

Remediação e extensões tecnológicas do grafite

Fabrício Silveira

Resumo: O texto discute certos processos de remediação e de reconfiguração tecno-midiática da prática do grafite. A hipótese central é a de que, nos últimos anos, a lógica das mídias tem atravessado e remodelado o universo da grafiteagem. A acentuada disponibilização de instrumentos técnicos de registro (como câmeras fotográficas) e novos ambientes midiáticos (como a WEB) propiciam o surgimento de tendências e estratégias expressivas inéditas. As intervenções e as culturas urbanas são assim requalificadas. Apresentamos aqui algumas ocorrências e elaborações teóricas que permitem avançar no entendimento do tema.

Palavras-chave: grafite; remediação; culturas urbanas; comunicação urbana

Abstract: *Remediation and technological extensions of graffiti* — This article discusses certain processes of remediation and of technical and mediatic reconfiguration of the practice of *graffiti* writing. The core hypothesis is that, in recent years, the logic of the communications media has crossed over and remodeled the universe of *graffiti* writing. The wide availability of technical instruments (such as cameras) and new mediatic environments (such as the *Web*) favors the emergence of trends and major innovative strategies. Urban interventions and cultures are thus requalified. We present here various theoretical occurrences and elaborations that shed further light on the subject.

Keywords: *graffiti*; remediation; urban cultures; urban communication

Nos últimos anos, a produção acadêmica brasileira relativa ao temário geral das culturas urbanas (ou das mútuas e múltiplas afetações entre mídia e cidade) tem sido relativamente volumosa e abrangente. Menos numerosos, entretanto, têm sido os textos (os recentes, sobretudo) preocupados com o tema mais específico do grafite. Dentre eles, mais raros ainda são os escritos dedicados àquilo que mais particularmente vem nos interessando: as novas figurações do grafite — ou melhor: o grafite em suas novas

disposições tecnológicas, o grafite em seu flerte com as tecnologias, os suportes e os registros midiáticos.¹

Chama atenção que, num universo de considerável fortuna crítica, não tenhamos ainda um repertório interpretativo (e/ou reflexivo, se quisermos) sendo produzido, sendo ao menos tentado, no sentido de dar conta, quase ao ritmo de atualização do próprio fenômeno, da revitalização tecno-midiática da grafiteagem.

Vale considerar também, como dois evidentes agravantes desse quadro, que, por um lado, as diversas práticas e a cultura do grafite (o *break*, o *rap* e o *hip hop* estariam aí compreendidos) têm recebido boa visibilidade midiática. Tem sido freqüente, nos últimos meses, a menção ao tema em programas de televisão ou em mídias impressas diversas, sejam elas dedicadas ou não ao público jovem. Dentre tantos, um dos exemplos possíveis é o Programa *Tribos*, apresentado por Daniele Suzuki e levado ao ar semanalmente pelo canal a cabo Multishow. Em janeiro de 2007, o programa pautou justamente a tribo dos grafiteiros.

Por outro lado, cabe lembrar que a tematização do grafite, em bons momentos dos anos 1980, já ocupou lugar de maior destaque dentre os interesses de investigação do campo comunicacional (SILVA, 1987; FONSECA, 1989).

Mesmo assim, embora o cenário atual esteja a indicar novamente a relevância do assunto para os estudos de comunicação urbana, faltam-nos, ainda, esforços mais concentrados e mais consistentes, que possam dar conta daquilo que alguns já chamam, inclusive, de *pós-grafite* (REINECKE, 2007).

Procuraremos, aqui, examinar rapidamente uma parcela dessa produção. Nossa expectativa é a de que, ao apostar na apropriação crítica de alguns artigos que têm se dedicado ao lugar, às características e às repercussões mais recentes do grafite nas ruas das metrópoles atuais, possamos construir um mapa útil para novos estudos e aprofundamentos futuros. Importa-nos, assim, reler e discutir um restrito grupo de textos, procurando apreender, neles, a incidência de um foco comunicacional ou daquele que, em cada um deles, acaba figurando ou desempenhando a função de um foco comunicacional mais estrito. Além disso, caberia também sondar os modos como remetem ou permitem que façamos, por nossa própria conta e risco, remissões a um *grafite tecnologizado*, um grafite para o qual certas lógicas tecno-midiáticas tornam-se fundamentais e definidoras. Paralelamente, para dar maior equilíbrio ao debate, algumas dessas ocorrências concretas serão apresentadas.

