

DOS GRAFITES ÀS TATUAGENS / DA CIDADE AO CORPO: O IMAGINÁRIO POLÍTICO DE JOVENS PARTINDO DE EXPRESSÕES VISUAIS DESDE OS ANOS 70

*Célia Maria Antonacci Ramos**

Resumo

Por meio das manifestações dos grafites e das interferências no corpo, especialmente as tatuagens, o presente artigo analisa o imaginário político de jovens, a partir de maio de 1968.

Palavras-chave

Corpo; cultura urbana; multiculturalismo.

Abstract

Through the analysis of graffiti manifestations and body interferences, mainly tattoos, this paper discusses the political imagery of youths from May 1968 onwards..

Key-words

Body; urban culture; multiculturalism.

*Em maio de 1968, entre os inúmeros slogans políticos
pichados espalhados em Paris, um comunicava:*

“A imaginação toma o poder”.¹

A nação multicultural

Numa sociedade de agregação multicultural, como vem ocorrendo em nossas grandes cidades, em que os povos crescem juntos e as pessoas se apresentam umas às outras como estranhas, sem parentesco étnico, racial, filiação religiosa ou política, sofremos constantemente uma grande modificação social adaptativa. Somos compelidos a explorar e a nos adaptar a muitas formas de comportamentos distintos. Nossa identidade coletiva não é mais representada por uma bandeira comum, uma língua, uma escrita ou um mito. Não compartilhamos de uma única liderança nem cultivamos uma ideologia vinculativa que nos une, todos, à mesma nação social.

O sociólogo Maurice Halbwachs lembra que cada indivíduo possui lembranças próprias que estruturam sua identidade pessoal, e essas se enraízam nas experiências vividas que foram partilhadas por outros membros do grupo a que ele fez parte. Evidencia, ainda, que cada classe social tem sua própria memória coletiva, enraizada em suas próprias experiências vividas. Uma memória coletiva não pode se manter sem que o grupo que a viveu se mantenha. Avança explicando como as lembranças individuais podem dar nascença a uma memória coletiva. Para que isto se constitua, diz ele, é preciso que haja um porta-voz do grupo em questão, a fim de coordenar e homogeneizar as lembranças da memória.²

Nas sociedades letradas, o mais importante empreendedor da memória é a escrita, que permite armazenar e transmitir a memória individual e coletiva. Nas sociedades orais, foi na pele que o homem as registrou, tatuou sua história. Hoje, nas sociedades multiculturais, a comunicação se faz por comportamentos, e a língua comum se manifesta nos gestos e nas atitudes, linguagens que envolvem diretamente o corpo.

Sem território definido, a nação multicultural inventa territórios: um deles, a cidade; o outro, o corpo.

A cidade

A partir da revolução de maio de 1968, na França, as manifestações dos grafites percorreram o Ocidente como moda das gangues de jovens e artistas. Em Nova York, os trens

subterrâneos faziam as imagens circulararem de Manhattan ao Brooklyn, do Harlem a Wall Street. Em Berlim, o muro da repressão comunista, construído em 1961 e conhecido como o “Muro da Vergonha”, teve seus 4,5 m de altura e seus 166 km de extensão completamente cobertos pelo *spray* dos *slogans* políticos de apelos à liberdade, tais como *Freedom for... Victory to... Death to...* O muro era o espaço disponível para toda sorte de desejos de liberdade, e as próprias imagens derrubavam simbolicamente esse muro da opressão separatista comunista pós-nazismo. Não só a esse regime as imagens se reportavam, mas também aos domínios capitalistas. Assim, logo após a visita ao muro do então presidente dos Estados Unidos, Jimmy Carter, lia-se ao mesmo tempo GDR=KZ (*concentration camp*) e USA=AS/SS.³

Aparentemente, a interferência nesse muro começou em 1984, a partir da publicação do livro *Subway Art*,⁴ referente aos grafites novaiorquinos. Logo, essa moda tomou conta de outras grandes cidades. Para São Paulo, as grafitagens migraram com a vinda de Vallauri, um etíope com passagem por Nova York, que logo encontrou os estudantes de arquitetura Carlos Matuck e Waldemar Zaidler para começar a animação do cenário paulistano. Com o aparecimento das primeiras imagens – a bota de Vallauri e os personagens dos quadrinhos TimTim e o Ladrão, do Belga Hergé –, logo esse movimento chamou a atenção de outros jovens desenhistas, entre eles o grupo de estudantes da USP, o Tupinãodá, que primeiramente ocupou o túnel da Rebouças.

