ínterim, alguma coisa aconteceu. Mauro e os outros amigos de Sampa nos contam sobre como na memória cidadã ainda está vivo o gesto que dividiu a cidade: em setembro de 2016 alguém “pixou” o monumento escrivendo “Bandeirantes assassinos” e misturando tudo com outros estilos típicos dos “pichadores”. Apesar da intenção de contestação da memória hegemônica parecer evidente – os bandeirantes estão certamente entre as principais causas do massacre dos povos indígenas – para o senso comum dominante, permanece a dúvida (e o incômodo) de que, por trás do gesto, mais do que o desconforto, haja apenas um modo muito evidente de dar vazão a uma espécie de narcisismo tribal que se exalta no desafio à ordem estabelecida. Um ano depois, pichações similares apareceram em um outro lugar sagrado da cidade, símbolo da sua identidade histórica e colonial: o Pátio do Colégio. E parece que, então, no discurso midiático o *pixo* seja necessariamente sinônimo de vandalismo, enquanto, no discurso alternativo, a sua politização indica a denúncia e a contestação de injustiças e desigualdades passadas e presentes.

Contudo, basta muito menos do que um *pixo* em um monumento histórico para que seja considerado algo da esfera ilegal. Além da região central, enquanto nos aproximamos das primeiras regiões periféricas, Mauro nos mostra um emaranhado de viadutos cinzas, insignificantes, nos quais ainda se veem de relance os sinais de uma intervenção artística sua que convida à *veracidade*: ver a cidade, vê-la realmente.

O olhar feminino voltado para o alto – característica do estilo de Mauro – parece um apelo para levantar os outros para o céu, quase para sonhar com uma cidade diferente, ou para sair desta. Em outros aspectos, no entanto, ele favorece o movimento verticalizante, que, no centro, se torna dominante e emblemático. E, como tal, deve ser visto e pensado nas suas implicações estéticas e políticas. Em uma cidade em que, mais do que em qualquer outro lugar, os riquíssimos se locomovem de helicóptero de arranha-céu em arranha-céu, olhar para o alto parece necessário para não se esquecer de como é o mundo. Ou talvez para buscar uma esperança transcendental, na “Cidade de Deus”, como parece testemunhar a penetração das igrejas evangélicas nas vidas brasileiras.

Em outros aspectos, os traços daquela intervenção feita nos tristes viadutos da cidade parecem levar a imaginar uma íntima tensão corpórea, que nasce do encontro com o cinza, que parece estar de prontidão para engolir a megalópole: uma tensão, uma afeição, um chamado íntimo e necessário que, não por acaso – descobrirei depois –, foi levada à síntese por uma imagem-manifesto do grafite paulistano: “Mais cor, por favor”.

Contudo, até o muro mais anônimo e cinza tem mais direitos de ter a cor e mais direitos de quem o difunde. Mauro nos conta sobre ter sido preso por aqueles grafites. É realmente fácil ver através dos muros o confronto de programas, regras, códigos e sensibilidade que povoa um espaço complexo, heterogêneo, fatalmente *com-partilhado* (ainda mais do que polifônico), como uma grande megalópole contemporânea.

Figura 16 – Pixação do Monumento às Bandeiras



Figura 17 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade



Figura 18 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade



Figura 19 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade

Metafísica da propriedade

Mas se enganaria quem pensasse que o conflito entre códigos, o conflito com o poder, ocorresse apenas entre o grafiteiro que chega da periferia e as instituições da cidade com o seu cumprimento, os seus lugares-símbolo ou as suas insensíveis regras burocráticas em defesa do cinza.

Se é verdade que Cartograffiti nasceu de uma colaboração entre um coletivo de artistas e as instituições de São Paulo – e isso também se torna motivo de conflito, de contraste, de acusações de desvalorização e traição entre os grafiteiros –, é igualmente verdade que, na frente da sede do coletivo de Mauro, aonde chegaremos no início da tarde, as partes se invertem. A recusar os grafites, muito frequentemente, são os proprietários das casas das favelas.

Os pobres também apagam a arte. As pessoas da periferia também, às vezes, se sentem invadidas, perturbadas, colocadas em situação de grave dificuldade por aquelas manifestações de criatividade, que, para o olhar externo, trazem vida e valor até às vielas de terra do Grajaú, tão periféricas que são invisíveis e impenetráveis até para o olhar aparentemente onipotente do Google Street View. No entanto, Mauro e seu coletivo não apenas pintaram, eles também limpam a região, organizaram atividades lúdicas e esportivas, montaram laboratórios para crianças e adultos. Por que, então, apagar a presença dos seus grafites? Talvez pela incompreensão do valor das obras. Mas, talvez, inclusive pela inércia do senso comum, do hábito, do não querer colocar em crise o que se é, mesmo quando esse *ser* possa parecer para os outros pouco ou nada desejável. Ou ainda, enfim, para defender o que se tem, o próprio *ter*.

A senhora que mora na frente da sede do coletivo, Mauro nos conta, apagou um Banksy – ou alguma coisa de equiparável. Talvez quisesse dizer que, em uma vida em que não possui nada, pelo menos aquele muro é seu. Dando corpo a uma inesperada microfísica do poder. Revelando todo um estado relacional e

situacional das relações de força. Afirmando um sentido metafísico da propriedade: posse do próprio espaço e persistência no próprio modo de ser.

Figura 20 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade



Uma casa além do paraíso

Entrar no Grajaú me traz à memória uma experiência vivida quase dez anos antes, em novembro de 2009. Junto com a amiga Ana Claudia de Oliveira e outros colegas brasileiros, entramos na favela de Paraisópolis, uma das maiores da cidade e do Brasil, não com uma *van* de um coletivo, mas com os carros do governo do Estado de São Paulo, logo depois de termos sido hospedados no Palácio do Governo do Estado (vale lembrar que o Brasil é uma República Federativa). É a minha primeira vez em uma favela e o motivo é especial: uma visita à casa de Estevão, um morador de Paraisópolis que, como autodidata, construiu uma *casa-árvore* que, de certo modo, lembra a arquitetura de Gaudí. Um duplo *choque emotivo*. Da fastuosa sede do Governo do Estado à pobreza de Paraisópolis. Da esmagadora arquitetura do *não finito* da favela a uma casa que cresce em cima de si mesma, em cima das próprias lembranças, do próprio lixo, como se estivesse presa em um movimento *infinito*.