Nosso enfoque terá, então, esta particularidade: primeiramente, quer dar maior destaque àqueles traços mais estritamente comunicacionais que caracterizariam ou

¹ Pode-se aferir essa produção consultando-se o conjunto de textos apresentados e discutidos nas últimas edições da Compós e da Intercom, os mais respeitados e freqüentados fóruns da área. Nesses encontros, vale atentar, respectivamente, para o GT Comunicação e Sociabilidade e o NP Comunicação e Culturas Urbanas. O recente livro de Ângela Prysthon (2006) também pode auxiliar na compreensão e na aceitação do panorama aqui traçado.

que podem estar presentes na caracterização atual das peças do grafite (em oposição — simplista, é verdade —, embora sem desconsideração, aos traços supostamente artísticos com que a grafiteagem, mesmo no campo comunicacional, tem sido tratada mais costumeiramente); em seguida, para efeitos de construção de um outro ângulo de abordagem, e também como estratégia para dar conta de um novo perfil do objeto em questão (um perfil, aliás, reescrito pela progressiva exposição aos meios e pela disponibilização também progressivamente maior de artefatos técnicos e mecanismos de registro no mundo contemporâneo), pretende focalizar tais práticas sem diluí-las (e sem perdê-las) numa série de máximas e verdades já estabelecidas acerca da vitalidade, do surpreendente potencial ativo e criativo das culturas populares.

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 (1998, p. 301), que posiciona tais práticas expressivas dentre “as linguagens que representam as principais forças que atuam na cidade”. 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”. É essa roupagem ou determinação técnica na qual a grafiteagem vem se dando (que não é, aliás, absolutamente nova, mas que, de todo modo, tem amadurecido, tem se definido e se evidenciado, cada vez mais, nos últimos anos) que procuraremos rastrear, junto com alguns daqueles escritos que, de uns tempos para cá, têm intuído, percebido e formalizado algo a respeito.

Lógicas midiáticas na poética do grafite

Embora a relação estabelecida por Canclini entre grafite (um dos emblemas das modernas culturas urbanas, sem dúvida) e tecnologia (o eixo definidor da tecno-cultura contemporânea) seja apenas metafórica — o autor faz, afinal, uma breve comparação entre aparências formais e procedimentos construtivos facilmente generalizados —, outros textos sugerem tal relação de modo bem mais literal. Para eles, o grafite contemporâneo não seria apenas (algo como) uma mera versão artesanal do videoclipe ou de quaisquer outras linguagens e formatos midiáticos. Atualmente, tais afetações e correspondências entre mídia e grafite se dariam em níveis bem mais complexos, variados e profundos.

Um desses artigos intitula-se “A poética do grafite e a visualidade do ambiente urbano”, publicado na revista *Logos: Comunicação & Universidade*, no primeiro semestre de 2003, e assinado pela pesquisadora carioca Charbelly Estrella. O texto tem pelo menos três angulações muito pertinentes à abordagem que aqui propomos. Basicamente, formula a prática do grafite como estratégia de subjetivação, tanto do cidadão comum, o passante habitual das ruas da cidade, apto a sensibilizar-se diante de formas e conteúdos

poéticos e/ou fantasiosos-escapistas, quanto dos artistas-grafiteiros, que teriam aí, nas paredes, nos muros dos viadutos, condições de dar vazão à sua capacidade e aos seus ímpetos expressivos. A própria cidade também é entendida como um macro-organismo igualmente dotado de sensibilidade, de memória e de um imaginário que estariam sendo “processados” e “ressemantizados” pela grafiteagem.

É interessante que o texto-guia adotado nesse momento da reflexão, com quem a autora dialoga e que, de certa forma, contribui para sua fundamentação, é o artigo “A restauração da cidade subjetiva”, de Félix Guattari (1992). Nele, Guattari (1992, p. 171) desenvolve a idéia de que “a cidade-mundo do capitalismo contemporâneo se desterritorializou, que seus diversos constituintes se espargiram sobre toda a superfície de um rizoma multipolar urbano que envolve o planeta”. Mais à frente, Guattari (1992, p. 175) esclarece: “uma ordem objetiva ‘mutante’ pode nascer do caos atual de nossas cidades e também uma nova poesia, uma nova arte de viver”. Assim o grafite, conforme Estrella, em concordância com o filósofo francês, estaria a serviço do revigoramento subjetivo da cidade. “O grafite remarca”, diz ela, “ao mesmo tempo, a efervescência dos fluxos urbanos e os convites ao olhar, mas confere a estas dinâmicas um caráter poético em uma tentativa clara de ‘ganhar’ da pressa inerente à vida contemporânea, absolutamente gerenciada pelos fluxos do capital flexível” (ESTRELLA, 2003, p. 127-128). Dessa forma, o peso da arquitetura e da materialidade dura do ambiente urbano seria amenizado, poetizado e reconvertido à potência subjetiva.