A partir de então, personagens e grafiteiros se multiplicaram e se espalharam em seu anonimato. Em pouco tempo, o túnel da Rebouças, principal cruzamento paulistano, e o topo dos prédios mais altos da capital paulista foram disputados palmo a palmo pelas gangues, ganhando sempre, nesta disputa, sobreposição de imagens comparáveis aos quadros da *action paint* dos artistas americanos. Nesses espaços, conviviam ideologias herdadas dos grafites políticos de maio de 68, na França, os personagens dos quadrinhos americanos – que ainda passeavam de carona nos trens subterrâneos de Nova York –, os apelos à liberdade pintados a *spray* nos muros de Berlim e, naturalmente, todo o nosso ideário social, político, mítico e poético.

Assim, em São Paulo, os espaços intercalavam-se e sobrepunham-se com imagens do nosso Maluco Beleza (Raul Seixas), frase do poeta/político Oswald de Andrade, (“a massa ainda comerá o biscoito fino, feito por nós”), apelos à liberdade, herança francesa e berlinense, heróis norte-americanos – como Wolverine, o X-Man, de Stan Lee, o Ranxerox, os já clássicos Batman e Robin (o bom mocinho) e o indispensável Coringa –, sem contar os inúmeros recados amorosos e o símbolo de “Paz e Amor”, do movimento *hippie*, resquícios dos anos 70. Ainda muito significativas eram as alusões pornográficas,

tão presentes no ideário brasileiro (talvez essas sejam as mais autênticas imagens do nosso cotidiano),⁵ não esquecendo que nesses espaços já apareciam, especialmente no topo dos prédios, as primeiras letras que hoje animam o movimento Hip Hop.

Uma mistura heterogênea e desinibida buscava e pregava o convívio com as diferenças, tanto das ideologias – representadas nas imagens – quanto dos seus praticantes, já que a rua e os espaços públicos são coletivos, aparentemente sem censura. Assim, não há mais a nostalgia dos movimentos artísticos “neo” contemporâneos, ainda ligados aos museus e a espaços institucionalizados como as bienais, os centros culturais e as galerias, que estão sempre sujeitas às curadorias.

Os grafites não pretendiam ser ostensivos e brilhantes. Lúdicos, esses jatos de *spray* dispensavam rótulos sobre autoria, técnica e preço. Enfim, não queriam nem podiam ser etiquetados, já que o pretendido era a liberdade.

Para a historiadora Denise Bernuzzi de Sant’Anna,

(...) os movimentos sociais herdeiros de maio de 1968 contribuíram, em certa medida, para transformar a liberdade num valor fundamental. A livre expressão do corpo e da mente era uma das bandeiras de luta favoráveis ao florescimento de sensibilidades diferentes, inusitadas e alternativas. (...) Para alguns, após maio de 1968, novas formas de luta emergiram, favoráveis à defesa das minorias, do multiculturalismo, da saúde do corpo humano e do planeta.⁵

Ansiosos por romper com o puritanismo imposto pela Igreja e pelo Estado totalitário, a partir de 1968 nossos jovens vêm buscando imagens e canais alternativos para expressar uma subjetividade privada. Cada um quer ser gestor primeiro de seu espaço ambiental, a cidade; logo depois, talvez tenhamos percebido que a cidade era de todos, e o que é de todos não é de ninguém. Assim, passamos a gerenciar nosso próprio corpo, único canal posto permanentemente à nossa disposição.

Corpo-comunicação

No circuito das artes plásticas, além das *performances* de rua dos grafiteiros, outros artistas viviam o próprio corpo e sugeriam ao público buscar suas sensibilidades. Esses artistas chamavam a atenção para as possibilidades expressivas e comunicativas do corpo com o despertar da memória genética e cultural. Faziam a arte renascer como rito cerimonial desvinculado das convenções religiosas, políticas e teatrais. Tornavam o corpo o suporte da obra de arte. O valor está nele – corpo/obra – e não na riqueza capitalista que esta

obra possa gerar. O que mais importa não é o olhar contemplativo para a obra de arte – herança renascentista –, mas a percepção sensorial de cada um, como também a participação coletiva. Anunciavam o corpo como o espaço da liberdade.