Estevão, de fato, a construiu juntando e remodelando pratos, xícaras, copos, garfos, velhos telefones, celulares, relógios, moedas, canetas, velocímetros de moto, máquinas fotográficas, estátuas, cabeças de bonecas, pedaços de telhas, pedras coloridas e infinitos outros fragmentos de vidas passadas e presentes. Um caleidoscópio de objetos que chegaram de perto e de longe, engolidos pela argamassa, que fazem da casa invadida pela umidade uma espécie de corpo esponjoso, vivente, de cujas entranhas, de cujas rachaduras, de cujos tetos despontam

plantas e flores. Tudo dentro da maior favela de São Paulo, de frente a casas que, em um primeiro olhar, aparentam ser fatalmente todas iguais, todas igualmente desleixadas, com os seus tijolos vermelhos à vista, os tetos de cor cinza amianto, o lixo acumulado no meio-fio da rua.

Em meio a tudo isso, a casa de Estevão apareceu como uma flor inesperada, testemunha daquela desesperada luta contra a assimbolia generalizada do presente que Algirdas Greimas (2002 [1987], p. 83) invoca no fim do seu livro *Da imperfeição*: “somente os humildes e os esquecidos cultivam ainda algumas flores em oxidadas latas de conserva”. Nem todos os humildes e os esquecidos. Mas alguns, sim. E talvez cada vez mais, de acordo com o estado da arte de rua paulistana ou das hortas urbanas nas favelas do Rio.

Figura 21 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade



A casa-rizoma e os corpos-moda

Às vezes, nos basta um imprevisto para nos fazer sentir que a beleza, a esperança, o sentido em si podem se regenerar com pouco, pelo menos por algum instante. A casa de Estevão, contudo, é um acontecimento único, irreprodutível em série, exatamente porque parece como um fato absolutamente individual. Fruto de um esforço sobre-humano, titânico, até “espontâneo”: impulsionado pela mesma força vital inadvertida que leva uma única flor a crescer. Por isso, sua casa é comovente e perturbadora ao mesmo tempo. Comove, pelo seu próprio existir, próprio ali no meio. E, contudo, perturba, porque, saindo dali, nos damos conta de que ela é irreal, distante da vida coletiva que pulula a seu redor. Não tão separada do corpo da velha seminua que, de repente, quase em transe,

corta a rua até o nosso carro perto da entrada da favela – quase lembrando, rapidamente, que o nome Paraisópolis é uma antífrase –, mas, principalmente, pelos corpos daquelas multidões de garotos e garotas, que parecem já homens e mulheres, que passeiam pelas ruas frequentemente sem asfalto como se estivessem em uma passarela de moda. Uma moda da série B, do centro comercial popular, claro, mas ainda capaz de produzir identidade e erotismo – como se Paraisópolis fosse o nome de um sonho que mescla vitalidade, sensualidade, sucesso ao alcance de todos: utopia que corre sobre o cume entre a imortalidade e a imoralidade.

A casa de Estevão está alienada de tudo isso. Mais do que um corpo ensolarado, solar, ela aparenta agora mais do que nunca um antro úmido e cavernoso. Mais do que vitalidade exposta, ela é uma incubadora obscura de criatividade. A casa de Estevão está ali, mas existe em outro lugar. Com a sua absurda pretensão de refazer o universo, de recriar na ordem fechada dos seus fragmentos uma explosão de sentidos potencialmente abertos, destinados a um infinito devir. Como quando vivencio na minha pele, na escuridão da cozinha, pratos e pires que me fazem me encontrar com o perfil, o nome e as roupas tradicionais da Sardenha. E aquele universo se abre enquanto se dobra em cima de mim.

A casa de Estevão é ao mesmo tempo árvore e rizoma. Ordem que nasce do caos e caos que se regenera através da ordem. Por isso, parece se voltar à condição de puro imprevisto, puro acidente, puro evento, pura singularidade. Assim sendo, os corpos que moram na favela parecem tão programados e massificados.

A casa árvore-rizoma cria, os corpos-moda comunicam. A primeira paga o seu valor com o risco da solidão, os segundos fazem dos seus limites a condição para que as multidões se abram à dança das sensibilidades.

Figura 22 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade



A cidade (não está) em uma selfie

O acidente estético e a programação social – vislumbrados em Paraisópolis – se opõem e se procuram ao mesmo tempo. Como mostrou Eric Landowski (2010), eles aparentam ser como contrariedades que estruturam um modelo de interações que, no seu movimento, põe em jogo também formas de ajustamento sensível e de manipulação cognitiva. Esse movimento denso com nuances e implicações é percebido quando se chega ao *atelier* de alguns dos garotos que, com Mauro, deram vida ao projeto Cartograffiti. O que era um tipo de “casa ocupada” se tornou, com o tempo, um verdadeiro e próprio laboratório, onde se vive, se cria, se expõe. E, obviamente, se vende.

Fatalmente, a ação disruptiva dos pixos nos muros, a trabalhosa conquista da atenção social, a lenta formação da sensibilidade a novos estilos e modos de fazer arte se transformaram em “sucesso”, em valor utilizável e vendível. Tanto que, enquanto cumprimento os artistas na entrada, penso na minha estranha condição de privilégio: penso nos amigos que sabem tudo de grafite, que provavelmente sabem quem estou encontrando e gostariam de estar no meu lugar, e penso em mim, que, em vez disso, tenho que descobrir tudo enquanto vivencio isso. Talvez o maior privilégio, se não o único, é o da ignorância.

E é claro que uma vez que se descobre, *sabe-se*, que está em um lugar agora marcado pelo valor social – como será confirmado pela visita ao centro cultural do Grajaú, onde uma exposição celebra Niggaz, o jovem afro-brasileiro que abriu o caminho para o grafite e que hoje, como todos os visionários que morreram jovens, é celebrado com mito e fundador –, bem, uma vez que esse saber se manifesta, se inicia mais facilmente um desejo de apropriação. Unir-se com o objeto de valor, com o valor incorporado no objeto. Esse é o efeito de uma manipulação bem-sucedida.

Não que algo similar não aconteça também com os grafites nos muros. A mania compulsiva de fotografar indica exatamente essa tentativa de salvar – e talvez compartilhar e ver publicamente celebrada – a própria captura da criatividade metropolitana: a foto mais bonita, icônica, espetacular – que não é necessariamente aquela mais significativa, relevadora, singular.

Contudo, esse fotografar que frequentemente resulta em uma produção de imagens anestéticas, incapazes de significar nada senão a pálida lembrança de uma presença, é, no entanto, em outros aspectos, uma tentativa de ajustamento entre os ritmos do corpo e os da criatividade cidadã. Como o grafite busca se ajustar ao corpo da cidade, assim como busca capturar, exaltar e transformar a sua sensibilidade, assim o corpo do explorador busca capturar e traduzir em (uma série de) imagens os momentos dessa estranha dança com o corpo repintado da cidade. Tentativa extrema de participar ativamente (e contemporaneamente salvar eternamente) pelo menos um momento daquele contato com a pele da metrópole, que se expõe através de uma máscara sua. Um disfarce que, como lembram os antropólogos brasileiros, não é uma aparência vã, mas um outro modo de existência. Manifestação de outros modos do real conservados dentro do espaço da realidade.