Mais do que servir ao “respiro”, entretanto, e à afirmação da subjetividade, à restauração da cidade subjetiva, como fala Guattari, o texto elabora também alguns instigantes entendimentos do grafite como linguagem e forma mais propriamente comunicacional, capaz de mimetizar, por exemplo, a linguagem dos *cartoons* ou mesmo a linguagem cinematográfica, montando sempre quadros, embora sem conseguir, ao fim e ao cabo, instaurar lógicas ou seqüências narrativas. Aliás, nesse sentido, é compreensível que a autora entenda o grafite como mais legítimo e mais próximo das artes plásticas, tendo sido anunciado já na década de 1940, no muralismo mexicano de Diego Rivera, José Orozco e outros.

Embora considere o grafite mais afeito à produção artística (ainda que não integre “formalmente os debates sobre a Arte Contemporânea”), Estrella admite que haveria, nessa particular produção cultural urbana, outros elementos midiático-comunicacionais muito sutis. Um deles seria o fato de que definem (ou contribuem para definir), muito emblematicamente, uma etapa de nosso desenvolvimento urbanístico na qual se “substitui o construído pelo imaginável, pela imagem, ou ainda pelo caráter espetacular das imagens — a essência da visibilidade da sociedade midiaticizada” (ESTRELLA, 2003, p. 129-130). No *impacto plástico* que tem sobre o frio, pesado, duro e caótico ambiente urbano, o grafite “coloniza o olhar”, produzindo imagens, imaginários e espetáculos visuais conectados (capazes de alimentar e serem alimentados por) àqueles formulados pelas mídias de massa. A autora sugere, assim, uma “extensão do mundo das imagens, das máquinas

de imagens [...]”. “Há nessas produções”, continua ela, “reenvios permanentes a outras imagens” (ESTRELLA, 2003, p. 135).

Além disso, haveria também formações ou nexos midiáticos de outra ordem (para nós, um terceiro ângulo interessante). As imbricações da grafitação ao universo produtivo das mídias não se dariam apenas por referências de conteúdos (imagens remetendo a imagens, num processo meta-discursivo de quase autonomização da visualidade contemporânea) e também não se dariam somente por semelhança plástica aos *cartoons*, às *comics*, às fotografias ou aos quadros cinematográficos (ou à pulsação rítmica dos videoclipes, relembrando, aqui, a comparação anterior de Canclini). Atualmente, o próprio uso material das mídias faz-se também necessário, tão necessário quanto o recurso à materialidade arquitetônica, à fisicalidade e à espacialidade concretas da cidade. “É comum que o momento de trabalho [do grafiteiro] seja filmado e fotografado, o que endossa a existência de pontos de contato entre esta produção e os processos sociais e maquínicos nos quais está inserida” (ESTRELLA, 2003, p. 142).

Um duplo vínculo, portanto, amarraria o universo das mídias ao grafite: 1. o insumo ao alargamento dos repertórios visuais e dos imaginários coletivos (assim dobrados e redobrados) e 2. a apropriação dos suportes midiáticos, dos aparelhos de registro, armazenamento e visibilização da imagem do real (os registros foto e videográficos, como citados), dentre as já tradicionais ferramentas dos grafiteiros.

Por fim, há ainda outra idéia bastante estimulante no artigo de Charbelly Estrella: a noção de *temporalidade do efeito plástico*. Basicamente, o raciocínio é o seguinte: é curioso que boa parte das produções gráficas do grafite caia (ou tenha tendência a recair) sobre superfícies antigas, carcomidas, sobre paredes gastas, que estariam demandando restauração mesmo, que estariam requerendo nova pintura, novas mãos de tinta; se isso é verdade, pode-se supor que o grafite serve à memória, chama a atenção, “abre nossos olhos”, como diz Estrella, para a cidade passada, para a cidade marcada já pela história — ou, dito de outra forma, para a cidade na sua relação com o tempo. Em decorrência, a arquitetura e o espaço urbanos estariam sendo esvaziados de sua dimensão espacial e estariam sendo apreendidos, prioritariamente, em sua dimensão temporal. O grafite deflagraria, então, uma *temporalidade do efeito plástico*, capaz de nos colocar “em contato com o tempo da cidade construída, o tempo ostensivo da arquitetura” (ESTRELLA, 2003, p. 136).

Instrumento da subjetividade e instrumento da memória, o grafite se encontra, como indica o texto, redefinido (ou redefinindo-se) pela lógica da visibilidade, pela expressividade-linguageira e pelas lógicas de uso de nossos atuais aparatos midiáticos.