A partir dos anos 70, procurando conquistar um novo espaço (ou não-espaço) sócio/político/estético, logo outros grupos foram se formando. Codificados pela imprensa como *hippies*, *punks* e *choppers*, esses grupos – cada um à sua maneira e todos de maneira semelhante – experimentaram uma (re)invenção do cotidiano. Tendo pouco acesso ou nenhum – ou nem mesmo querendo esse acesso – aos meios do discurso dominante, apoderaram-se do seu mais imediato meio de comunicação, o corpo.

Assim, contestando a cidade, a moda, o sistema de vida burguês e a organização política e religiosa estabelecida nas cidades, muitos jovens, nos anos 60 aderiram a grupos de vida alternativa. Os *hippies*, como ficaram conhecidos os jovens de cabelos e barbas longas, saias e caças largas, experimentaram o modelo camponês de vida comunitária, sem informação radiofônica ou televisiva. Esses jovens pregavam a volta à natureza como cura para as “doenças sociais” – guerras, fome, ódio.

Contrários à inabilidade estética e ao modo de viver dos *hippies*, logo surgiram outras “famílias” de jovens radicalmente protestadores, contrários tanto ao sistema dominante quanto à moda dos *hippies*. Um desses grupos, conhecidos como *choppers* ou *bikers*, formou uma grande tribo de motoqueiros que percorreu os Estados Unidos pilotando um tipo de moto muito especial – mais esportiva – durante os anos 60. Como peregrinos da liberdade, os participantes dessa manifestação reivindicavam uma nova maneira de ser e viver, mais livre e menos ligada aos valores capitalistas. Extravagantes em sua apresentação corporal, a tatuagem é uma das opções de interferência no corpo. Essa tribo logo encontrou adeptos nos Estados Unidos e no mundo inteiro. No Brasil, o grupo Abutre’s – Raça em Extinção, do qual Stoppa, tatuador em Florianópolis, faz parte, percorreu e ainda percorre o país pilotando um tipo de moto especial, geralmente modificada por eles mesmos. O corpo tatuado, correntes e *piercings* são adornos corporais indispensáveis.⁷

Outra família de jovens notórios protestadores das políticas estabelecidas foi a do movimento *punk*. Aparentemente iniciado entre os roqueiros, essa manifestação pode ser, na música, equivalente à *Body Art*, nas artes plásticas. Inspirados na música *Rastafari*, que profetizava o apocalipse da raça humana em razão do colonialismo branco e das opressões capitalistas, religiosas e disciplinares, e nas músicas de David Bowie, que frequentemente se reportavam ao tema da decadência e da destruição social, os grupos *punks* procuravam inverter os procedimentos comportamentais usuais, tanto nas suas apresentações pessoais quanto nas suas *performances* musicais.

Como canal de introdução comunicativa musical, os *punks* apresentavam seus concertos de rock em pequenos clubes e lugares espremidos, impróprios para esse gênero de música. No lugar dos palcos, misturavam-se aos fãs, e, em vez de cantar, gritavam e cuspiam na audiência. Os fãs respondiam da mesma forma. Anticomerciais e anti-românticos, vestiam-se à moda ultrajante para o sistema da época. Jaquetas de couro preto e roupas rasgadas e desbotadas misturavam-se às mutilações corporais, como pequenas queimaduras com tocos de cigarro, escarificações faciais com agulhas, *piercing* no nariz, lábios e peito, e tatuagens pelo corpo todo.

Como salientou Wojcik, em vez de se engajarem aos movimentos de violência de massa ou ao terrorismo, os *punks* optaram por expressar sua alienação ou suas insatisfações por meio da negação pessoal e simbólica dos códigos existentes. Apresentavam-se como símbolos de uma sociedade em crise e em desintegração, e, entre outras manifestações, sacrificavam seu próprio corpo para romper com códigos e convenções acerca das vestimentas existentes, por exemplo. Nessa perspectiva, completa Wojcik, criaram um coerente e elaborado sistema de adorno corporal.⁸

Segundo Dick Hebdige, o estilo *punk* foi subversivo não apenas porque desestabilizou as fronteiras culturais, mas principalmente porque minou e expôs os meios pelos quais tal classificação cultural e os discursos homogêneos são construídos.⁹

Com seu comportamento e os resultados obtidos, os *punks* mostraram outras possibilidades de comunicação estética que não diferem em quase nada dos procedimentos e dos resultados obtidos pelos grafiteiros, que praticamente na mesma época começaram, por vias não acadêmicas, a interferir na cidade, informando formas e suportes alternativos de improvisação estética visual, isto é, de comunicação visual: não mais os museus e as galerias, não mais as escolas e as regras acadêmicas, não mais as telas e o bronze, mas a cidade – os túneis, os postes, os prédios, as vias públicas.