Esse jogo “surreal” de corpos em contato pode resultar na, agora óbvia, tentativa de se fazer uma *selfie* que consinta entrar dentro da obra-espaco, se tornar parte do ritmo da criatividade urbana. Talvez até para fotografar e se fotografar onde é proibido: como acontecerá também com alguns de nós na escola

pública do Grajaú, onde impera o gigantesco mural de Alexandre Orion em que uma garota (retrato de sua filha) brinca com a periferia da cidade. Sinal involuntário de uma aclimatação que se concretizou quanto à apropriação do espaço público através da transgressão das suas regras.

Esse fotografar e se fotografar, que assim, de modo potente, preenchem as vivências atuais, podem parecer *superficiais*. Mas o problema não é se o é (a fotografia nem sempre foi entendida, no seu início, como uma forma de furto da alma, de presentificação das ausências, de antecipada permanência do fantasma de nós mesmos e da nossa experiência contingente?). O ponto diz respeito mais a que outros tipos de experiências esse fotografar preanuncia o passo. Isto é, se seria o melhor modo de dançar com o corpo da cidade, com o ritmo ditado pela experiência que se está vivenciando.

Figura 23 – Notícia sobre um mural na periferia de São Paulo

Artista faz mural em SP usando tinta misturada com fuligem; veja fotos



O valor dos objetos, o presente da existência

Volto ainda uma vez com o pensamento na casa de Estevão. Na minha memória, talvez distorcida, naquele lugar não se comprava nem se vendia nada. A sua experiência era uma fratura pura. Entrada alienante em um ritmo tão diferente que parecia puro. Contato envolvente com o se tornar, justamente por isso aos limites do irrepresentável.

O ajuste sensível com a cidade se dirige a essa *con-fusão*; pode levar a se perder no seu caleidoscópio rítmico, plástico, humano; convida a tomar o ponto de vista do muro, do grafite, da subjetividade individual ou coletiva que se inscreveu ali, o ponto de vista das afeições – sofrimentos e aspirações – que a moveram. Contudo, em outro aspecto, essa relação sensível pode se acabar, até se

tornar uma pura captura automática, repetitiva, insignificante. Puro gesto produtor de um acúmulo de fotos vazias. Gratuidade do clique (e da posse) que produz um arquivo da insignificância. Ou um reservatório para um conhecimento puro, depurado pelos acidentes que o atravessam e mais ou menos profundamente formam.

A *casa ateliê*, suspendendo temporariamente o fluxo do corpo a corpo com a cidade, elevando a um valor definido o que em outro lugar aparece como um ato arriscado e contingente de criação, oferece essa criatividade já objetivada e, enquanto tal, vendível e apropriável. E, se não fosse pela genuinidade do contexto e dos seus protagonistas, poderia se pensar que ela fosse antecâmara da moda, de algum estilo de vida programado e programável, reproduzível, reconhecível. Como tantas camisetas ou tantas canecas produzidas em série.

Seria talvez para fugir desse risco que o meu olhar, da mesinha que mostra, precisamente, lindas canecas e camisetas serigrafadas, se move para o lado onde, apoiadas em um velho rádio, estão três latas de *spray* pintadas. São objetos à venda? São obras de arte experimentais? Uma lata de *spray* que serviu para pintar os muros agora, por sua vez, pintada: o objeto tido em mãos para pintar apresenta-se pintado por aquela mesma mão que a usou como prótese para transformar lugares, espaços, vivências. Aquele objeto me aparece como o testemunho próprio da vida dos grafiteiros – do sentido da sua vida enquanto grafiteiros –, exposto na sua sacralidade reflexiva. E, portanto, como tal, invendível, com um valor incomensurável.

Por isso, a minha agitação aumenta. Enquanto os outros, como se estivessem no final de uma *visita ao museu*, compram as canecas bonitas e as camisetas igualmente bonitas produzidas pelos grafiteiros, me questiono se perguntar se esses objetos estão à venda não pode parecer desrespeitoso. No fim, eu arrisco. Diante da inesperada resposta afirmativa, pergunto confuso e intimidado o preço. Entendo “500 reais” (120 euros). Confirmo: “500?!”. Rindo, me dizem: “Não, imagina...5!” (1,20 euro!). Atordoado, enquanto os outros do grupo ecoam as risadas desse equívoco, compro só uma lata de *spray*. Um momento depois estamos fora, na rua, prontos para ir embora. Eu paro. Peço um instante para Mauro, que me olha esquisito. Volto para dentro e compro também as outras duas latas de *spray*, deixando 20 reais inteiros enquanto os artistas insistem em me dar o troco. Quando volto para fora, me pergunto se a minha alegria é insensata, se o valor que vislumbrei naqueles objetos é inexistente. Como parece confirmar o seu valor, muito inferior ao de canecas e camisetas. Mauro, que não assistiu à cena do equívoco e me espera perplexo para subir na *van*, olha o envelope que prontamente abro, quase para me justificar pelo atraso. Ele vê as três latas de *spray*. Não sabe quanto paguei, mas diz baixinho: “Essa é a melhor compra de todas”. Sorrio satisfeito por essa sanção positiva. Mas principalmente penso que, mais do que uma compra, trata-se de uma troca de presentes. Eu dei atenção à vida dos artistas, eles me retribuíram me deixando os testemunhos da sua existência. Parece-me banal pensar nisso, mas tomado pelo entusiasmo, me digo que é realmente verdade que, no fim, a arte (e a vida e o amor) não tem preço, senão o de nos expor ao fundo da ambiguidade e da indeterminação – a curiosidade, a ânsia, o equívoco, o imprevisto – que a nutrem.

Figura 24 – Objetos expostos e vendidos no Grajaú, durante a excursão



Pixação, ou as lágrimas metropolitanas que sangram

Que a arte não tem preço, senão a vida que gera, destrói, transforma, demonstra melhor o gesto de “pichar” os muros. Essa forma de vida original, perturbadora, contestada – no seu próprio estatuto artístico – do tecido paulistano se tornou de tal maneira invasiva que parece onipresente. A cidade que do centro à periferia passa na frente das janelinhas da *van* – e que torna de repente tangíveis nomes e eventos colocados no imaginário: Interlagos! – parece, de fato, confirmar a sensação de que não haja lugar em que não apareça (ou não possa aparecer) uma *pixação*.