Grafite e fotografia: remediações

Ainda, entretanto, que o uso da fotografia tenha se alastrado tremendamente na última década, em virtude da proliferação e do barateamento das máquinas fotográficas

digitais e devido, também, à exponenciação das interações sociais via rede mundial de computadores — o que faz, por exemplo, Camila Farina (2007, p. 58) alegar que o atual *revival* do grafite tenha sido impulsionado, decisivamente, pelo “boom dos *fotoblogs*, nos quais os internautas passaram a publicar registros fotográficos das peças que eram realizadas nas ruas” —, não se pode esquecer que as implicações estéticas e comunicacionais das duplicações fotográficas do grafite já haviam sido antecipadas na década de 1930 pelo fotógrafo húngaro Brassai (pseudônimo de Gyula Halász). Aliás, tais experimentos tiveram belas repercussões no campo das artes e da documentação histórica. Não é à toa que outros fotógrafos, como Heinz Hajek-Halke, Aeron Siskind, Kikuji Kawada, ou mesmo o brasileiro Geraldo de Barros, tenham também se dedicado ao duplo fotográfico do grafite (FARINA, 2007). Especificamente sobre as fotos de Brassai, produzidas entre os anos 1933-1961, algumas delas publicadas nas revistas surrealistas *Antropophyteia* e *Le Minotaure*, Susana Dobal (1999, p. 227) comenta:

As fotos dos grafites são imagens “em abismo” não apenas porque elas são signos de signos, o filme multiplicando os muros, mas porque uma vez que essas fotos foram exibidas elas se tornaram partes de paredes sobre outras paredes. Isso ficaria ainda mais evidente quando, em 1972, Brassai expôs tapeçarias feitas a partir dos grafites fotografados, e disse que ele estava devolvendo à parede o que tinha sido retirado dela: imagens de muros rabiscados impressas sobre papéis fotográficos, e estes redesenhados em tapeçarias penduradas sobre paredes brancas.



Figura 1: Uma composição de 23 fotografias de Brassai, o papelão original *Graffiti I* data de 1968 e serviu como modelo para a peça de tapeçaria *La Harpie*.

Ou seja: de certo modo, a experiência de Brassai² — muito competentemente discutida por Dobal³ — insinua que algum tipo de vínculo sanguíneo se dá, há tempos, entre o grafite e a câmera fotográfica. Curiosamente, é esse mesmo parentesco que hoje volta a aflorar. Sobre ele, o depoimento da fotógrafa espanhola Rosa Puig Torres (2005, p. 15) é dos mais oportunos:

Caminando por las zonas de la ciudad más atacadas por los graffiteros, a menudo surgen escenas realmente interesantes para una foto-fija. Me gusta centrarme en algún elemento concreto, pero también encuadrarlos teniendo en cuenta el entorno. A veces se producen fusiones interesantes de la imagen con la pared, o con los desperfectos de ésta. Siento la necesidad de arrancarlas fotográficamente de su ubicación original para darles una nueva identidad.

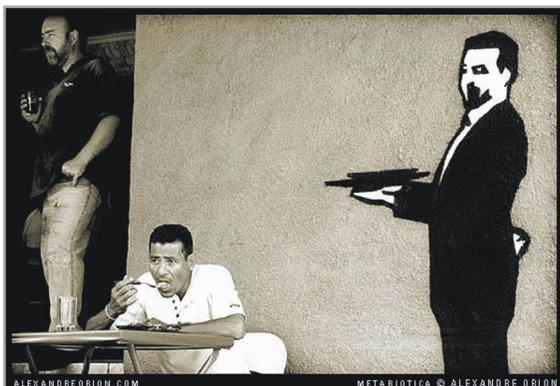
O grafite parece ter sido, então, talhado para ser reenquadrado e ressignificado pelas objetivas fotográficas. Mais contundentemente, diríamos que parece vocacionado para a absorção por diferentes circuitos midiáticos, para a rematerialização em sucessivos suportes expressivos (mais ou menos canonicamente “artísticos”). Uma verdadeira imagem “em abismo”.

Fica, entretanto, uma dúvida: nesses jogos de devoração muito característicos da cultura das mídias — McLuhan que o diga! —, quando o grafite se torna mais genuinamente “tecno-midiático”? Em que momento, nessa tortuosa cadeia fágica, a instância do registro técnico (ou o anseio de que o registro técnico venha a ocorrer) passa a redefinir e alterar, por dentro, a própria natureza — o “noema”, assim diria Barthes! — do grafite, tirando-lhe, então, a aparente naturalidade, tornando-o uma espécie de elemento combinatório cujo sentido, aí sim, só irá esclarecer-se na composição sintagmática na qual estará metido, necessariamente, junto com uma ou outra mídia (seja ou não a fotografia)? Dito de maneira mais simples: se não são poucos os casos em que a fotografia se refaz, pensa a si mesma, germina e produz-se a partir do grafite, quantos são os casos em que o grafite se refaz a partir da fotografia, incorporando visceralmente, na própria pele, a lógica

² Cf. a matéria “Obra de Brassai alcança preço recorde em leilão em Paris”, publicada no *Folha OnLine* em 4 de outubro de 2006. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u64862.shtml>. Acesso em: 5 abr. 2007.