Descolorindo ou supercolorindo seus cabelos, argolando e tatuando o próprio corpo, os *punks* antropofagiaram-se e inauguraram na contemporaneidade ocidental, à maneira dos artistas da *Body Art*, uma nova apresentação de si mesmos, de comunicação corporal.

Para o antropólogo italiano Massimo Canevacci,

(...) a política não é mais ligada a dimensões sociais. Não há mais uma ligação com classe operária, salário etc., mas com cultura, comunicação, consumo. A cultura num sentido antropológico, de modo de viver, de se vestir. As roupas, os signos, o corpo, as tatuagens, cicatrizes, tudo isso tem uma importância fundamental. Cultura, comunicação e consumo – tal é a política atual. Não para conquistar o poder, mas conquistar espaço, ou não-espaço.¹⁰

Assim, a partir dos anos 90, principalmente, os personagens dos grafites – os quadri-nhos, as letras e os arabescos –, que antes habitavam a cidade, migraram para o corpo. O *Batman*, originário dos quadrinhos norte-americanos, surpreendeu a cidade de São Paulo e, agora, esconde-se no corpo. Os arabescos neolíticos ou polinésios, soterrados nas cavernas pré-históricas, passaram a escalar os prédios e, hoje, contornam o corpo. A escrita, que antes estava na cidade, agora está no corpo. A tatuagem está na moda e se aconche-ga nos corpos jovens, não excluindo alguns que já festejaram seus 40/50 anos, mas que também aderiram a essa forma de interferência estética no corpo.

O corpo passa a ser um território. Os gestos, as atitudes, as vestes e as interferências, como os *body building*, as tatuagens e os *piercings* são apropriações ideológicas do corpo. Essas manifestações são comportamentais e pertencem hoje à cultura ocidental. Em sua emissão, elas são globalizadas, mas individualizados em seu uso.

“Glocal” – associação de Global+Local – é um sincretismo entre a globalização e a localização, diz Canevacci. E explica:

(...) este é um momento de extrema globalização de formas culturais, mas que não se homogeneízam e ao mesmo tempo se localizam. O processo de comunicação contemporânea é um processo no qual a tensão – o conflito – entre o local e o global é constante. O mesmo programa de TV pode ser visto na Índia, Alemanha, Estados Unidos e Brasil, mas as interpretações são diferentes.¹¹

O mesmo vale para as imagens que hoje desfilam tatuadas no corpo. As tribais, por exemplo, como são denominados no Ocidente os arabescos herdados de culturas pré-industrializadas, como os maoris, na Nova Zelândia, ou das ilhas do Havaí e da Polinésia, são apropriações apenas da forma externa do arabesco; seus conteúdos ideológicos – hierarquias, narrativas históricas ou mitológicas desses povos – perdem-se no percurso das migrações e são muitas vezes até redesenhadas, agrupadas e (re)significadas. O mesmo vale para as orientais, como o dragão, herança japonesa do clube fechado da Yakusa, em que o corpo só é exposto em recintos exclusivos aos associados desse clube ou na intimidade privada de cada um. Essa imagem foi das primeiras que se estabeleceram aqui entre nós, nos anos 70. “*Dragão tatuado no braço/ O Havaí seja aqui*”, canta Caetano Veloso ao exaltar a juventude surfista do Rio de Janeiro. “*Calção corpo aberto no espaço, tensão flutuante no Rio.*” Os surfistas, ao se apropriarem dessa imagem, e Caetano, ao exaltar a juventude carioca surfista, portadora desta imagem e amante do mar e do surfe, suscitaram, naturalmente, outra compreensão para o dragão. Liberto da tradição japonesa, do clube fechado Yakusa, o dragão passou a freqüentar outras praias do litoral brasileiro e a habitar outras partes do corpo – não mais só o braço, mas também as pernas, ou outra parte qualquer.