Na realidade, quem conhece, estuda, documenta o fenômeno é rápido em evidenciar que “tem *pixo* e tem *picho*” (como, aliás, testemunha o debate se se deve escrever *pichação* ou *pixação*, e, portanto, se as duas palavras indicam a mesma coisa ou duas realidades distintas). O gesto daqueles que picham verdadeiramente os muros não pode ser, por exemplo, separado do risco que o acompanha. Pichar é, antes de tudo, um desafio extremo: um desafio consigo mesmo e com os outros, um desafio para a cidade e as suas verticalidades.

Quanto maior e inalcançável o lugar a ser pichado, maior o valor do gesto e, com isso, o risco de morrer, como frequentemente acontecia e acontece. Assim me parece, a partir das reflexões de Mauro e Micaela, que, de pontos de vista distintos, vivem profundamente o fenômeno da *pixação*.

Vem à mente o culto contemporâneo dos *esportes radicais*. Como se o *pixo* fosse a versão metropolitana da escalada livre em paredes naturais, que ficou famosa com o Manolo, já falecido. Aqui, porém, ela é um gesto anônimo, difuso e noturno. Quase o oposto de fenômenos da moda (e altíssima visibilidade) como as *selfies*, que casais muito jovens, em grande agitação, fazem de si, também arriscando a vida, no topo de arranha-céus e antenas.

Por isso, enquanto a *selfie extrema* aparenta uma manifestação extrema de hedonismo e autossatisfação, o *pixo paulistano* parece reclamar uma dor sem rosto, uma inquietude difusa, um mal-estar compartilhado – por um grupo, uma classe, uma geração, um lugar, um modo de viver – que quer que o gesto seja visto. Antes mesmo de quem o realiza.

O ponto é, portanto, o gesto, mas para dizer o quê? O seu valor de desafio é evidente, mas não o suficiente. O seu nome parece fazer referência a uma provocação, a uma afronta – como nos lembra, contudo, o gesto de pichar os grafites velhos ou dos outros. E parece incorporar a posição – masculina? – de alguém que, desrespeitoso dos “bons costumes”, urina nos muros à noite. Mas aqui o fazem do alto. Como se “mijassem¹ na cabeça” de todos os outros. Para deixar rastros de tê-lo feito. Para que todos vejam que o fez. Como em uma extrema e desesperada forma de manifestação de existência e (contra)poder. Contudo, olhando para aqueles prédios, traçados às vezes por milhares de sinais, não é difícil instaurar outros sentidos.

Naquela mesma liquidez que é *pixo* para os seus autores e talvez ainda mais para os seus adversários, parece, de fato, conduzir o plano silencioso, inconfessável, dos muros e daqueles que os marcam. Ou as cicatrizes sanguinolentas das cidades. Do seu corpo, dos seus corpos.

Figura 25 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade



1 N.T.: O autor trabalha aqui com o homônimo italiano *pisciare*, que pode ser traduzido tanto como pichar quanto como mijar. Então, eles estariam “mijando na cabeça” e “pichando na cabeça” dos outros.

Onde tudo acaba e começa

Em frente ao excesso de sinais, sentidos, paixões, sensações que a imersão na cidade oferece ao corpo de quem a atravessa em direção ao seu limite se encarrega de uma espera liberatória: a espera de uma “passagem horizontal” que ofereça uma via de fuga da cidade vertical, com as palavras de Ana Claudia de Oliveira. Como um bocado de oxigênio depois de uma longa apneia.

É isso que acontece quando a *van*, depois de sermos espremidos nas estreitíssimas e contorcidas ruas da favela do Grajaú, desemboca, enfim, em frente à represa Billings: um grande corpo de água, quase um mar, lado a lado com a luxuosa vegetação tropical.

Difícil dizer o sentido de sacralidade extasiada que essa visão inesperada, e, contudo, inconscientemente procurada, produz. Vem à mente o conto do peregrino renascentista, que, depois de ter vagado nas estreitas ruas da Roma medieval (demolidas pelo fascismo), saía de frente, de repente, à majestosa São Pedro.

Se alguém quisesse com facilidade convencer outra pessoa da sacralidade da *natureza*, deveria, portanto, levá-la a refazer esse percurso. Se não fosse pelo fato de que depois deveria lhe explicar que aquele corpo de água é *artificial*. Mas o que isso importa! Além da natureza e da cultura, fica a manifestação – tanto estrutural quanto contingente – de um *sentido de plenitude*, que, na falta de algo melhor, nós, humanos, frequentemente chamamos de “sagrado”.

Um sentido que, não por acaso, talvez se manifeste com mais facilidade no limite. No lugar de ruptura, inversão, encruzilhada, transformação. Onde o pleno dá espaço ao vazio. Onde o vazio releva uma diferente e talvez mais profunda plenitude. Onde, nem mesmo propositalmente, o onipresente calor úmido dá lugar a um frio imenso, distante de qualquer estereótipo da brasilidade: um frio que pega todos despreparados (inclusive os brasileiros), transforma a “natureza” em algo que golpeia. E agrega à viagem um elemento adicional de aventura.

Assim que chegamos “aonde tudo acaba”, como se intitulava um documentário da TV brasileira que tinha como protagonistas exatamente aqueles lugares (a cansativa demonstração de que tudo já foi contado), à qual os habitantes do Grajaú, nos informa Mauro empolgado e orgulhoso, responderam com uma *performance* intitulada: “Onde tudo começa” (a tonificante demonstração de que tudo pode e deve ser contado novamente).

Virando-se para olhar para a cidade que dali parece, agora e para valer, mover os seus primeiros passos, um grande mural sintetiza a ambivalência do lugar: na grande parede foi pintado um muro, perfurado, onde se vislumbram as casas do Grajaú, enquanto o autorretrato do grafiteiro quase se protege, se subtrai ao olhar ou talvez à acusação de ter quebrado a margem.

Um pixo embaixo chama por coragem e sonhos: sonhos grandes, à medida de um sonho coletivo, um sonho do “nós”. Falta entender em qual direção, além da margem, se quer realizar esses sonhos. Em direção à cidade e ao seu centro? Ou, ainda, além daquele limite extremo representado pela água?

Enquanto isso, um novo mural de Mauro chama os seus mesmos vizinhos de casa, e nós, visitantes ocasionais, ficamos a “ver a margem”: ver a margem, aprender a habitar esse móvel (e sagrado) espaço intersticial.

Figura 26 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade



Figura 27 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade



Figura 28 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade

Além da água, uma Verdade Verde

Há um lugar além da água, além do frio, onde nos aguarda um pouco de calor e a nossa comida: se chama EcoCasa e é a pequena “comuna” do coletivo capitaneado por Mauro, imersa no verde, onde nos aguardam outros garotos e garotas para celebrar e simbolicamente concluir o Rolê Cartografitti.