³ O texto de Susana Dobal (1999, p. 231) examina o modo como as fotografias de Brassai repercutem (e fazem funcionar) alguns elementos definidores de uma estética surrealista. Dentre tantas informações e análises argutas, a autora relata que Brassai “encontrou os grafites principalmente em ruas abandonadas onde as crianças não seriam pegas ao rabischá-los. Ele começou a tirar fotos das paredes no começo dos anos trinta enquanto fotografava Paris, mas continuou esse ensaio durante toda a sua vida, e tirou fotos de grafites também de outras cidades que visitou. Além da ausência de uma localização precisa, os grafites também são anônimos — as informações comumente esperadas para legendarem as fotos foram omitidas porque aqui o que importa é acentuar a sua existência enquanto signos. Eles não pertencem a uma rua específica ou a um autor específico, porque para Brassai os grafites eram a ponte para uma infância universal, funcionando de maneira semelhante à escrita automática descrita por Breton. [...] Assim como a escrita automática permitiria o contato com o inconsciente, os grafites feitos pelas crianças, conforme os textos de Brassai, permitiriam um contato semelhante”.

do registro e a expectativa do *click*? São esses processos de performatização, encenação e endereçamento midiáticos do grafite que encontraremos, por exemplo, na série *Meta-biótica* (2006), do artista plástico e *designer* paulista Alexandre Órion.





No trabalho de Órion, ocorrem surpreendentes composições interacionais entre grafite, mídia e cidade. A imprevisibilidade (ou para sermos mais precisos: a relativa imprevisibilidade) da vida urbana é incorporada e pressuposta pelo produto midiático obtido (pelas numerosas imagens fotográficas, das quais apresentamos, aqui, apenas um pequeno grupo). O grafite, em si — como se fosse possível falar em um “grafite puro” —, é aparentemente simples e de fácil execução. Está concebido, no entanto, para relacionar-se dinamicamente com o movimento da cidade e de seus passantes. A imagem humana e a cena urbana representadas na linguagem do grafite (tendo-se aí o devido cuidado com a “caracterização” das personagens e com as proporções que lhes são dadas) combinam-se, adaptam-se, muito coerentemente, ao cenário real da cidade, aos sujeitos de carne e osso ali presentes e às situações ali realmente vividas. Basicamente, três elementos dialogam: 1) a banalidade do cotidiano urbano (uma motocicleta em disparada, a cansativa e enfadonha espera pelo transporte público, a refeição apressada no horário do almoço e o sono alcoolizado do morador de rua); 2) a intervenção gráfica na superfície da cidade (um jovem corpo humano lançando-se ao ar, as enormes asas negras de um anjo, um prestativo, solícito, porém imóvel garçom e a imagem de um jovem aos gritos num megafone); 3) a imobilização temporal desses dados e suas conjunções no registro fotográfico (ou midiático, para dizermos de modo mais abrangente, já que o destino ou o *locus* prioritário das fotografias será o *site* do artista ou as páginas das publicações impressas que [se] interessarem). Trata-se de um grafite produzido para ser *remediado* (conforme o

conceito de Bolter e Grusin).⁴ Na verdade, a composição só se conclui nesse processo de remediação — a fotografia é o ambiente midiático no qual irão se aglutinar e ganhar unidade aquelas duas realidades: a realidade urbana objetiva e a representação icônica de aspectos do mundo fenomênico. Agora, além da habilidade do grafiteiro, tornam-se necessários, também, o faro e o olhar agudo do fotógrafo, a paciência e a precisão que permitem capturar o momento único, a conjugação exata. Nas composições de Órion, contudo, nem a fotografia nem o grafite são simples registros. A primeira, em sua tendência à objetividade documental, é instrumentalizada pelo imaginário lúdico e pela capacidade de ficcionalização do artista; o segundo tem sua vocação artística vazada e, ao mesmo tempo, consumada pelo contraponto e pela complementaridade factuais (de algum sabor até jornalístico) de que passa a necessitar.

Grafiteiros e defacers

Não há dúvida de que, atualmente, como falam Charbelly Estrella e Fernando Gonçalves (2006, p. 7), “a vida cotidiana contemporânea se constitui também, especialmente, pelo atravessamento dos sistemas tecnológicos de comunicação e de seus jogos discursivos de poder”. Este, aliás, é um dos mais fortes (talvez um dos poucos) consensos encontrados entre especialistas (e entre não-especialistas) do campo da Comunicação. A cultura e as peças do grafite, como estamos percebendo, também sofrem — não poderia mesmo ser diferente! — determinados “atravessamentos” midiáticos.