O seu valor utópico é evidente. Assim como o seu desejo de fundar ali mesmo, na margem, além da favela, onde aquilo que parecia “natureza” revela um outro extrato de humanidade, uma sociedade diferente, nutrida por esforço e criatividade. Mas chegar lá às 16h da tarde, esfomeados, congelados, atordoados por mil sensações e raciocínios torna o último passo uma pequena contribuição de um ritual tribal, no qual a criação surge quase espontaneamente pelo sofrimento e pelo estado de confusão. Na pequena barca – *a balsa* – que nos transporta de um lado ao outro da represa Billings, em companhia de famílias e trabalhadores pendulares, chicoteados por um vento frio e úmido, de repente começamos a entoar, improvisando, uma espécie de canto. Os outros nos olham de forma estranha e empolgada, enquanto nós nos aquecemos, nos unindo uns aos outros em um abraço coletivo ritmado.

O almoço final e as divertidas discussões sobre as (des)venturas do nosso Rolê celebram a comunhão de pessoas, na maior parte, desconhecidas entre elas, a conquista imperfeita de espaços desconhecidos, o gosto de voltar à casa para fazer da utopia uma história.

A viagem de volta começou, mas a tensão à margem não para de pulsar. No coração caótico da cidade, um grande grafite de Mauro chama para “Ver de Verdade”. Agora, mais do que pedir para “ver verdadeiramente”, me parece claro que ele alude a perseguir uma verdade verde (*Verde Verdade*), uma verdade enclausurada *no verde*. A EcoCasa parece agora a realização concreta daquele aviso, daquele sinal enigmático deixado a se desenvolver em meio ao cimento

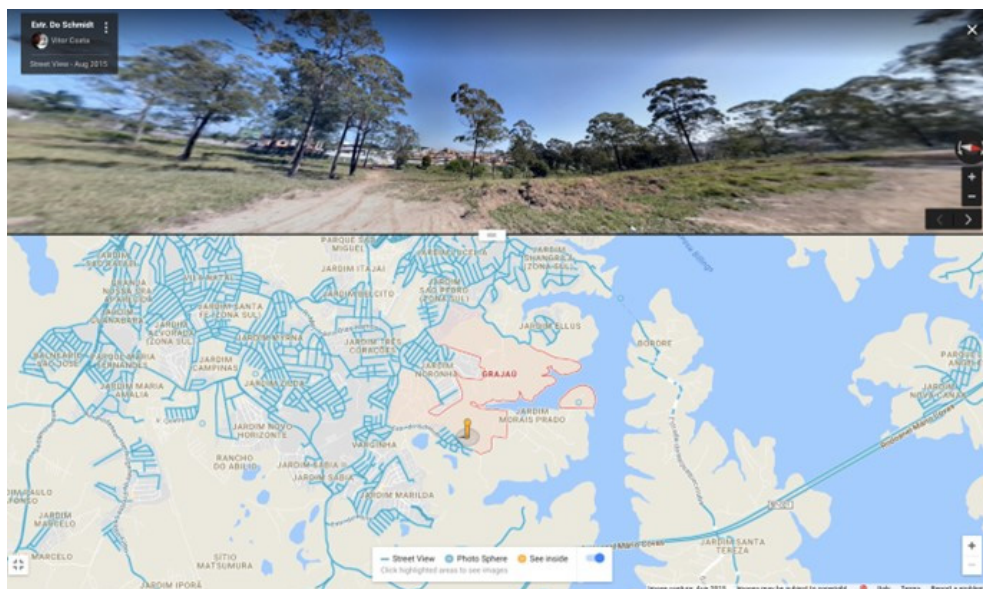
e à poluição do espaço metropolitano. Ao mesmo tempo, aquele grafite aparenta não mais ser um sinal de uma utopia, mas de uma força que, enquanto pequena, habita a cidade, abrindo-a à presença de outros espaços, outros sonhos, outras vidas, outras realidades.

Figura 29 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade



PERCURSOS INVERSOS, OU TRANSFORMAÇÕES DE TRANSFORMAÇÕES

Figura 30 – Mapa e imagem do trajeto final da excursão



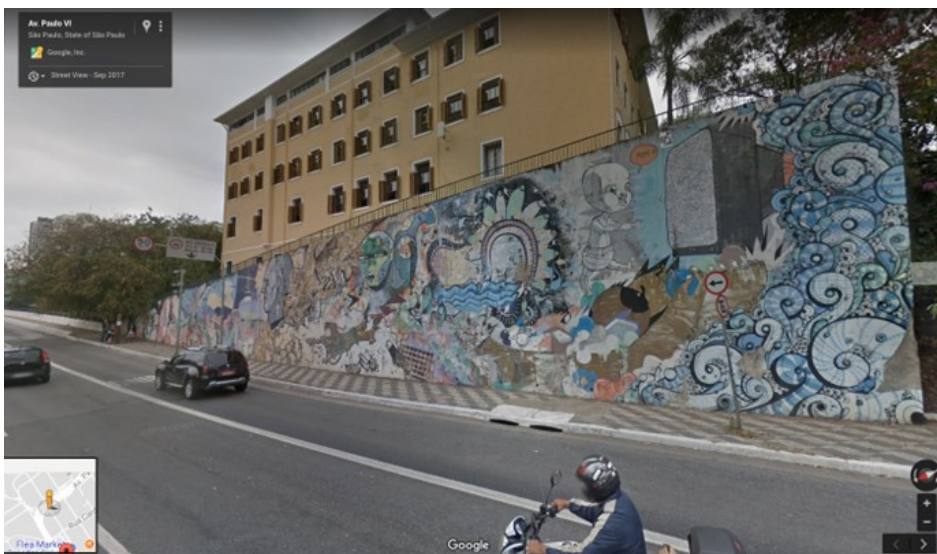
O outro do outro não é o mesmo

Voltemos ao início. O Rolê parte do “centro” para ir à “periferia”. E, contudo, à primeira vista, ele quer oferecer o sentido de uma *experiência inversa*, a que, da assim dita periferia, leva ao centro. Na experiência do Rolê, se condensam, portanto, dois percursos físicos aparentemente opostos: o dos docentes e estudantes que partem do coração da cidade para explorá-la até as suas extremidades menos conhecidas; o dos garotos artistas que se movem da periferia para ir à conquista do centro. Contudo, esse movimento superficial em direções opostas segue mais profundamente um caminho estrutural comum: do próprio ao outro, do conhecido ao desconhecido, da certeza ao inesperado, da segurança ao risco.

Ambas as subjetividades, a daqueles que fazem arte (e querem que a conheçam) e a daqueles que querem ter a experiência dessa arte (para poder ter conhecimento dela), se encontram, portanto, na encruzilhada de dois movimentos de recíproca apropriação da alteridade. Mas, como foi efetivamente dito por Eduardo Viveiros de Castro, importante antropólogo brasileiro, *o outro do outro não é ele mesmo*. Ambos – o artista, o semiótico – querem se apropriar da cidade e da alteridade que ela, como um tesouro, protege. Mas o que resulta desse gesto apropriador, certas vezes predatório, canibalista, *não é a mesma cidade*.

O artista, como conta Mauro, se move da periferia ao centro para marcá-lo, para deixar o seu sinal, o seu veredicto, para deixar ver e para ser visto (*ver-a-cidade*). O semiótico, pelo contrário, embora também atravessasse um percurso programado, quer se apropriar do imprevisível espaço da periferia do sentido, quer entrar nas favelas do significado e o experimentar (espera-se sem nunca esquecer que as próprias periferias são os centros de outro alguém). O artista, nesse seu caminho, arrisca multas, prisão, talvez até a vida; o semiótico arrisca ter que rever o seu saber, o seu sentir, o seu modo de escrever (e viver) as culturas. O Rolê, no seu simples existir, institui duas posições de subjetividade potencial: o *artista ativista* e o *semiólogo ativo*.

Figura 31 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade



Se o mundo não vai à arte, é a arte que vai ao mundo

O Rolê, no seu movimento, produz e instaura uma transformação artística de tipo histórico.

Em 1914, Duchamp decide apresentar um porta-garrafas entre as obras submetidas à crítica para uma exposição de arte. Àquele primeiro *ready-made* seguirão a entrada no espaço da arte, e mais concretamente do museu, de uma infinidade de objetos cotidianos, prosaicos, triviais, *an-estéticos*: dos mictórios à merda de artista; dos corpos-obra-*performance* de Marina Abramovic às vacas cortadas e guardadas em formol de Damien Hirst, até ao tempo meteorológico de Olafur Eliasson emprisionado/reproduzido na Tate Modern. O Rolê, na sua própria existência, subverte essa trajetória. Ou talvez indique uma contratendência que, emergindo, fecha uma época da arte, que redefine o valor, a função, a autenticidade dela.

Do *movimento autorreferencial* da obra que significa em si mesma, ou melhor ainda, significa segundo uma regra toda interna do mundo da arte e toda separada do mundo cotidiano – como escreveu Pietro Montani (2010) –, se passa a um *movimento heterorreferencial*, em que a obra significa porque intervém no mundo, porque o satisfaz, o contesta, distorce potencialidades expressivas e semânticas, presentes ou latentes. À arte que absorve em si o mundo prosaico para se destacar da prosaicidade do mundo, se substituem gestos prosaicos que querem fazer do mundo um feito artístico, criativo, recriável.

A trajetória transformativa que os muros pintados, marcados, às vezes raspados, de São Paulo nos deixam vislumbrar é a que, como em uma gigantesca eclipse, nos leva do momento em que o efeito poético-poiético – portanto a autenticidade enquanto experiência autêntica, enquanto experiência que é tal porque transforma quem a faz – podia discernir da inesperada entrada da vida cotidiana e dos seus objetos no espaço do museu ao momento atual, em que a autenticidade da arte se desenvolve no momento da sua entrada no espaço da vida cotidiana, daquela aparentemente mais anestésica – como um muro qualquer de Londres no qual Banksy desenha ratos pacifistas – à mais trágica – como as fissuras que o próprio Banksy “abre” no muro que divide Israel e Palestina. A fratura da anestesia busca o seu novo motor. A exigência de uma imprevisibilidade que exploda no espaço da experiência se renova. Mas a sintaxe muda. A relação entre a obra e o mundo se transforma.

A obra de Duchamp trazia o mundo para a esfera encantada das obras. A arte de rua traz a prosaicidade do mundo. Aponta para ele enquanto o transforma. Ou tenta transformá-lo. Se, antes, o dedo apontando para a lua apontava para si mesmo – como nos mais refinados jogos de Magritte... “*ceci n’est pas une pipe...*” –, agora aponta para o mundo que o circunda – “Veja a cidade! Veja a margem!”, parece intimar Mauro. Tanto que às vezes ele parece até mesmo querer cutucar o olho de quem está, de repente (e de modo improvisado, distraído), à sua frente. Cada uma das duas sintaxes visa a reabrir o jogo entre o sensível e o inteligível. Mas não o faz da mesma maneira.

Figura 32 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade

Uma cidade multirreal

A cidade se torna, portanto, um *museu*? Sim e não. Sim, pois a cidade pode ser instituída como lugar de experiências artísticas a serem vividas por meio de encontros acidentais, explorações móveis, percursos pensados, *tours* guiados: do simples encontro com um muro-obra inesperado à exploração espacial movida pela pesquisa de grafites, a percursos de conhecimento e estudo do fenômeno da Arte de Rua, até previsíveis passeios turísticos “tudo incluso”. Tudo conclama, para o bem ou para o mal, a instituir a cidade como um potencial museu a céu aberto, deixando ao usuário a escolha de passear nessa *cidade-museu* teleguiado ou de se perder nela, como faria uma criança distraída e atraída ao mesmo tempo. Mas essa tendência não pode esconder que a *cidade-museu* é só um nível ou um modo de realidade do espaço metropolitano. Esse espaço nunca para de viver da sua polifonicidade, da sua heterogeneidade semiótica.

Os próprios muros são lugar de um conflito contínuo entre múltiplas formas de inscrição de subjetividade. Daquelas aparentemente internas ao campo da arte de rua – *grafites, tags, pixações* – às ligadas à comunicação publicitária e comercial – levadas a invadir cada espaço que possa capturar, formar, seduzir o olho do consumidor com imagens saturadas de erotismo –, até aquelas sociais, institucionais, políticas – que não param de escrever nos muros, nos espaços, para registrar neles formas de paixão e de poder coletivo. Ao mesmo tempo, essas paredes se referem a moradias, bairros, lugares, histórias. Esses muros apontam para a diacronia do pertencimento, para as tipologias de vivências, para as formas da funcionalidade ou de entretenimento, para os estereótipos da beleza ou da feiura urbana, para utopias ou distopias da vida metropolitana. Mais sutilmente ainda, incorporam formas de identidade, topologias do valor, projetos de sentido. Em última instância, conflitos de identificação. A cidade, a grande metrópole, é em *si mesma multirrealista*. Por isso não pode ser só ou *em última instância* uma cidade-museu.