O curioso é que algumas dessas reordenações midiáticas — ao menos aquelas que agora estamos tentando destacar — sejam, em boa medida, intensificações de alguns traços originais da grafiteagem (caso a noção de “originalidade”, aqui, não soe estranha, tratando-se de um gênero originalmente “impuro”, como já disseram Canclini e alguns outros). Uma parte considerável das afetações midiáticas do grafite não implica exatamente mudanças de natureza, não são acréscimos ou meras adoções de características “vindas de fora”, alheias ou exógenas em relação àquele universo simbólico-cultural, como se fossem “inventadas”, impostas e determinadas unidirecionalmente pelas mídias. Antes disso, são alterações de grau, ênfatizações de atributos inatos do grafite. É assim em relação à fotografia, como vimos há pouco, na referência às criativas imagens de Alexandre Órion. É assim também em relação ao universo virtual da web — mesmo porque o material fotográfico irá acomodar-se, por fim, nas páginas pessoais dos grafiteiros ou em inúmeros *sites* dedicados ao assunto.

⁴ O conceito de “remediação” (*remediation*) foi cunhado por Jay David Bolter e Richard Grusin (1999) — muito motivados por Marshall McLuhan, vale dizer. Em síntese, indica as transformações dadas num determinado produto midiático quando algumas de suas características (sua materialidade, sua expressividade, sua narrativa, 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 (seu produto, em última instância — no caso, o jornal impresso) 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.

Os *links* entre os mundos da web e do grafite, contudo, são bem mais variados e tortuosos do que parecem. Um tanto radicalmente, Ben Williams chega a afirmar que o grafite sempre foi um “dialeto *high tech*”. Para ele, “o impulso que faz as pessoas publicarem diários em páginas pessoais é o mesmo que faz artistas do grafite assinarem seus nomes em toda superfície disponível”. Além dessa disposição psicológica, desse “estado de espírito” requerido para a fixação de tais inscrições na pele da cidade, seja ela real e/ou virtualizada, todavia, as fontes experimentais e os hieróglifos abstratos do grafite já haviam influenciado a explosão da tipografia digital a partir de meados dos anos 1980. Some-se a isso, também, o fato já mencionado de que “centenas de *sites* de grafite estão atualmente *on line*, surgindo em todo lugar, de São Francisco à Escandinávia. A maior parte é dedicada a arquivar imagens de todo o mundo, difundindo notícias [...] e informações de eventos e conectando comunidades dispersas de artistas” (WILLIAMS, s.d.). Como fala Williams, *Art Crimes* (www.graffiti.org), o mais acessado de todos esses *sites*, “costumava hospedar um muro em que todos os visitantes podiam grafitar digitalmente”.

Se, em alguns momentos, o grafite deixa-se (ou deixou-se) cooptar pelo mercado da arte ou da publicidade, é interessante notar que, agora — nestes nichos virtuais, ao menos —, seu caráter de arte subversiva seja retomado e requalificado. Não é gratuita, portanto, a expressão “*art crimes*”. Como diz Ben Williams, “transferido para o ciberespaço, [o grafite] é equivalente, em certo ponto, ao hackerismo”. Torna-se compreensível, então, que uma das mais novas e arriscadas formas de hackerismo seja justamente aquela praticada pelos *defacers* (desfiguradores, em inglês).

Os *defacers* invadem *sites* para deixar seus recados, protestam contra empresas ou governos, exploram, enfim, vulnerabilidades nos *softwares* dos servidores ou em suas configurações. Obviamente, trata-se de crime digital (com mais precisão: *digital art crimes*)! De todo modo, é inegável que há aí uma radicalização (condenável, sequer precisamos dizer) da atitude política e de um certo posicionamento existenciais inerentes à grafiteagem. Armando Silva, num conhecido estudo, já dizia que marginalidade e anonimato definiriam o grafite. O próprio Jean Baudrillard (1996) já o havia definido, igualmente, como uma prática “insurrecta”, ou seja: uma posição ideológica de aversão aos circuitos e às instâncias oficiais e uma reserva quanto à autoria das intervenções estão presentes, embora em dosagens e motivações muito distintas, tanto entre grafiteiros quanto entre *defacers*. Estes últimos, na verdade, seriam mais exatamente “pichadores virtuais”.⁵ De qualquer maneira, as proximidades e os *links* entre ambos, como supomos, estão longe de serem desprezíveis.

Por outro lado, a despeito do inegável alastramento do grafite pela web e de seus múltiplos modos de (re)aparição nesse ambiente midiático, é de se reconhecer, também, que essa virtualização não tem provocado impactos operativos diretos (ou tão diretos e específicos

⁵ “Pichadores virtuais” é o título da matéria publicada a respeito pelo jornal *Zero Hora*, no caderno ZH Digital, em 23 de agosto de 2006.