O próprio fato de que os *novos museus contemporâneos*, como escreveu Isabella Pezzini (2011), se põem como objetos estéticos em si; o fato de que querem se oferecer como intervenção no tecido urbano; como chamado do olhar, modificação dos percursos, redefinição do valor dos espaços, demonstram quão profunda é essa tensão à *extroversão* da arte e dos seus lugares, o seu retornar ao mundo. O seu “cuidar de si mesmo”, necessária ou maliciosamente.

A cidade, portanto, pode ser instituída como museu, mas essa é só uma das suas realidades. Talvez nem a melhor, hoje em dia, para fazer dela um lugar de experiências *(est)éticas*, isto é, estéticas e éticas ao mesmo tempo. Ela, de fato, mais do que como um *objeto predefinido*, pode ser tratada, abordada, vivida como um *sujeito in-definido*, como testemunha/ator de processos em devir, muito frequentemente conflitantes, às vezes altamente destrutivos, às vezes capazes de dar lugar à criatividade. Como corpo que atrai e rejeita, que nos chama e se mantém a distância, que seduz e intimida. Um corpo saturado de formas imprevisíveis de contato e interação.

Figura 33 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade



Mitologia contemporânea

O Rolê é um percurso programado. Necessariamente programado, mas não completamente programado. Contudo, ele fala de um duplo percurso em direção ao desconhecido, ao previsível. O do artista de periferia que deixa o seu território para se mover à caça de lugares, visibilidade, identidade em direção ao centro da cidade; o do estudioso que, suspendendo a incredulidade e arriscando o exotismo, vai à caça de experiências novas, sem precedentes, na periferia.

Na realidade, esse duplo percurso produz transformações sobre transformações. Não menos importante é o fato de que o grafiteiro da periferia que conquista o centro e o semiólogo que escreve sobre a periferia que finalmente conquistou terminam ambos por fazer do Grajaú uma *nova centralidade* – “Os grafites mais maneiros? Em Grajaú!”, escreveu o Huffington Post – com o fatal risco de que o seu complexo dinamismo, feito plasticamente pela efêmera existência dos grafites, seja levado a se fixar até se tornar um monumento ou um clichê. E com ele a própria experiência do Rolê.

Claro, enquanto o Rolê mantiver a sua força e a sua eficácia, a sua programação parecerá instrumental, funcional ao confronto existencial, utópica, com

o imprevisto, a uma inesperada exposição a um sensível (denso de valências sempre no ponto de se transformar em valores) que bate, treme, arrasta, pede para ser seguido, acolhido. E, finalmente, narrado. Subvertendo mais uma vez o ponto de vista, poder-se-ia, entretanto, dizer que é propriamente essa tensão em se tornar história, *em ser narrador*, que testemunha a força do Rolê e, através dele, o movimento metropolitano e criativo que ele sintetiza. É um pouco como acontece no *mito do ameríndio*, não há uma experiência originária ou final do Rolê. Há uma contínua transformação de transformações. Um contínuo jogo de traduções. Disso, a *mitologia contemporânea* da qual o Rolê – agrupado por conflitos e utopias – se nutre e que ele mesmo alimenta. Inclusive através das narrações que, uma vez que se permanecem encurralados no seu jogo, fluem dele para tentar agarrar imperfeitamente aquele núcleo fugaz, mutável, plural – aquele coração transformacional – que é a experiência do mito em si. A análise do Rolê, portanto, para permanecer o mais próximo possível da experiência que desejaria compreender, acaba fatalmente por se tornar a própria *mitologia* de si, uma história da viagem, um mapa incompleto que preserva vestígios parciais de transformações de transformações. E, quanto mais é eficaz, mais transformações produz de si, traduzindo para ela outros mundos, se tornando experiência que se abre a novos imprevistos sensíveis e cognitivos. Mito que alimenta o mito o transformando, tornando-o imune ao risco da previsibilidade. Ou talvez tornando-o uma realidade alternativa àquela previsibilidade do real, que em outras situações se deseja e busca.

Figura 34 – Print de uma notícia em mídia estrangeira

From HuffPost Brasil

Brazil's Coolest Graffiti Is In Grajaú, São Paulo

By Rafael Nardini and Andre Murched
08/24/2015 02:39 pm ET | Updated Dec 06, 2017

Read on HuffPost Brasil



Alexandre Orion/Matias Picón/Tinho

“The outskirts are in a constant process of transformation and ruin,” said visual artist Mauro Neri, one of Grajaú’s 500,000 inhabitants.

Grajaú is São Paulo’s most populous district, and one of the farthest from the capital’s city center, located 27 km (about 17 miles) from Sé Square. Neri’s statement is easy to prove here; every street corner, convenience store, shop or house looks unfinished. The is part of the district’s aesthetics — but ultimately, it’s a product of its dire financial conditions.

Fonte: Nardini e Murched (2015).

Da necessária incompreensibilidade da utopia

Terminada a viagem, querendo contá-la, me dei conta de que não tomei notas, mas, principalmente, não fiz vídeos ou tirei fotografias. O não escrever, naquela situação, me pareceu um fato de algum modo justificável à vontade ausente de imortalizar fotograficamente (ou retomar audiovisualmente) o que eu estava vivendo e isso me pareceu uma traição, mas, por outro lado, posteriormente, me levou a pensar na potente e inusitada imersão oferecida a mim por aquela experiência que foi o Rolê Cartograffiti.

Em um tempo em que todos registramos tudo, principalmente quando aquilo que está acontecendo nos parece importante ou inesperado, não registrar a experiência, mas simplesmente vivê-la, me parece que se configure como um sinal saliente: indício e índice da reiterada existência de eventos através dos quais podemos ser expostos às transformações cognitivas e sensíveis que a vida nos oferece.

Claro, essa exposição às transformações pequenas ou grandes, graduais ou disruptivas, que a vivência nos oferece pode estar ligada a uma vontade ou até mesmo a uma exigência prática (como o não consumir a bateria do telefone quando se quer estar certo de poder ficar conectado em um contexto desconhecido), mas pode também trair a capacidade de uma experiência de tomar a posição do sujeito, de se fazer sujeito que recusa ser objetificado e posto sob controle através do gesto mediador de alguma forma de registro, escrita, fixação.