quanto ainda pode ter) sobre as técnicas e os instrumentos mais comumente usados na grafiteagem. A elaboração de um *site* ou de um *fotoblog* não tem, ainda — na média, ao menos —, conduzido a novos rearranjos materiais do grafite postado nas ruas. A web acaba atuando, fundamentalmente, como vitrine, como depósito de obras e como canal de interação entre grafiteiros. Sem dúvida, isso não é pouco. Os rebatimentos dados (na direção da web para o grafite), porém, são, sobretudo, de ordem *pré-operativa* e *pós-operativa*, como fala Silva (1987).⁶ A linguagem, o repertório plástico e os instrumentos empregados para a colocação em prática da estética usual do grafite não são ainda suficientemente tensionados ou expandidos pela eventual imersão na rede. Seria possível conceber e plasmar, na concretude da cidade, uma série ou um conjunto de peças gráficas que só ganhassem unidade e coerência, que só se deixassem visualizar integralmente quando *linkadas* no interior da rede de computadores? Seria possível grafitar atentando-se menos para o espaço físico no qual, de fato, se está trabalhando e mais para a emulação midiática do espaço na cibercidade (com suas rotas e seus atalhos, seus fluxos e seus transeuntes muito particulares)? Em outros termos, o “estar *on-line*” ainda não tem requerido ou estimulado a busca e a confecção de novas técnicas e novas formas propriamente operativas do grafite. Ao menos no que diz respeito às suas valências efetivamente textuais, haveria ainda uma certa imunidade da grafiteagem processada na rua em relação à atraente e disponível ambientação da web. A bidimensionalidade — seja da superfície do muro, da fotografia ou, então, de ambas — é o limite? O futuro irá dizer.

Ainda que pareça um certo exagero sondarmos aqui tal possibilidade, há que se reconhecer que o desenho circunstancial desse prognóstico não é de todo infundado. Embora pareça radical, a expectativa é plausível porque algumas experiências de reinvenção dos suportes, de desmaterialização (ou quase completa rematerialização) dos instrumentos técnicos do grafite se encontram atualmente em curso (fora da rede, é bem verdade, mas ainda próximos dela). É o que ocorre em alguns experimentos do grupo nova-iorquino *Graffiti Research Lab*. Se concordarmos que “uma das principais qualidades do grafite seria sua competência em deixar-se agenciar visualmente como choque e provocação comunicativa”, como sustentam Estrella e Gonçalves (2006, p. 8), aceitaremos sem receios as produções do grupo como muito representativas e muito instigantes,⁷ além de bastante atuais. Nelas, destaca-se, sobretudo, o modo como refazem tecnologicamente os instrumentos da grafiteagem. A dimensão artesanal e operativa do grafite encontra-se, aqui, quase completamente reinaugurada — tecno-midiaticamente reinaugurada, por sinal.

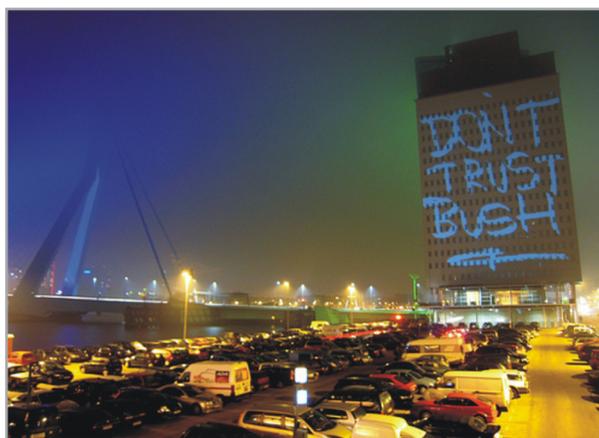
⁶ Para Silva (1987), sete valências definem o grafite: marginalidade, anonimato, espontaneidade, cenificação, precariedade, velocidade e fugacidade. As três primeiras são *pré-operativas*, isto é, antecedem o próprio registro. Em seguida, outras três variáveis poderiam ser consideradas propriamente *operativas*, por remeterem às circunstâncias materiais de realização desses textos. Por fim, a fugacidade seria uma valência *pós-operativa*, pois se refere à consideração das instâncias de controle e censura (policimento e limpeza, por exemplo) das expressões mais originais. Maior detalhamento sobre estas e outras caracterizações definidoras do grafite encontram-se em Silveira (2007).

⁷ As imagens apresentadas são fotos públicas disponibilizadas em: <www.flickr.com/photos/urban_data/396087183/>. Acesso em: 5 abr. 2007.

Substituindo a tradicional bomba de tinta, um dos principais instrumentos do grupo — o *L.A.S.E.R Tagging System* — consiste num triciclo, no qual é acoplada uma verdadeira parafernália eletrônica. Ali constam, dentre tantos outros artefatos — que temos até dificuldade de descrever, assim como temos dificuldade de entender detalhadamente a engrenagem que os faz funcionar —, uma câmera Watec 221S Security/Astronomy, um potente *laptop*, os *softwares* adequados (que, aliás, podem ser obtidos livremente no *site* <http://www.graffitiresearchlab.com>), uma plataforma de projeção, um projetor digital, diversos equipamentos de áudio e, com especial destaque, um *supplier* Wicked Laser — Green laser 60mW (“super illegal in a lot of places and very dangerous”, alertam).

Pilotando essa pequena e inusitada obra de engenharia midiático-mecânica, os integrantes do grupo têm, então, a oportunidade de inscrever o que quiserem sobre as superfícies que escolherem. Superfícies de metal, das quais são feitas também as carrocerias de caminhões ou as latarias de outros veículos de grande porte (como ônibus etc.), são as mais indicadas. Os grandes prédios, contudo, pela visibilidade que proporcionam, acabam sendo os mais visados. Tanto melhor se tais edificações tiverem estruturas, desenhos, acabamentos externos ou forem revestidas de metal. Sobre elas será projetada a luz do laser. Manejando um fecho de intensa luminosidade, e não mais o simplório *spray* das décadas passadas, os participantes do grupo produzem seus incontidos e efêmeros grafites. Como não poderia deixar de ser, há neles nervosismo e alguma dose de descontentamento — além da brevidade. Se fosse o caso, encontraríamos aqui, remodeladas, tecnologizadas, pelo menos seis das sete valências elaboradas por Armando Silva (1987) para entendermos a essência, o núcleo duro do grafite. A romântica precariedade estaria agora ausente. Em seu lugar, ganha vulto um raro mix de dispositivos óticos, informáticos e eletro-eletrônicos que, por pura necessidade de síntese, mas não sem razões, chamaríamos de “midiáticos”.

De todo modo, ainda é cedo demais para afirmarmos categoricamente que aquele feixe de luz azul esverdeada sobre um dos prédios da cidade 1) ainda é grafite, 2) já não é mais grafite ou 3) é, de fato, uma nova mídia germinando.





Referências

BAUDRILLARD, Jean (1996). *Kool killer* ou a insurreição pelos signos. In: BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola. Disponível também em: <www.rizoma.net/interna.php?id=127&secao=artefato>. Acesso em: 4 abr. 2007.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard (1999). *Remediation: understanding new media*. Nova York: MIT Press.

CANCLINI, Nestor García (1998). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.

DOBAL, Susana (1999). Os grafites de Brassai: documento de um imaginário histórico. *Revista Lugar Comum* — Estudos de mídia, cultura e democracia, NEPCOM – Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação/Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, n. 5 e 6, p. 221-238.

ESTRELLA, Charbelly (2003). A poética do grafite e a visualidade do ambiente urbano. *Revista Logos: Comunicação & Universidade*, ano 10, n. 18, Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social.

ESTRELLA, Charbelly; GONÇALVES, Fernando (2006). Comunicação, cidade e intervenções artísticas. Trabalho apresentado no GT Comunicação e Cidade, durante o VIII Congresso Latino-Americano de Pesquisadores da Comunicação (ALAIIC), realizado entre 19 e 21 de julho de 2006, na Unisinos, em São Leopoldo/RS, 11 p.

FARINA, Camila (2007). Relações entre discursos: MTV e a ressignificação do *graffiti*. Documento de qualificação de projeto de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Unisinos/RS, São Leopoldo, 79 p.

FONSECA, Cristina (1989). *Poesia do acaso* (na transversal da cidade). São Paulo: T. A. Queiroz Editor.

GUATTARI, Félix (1992). *Caosmose*. Um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34.

ÓRION, Alexandre (2006). *Metabiótica*. São Paulo: Via das Artes.

PRYSTHON, Ângela (Org.) (2006). *Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina.

REINECKE, Julia (2007). *Post-Graffiti: between street, art and commerce*. Califórnia: Gingko Press.

SILVA, Armando (1987). *Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

SILVEIRA, Fabrício (2007). Grafite revisitado. Estética e comunicação de rua em Porto Alegre. In: CAIAFA, Janice; EL HAJJIL, Mohammed (Org.). *Comunicação e sociabilidade: cenários contemporâneos*. Rio de Janeiro: Mauad X. No prelo. Disponível também em: <www.arquiteturarevista.unisinos.br>.

TORRES, Rosa Puig (2005). *Barcelona 1000 graffitis* (+ DVD travelling Barcelona graffitis). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

WILLIAMS, Ben (s.d.). *Links para o futuro*. Grafite *hip-hop* como dialeto *high tech*. Disponível em: <www.rizoma.net/interna.php?id=175&secao=afrofuturismo>. Acesso em: 5 abr. 2007.

FABRÍCIO SILVEIRA é doutor em Comunicação, professor pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), em São Leopoldo/RS. Nos últimos anos, tem participado dos fóruns acadêmicos da área e publicado artigos em revistas especializadas nacionais e internacionais. Áreas de atuação: comunicação e culturas urbanas; teoria da comunicação; comunicação visual.

fabricios@unisinos.br

Artigo recebido em 29 de abril de 2007 e
aprovado em 1^o de agosto de 2007.