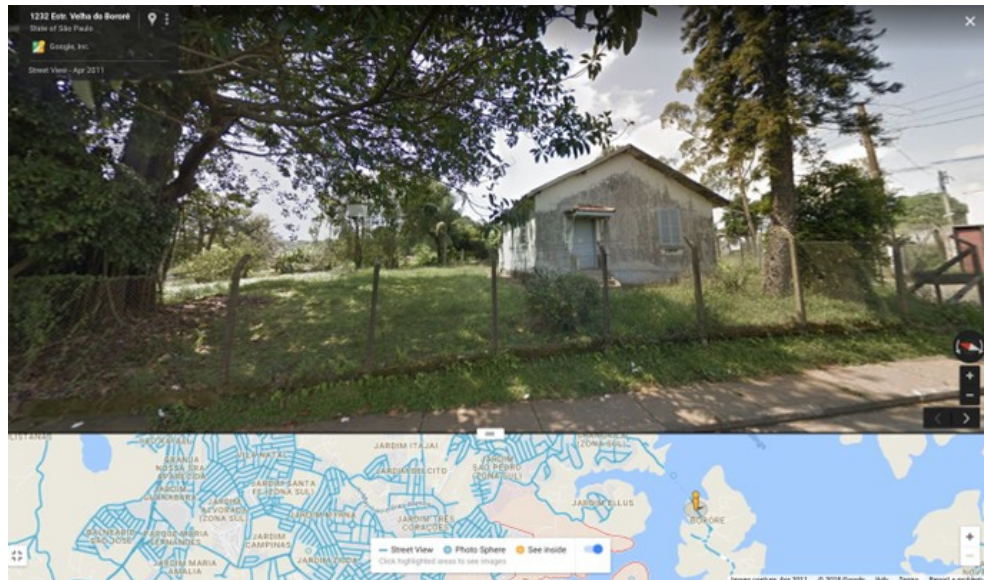
Esse deixar fluir, esse deixar acontecer, se, por um lado, solicita a função plástica, criativa, da memória individual, por outro, abre novas transformações e experimentações. Quando voltei para minha casa na Sardenha e fui convidado a expor a minha experiência do grafite paulistano em San Sperate – cidade que, desde os anos 1960, se tornou um ponto de encontro e experimentações do muralismo internacional –, na tentativa de não me desviar muito de uma análise semiótica do Rolê e querendo tornar perceptível o melhor possível o que eu tinha vivido, pensei que alguns momentos da viagem deveriam necessariamente ser registrados em imagens significativas. Assim, “refiz” o Rolê no Google Street View. E, alternativamente, no Google Imagens. Embora soubesse da imperfeição, quase da traição, à qual essa escolha expunha um certo nível da narração da viagem, me parecia interessante poder ligar a minha memória a uma produção de imagens “terceirizadas” e, de muitas maneiras, anônimas, parte de uma memória coletiva, de feito impessoal, em sua própria maneira atemporal. Uma produção de imagens certamente casual no registrar de um momento, dos momentos, da vivência da cidade. Em resumo, a duplicação transladada do real *pessoal e ao vivo* é substituída por uma duplicação *coletiva e a posteriori*. Uma duplicação acessível a todos, que oferece imagens (parcialmente) congeladas no tempo, mas, principalmente, por meio do Street View, incorpora (e reproduz) de forma flagrante o ponto de vista de quem percorre a cidade de carro, olhando para ela pela rua, passando velozmente por ela.

Dois fatos inesperados tornaram essa escolha ainda mais significativa. O primeiro é que o Street View para exatamente quando se chega no coração do Grajaú, no coração da experiência que se tentou analisar e recontar. O segundo é que, quando as imagens correspondem à entrada da EcoCasa, ela não está lá, deixando um espaço a um lugar em ruínas em meio à vegetação tropical.

Em resumo, essa etnografia por imagens através do Street View parece imprevisivelmente testemunhar a reiterada invisibilidade de alguns espaços tanto

periféricos quanto criativos. E talvez confirme o fato de que os lugares utópicos desaparecem, escapam, se tornem outra coisa quando tentamos fixá-los de uma vez por todas.

Figura 35 – Exemplo de uma parte da excursão pela cidade



ARTÍSTIC(D)ADE: SÃO PAULO'S GRAFFITI AND THE CREATIVE ANTHROPOPHAGY OF THE METROPOLITAN SPACE

Abstract: The author describes an excursion through the city of São Paulo, starting from the Perdizes neighborhood, in São Paulo's West Zone, and arriving at the neighborhood of Grajaú, in the South Zone of the city. On the way, several graffiti made by the artist Mauro Neri are observed. In this itinerary, the authors reflect semiotically on the meanings produced by the graffiti in different regions of the city, the modes of living in the metropolis, and the possible escapes when living in an environment that is sometimes oppressive and violent. Thus, it is through the sensible dimension that one can discern, in the sometimes faded color of the graffiti, new forms of life.

Keywords: Esthesia. Graffiti. Rolê Cartografati. Urban semiotics. São Paulo City.

REFERÊNCIAS

- CANEVACCI, M. *La città polifônica: saggio sull'antropologia della comunicazione urbana*. Roma: Seam, 1996.
- CASTRO, E. V. de. Immanenza e paura: eventi-estranos e soggetti in Amazonia. In: CONSIGLIERE, S. (ed.). *Mondi multipli: oltre la grande partizione*. Tradução italiano. Tricase: Kaiak, 2012. 1 v. p. 63-87.

- CASTRO, E. V. de. *Metafisiche cannibali*: elementi di antropologia post-strutturale. Posfácio Roberto Beneduce. Tradução Mario Galzigna. Verona: Ombre Corte, 2017.
- D'AMBROSIO, O. *Contando a arte de Estevão*. São Paulo: Noovha América, 2007.
- DEL MARCO, V.; PEZZINI, I. (ed.). *Nella rete di Google*: pratiche, strategie e dispositivi del motore di ricerca che ha cambiato la nostra vita. Milão: Franco Angeli, 2017.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Tradução Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002 [1987].
- GREIMAS, A. J. *Del senso 2*. Tradução Stefano Agosti. Milão: Bompiani, 1994.
- LANDOWSKI, É. *Rischiare nelle interazioni*. Tradução italiano. Milão: Franco Angeli, 2010.
- LOTMAN, J. M. *La cultura e l'esplosione*: prevedibilità e imprevedibilità. Tradução Caterina Valentino. Milão: Feltrinelli, 1993.
- MONTANI, P. *L'immaginazione intermediale*: perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile. Roma, Bari: Laterza, 2010.
- NARDINI, R.; MURCHED, A. Brazil's coolest graffiti is in Grajaú, São Paulo. *HuffPost*, 24 ago. 2015. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/graffiti-grajau-brazil_n_8032828. Acesso em: 7 fev. 2023.
- PEZZINI, I. *Semiotica dei nuovi musei*. Roma, Bari: Laterza, 2011.
- SPINELLI, J. J. *et al. Transformações*: arte urbana e cidadania. São Paulo: Via das Artes, 2015.