Mas não só essa imagem herdada de culturas orientais nos chama a atenção. O Deus *Krishna*, porta-voz do *Bhagavadgita*, Deus supremo da Índia, é um herói deificado naquela cultura e, hoje, no Ocidente, é muito recorrente nas imagens das tatuagens. Salienta, assim, a cobiça pelas crenças orientais, mas nem sempre traduzidas em seu sentido místico-religioso. Tatuada nas costas de um jovem, esta imagem é de certa forma profanizada, perde sua aura, pois seu portador não pode se ajoelhar diante dela em sinal de adoração. Neste caso, traduz-se mais sua beleza decorativa ou seu sentido de fetiche. Diz um jovem: “*Eu não posso imaginar meu corpo sem tatuagem, a gente tem que ter alguma coisa. O deus Krishna, o Paulinho tinha o desenho, eu gostei*”.¹² Nesse contexto, não se trata do desejo do mito, mas da mitificação do desejo.

Se nossos jovens buscam heróis orientais para decorar seus corpos, também cobiçam os heróis do imaginário cinematográfico norte-americano. Outra imagem muito recorrente é a do índio, geralmente o americano. Diz um jovem:

*O índio eu fiz há tempo. Eu acho o índio bonito, tem um espírito guerreiro e tem uma coisa a ver com a natureza. O índio é a sabedoria, ou a necessidade de sabedoria. Na época o índio era o americano, o índio brasileiro eu não gosto, tem aquele cabelo de cuia. Eu gosto do americano, com tranças e um montão de penas.*¹³

O que se cobiça, no caso, é mais o personagem que o próprio índio e sua cultura. Também muito apreciadas entre nossos jovens são as caveiras, herança dos movimentos *punks* dos anos 70.

Grafite e tatuagem são linguagens tão antigas quanto o homem, e reaparecem em nosso cotidiano traduzidas e ressignificadas para nossos suportes e crenças. Corpo e espaço híbridos, construídos na diversificação multicultural, contam o enredo do labirinto de crenças, mitos e desejos que se cruzam no dia-a-dia nas malhas do urbano. São veículos e vinculadores de comunicação que pertencem a uma sociedade que crê no simulacro, no fetiche, e que procura na democratização da cidade e do corpo a expressão da liberdade, língua homogênea de interação.

Ao devorarmos as imagens de todas as culturas que nos rodeiam, exercemos um canibalismo imaginário, ato interdito no mundo civilizado, mas liberado na nação multicultural. Segundo Harry Pross, “um movimento de protesto atinge o seu ápice quando modifica o universo imaginário, quando ensina as pessoas a ver as coisas com outros olhos”.¹⁴

Recebido em julho/2002; aprovado em agosto/2002



*Tatuagem de dragão (1998).
Foto de Célia Ramos*



Grafite do túnel da av. Rebouças (São Paulo, 1991). Foto de Célia Ramos

Notas

* Professora do Curso de Artes Plásticas, UDESC, SC.

¹ *Slogan dos muros de Paris*, maio de 1968, apud PROSS, H. *A sociedade do protesto*. São Paulo, Annablume, 1997, p. 26.

² HALBWACHS, M., apud NOIRIEL, G. *Les origines républicaines de Vichy*. Paris, Hachette, 1999, p. 37.

³ WALDENBURG, H. *The Berlin Wall Book*. Londres, Thames and Hudson, 1990, p. 11.

⁴ COOPER, Martha e CHALFANT, Henry. *Subway Art*. Londres, Thomas and Hudson; Nova York, Holt Rinehar and Winston, 1984.

⁵ RAMOS, C. M. A. *Grafite, Pichação & Cia*. São Paulo, Annablume, 1993.

⁶ SANT'ANNA, D. B. "Passagens para condutas éticas na vida cotidiana". In: *Corpos de passagem*. São Paulo, Estação Liberdade, 2001, pp. 88-89.

⁷ RAMOS, C. M. A. *Teorias da tatuagem*. Florianópolis, Udesc, 2001.

⁸ RAMOS, op. cit., 2001, p. 124. Apud WOJCIK, D. *Punk and Neo-Tribal Body Art*. Jackson, University Press of Mississippi, 1998.

⁹ HEBDIGE, D. apud WOJCIK, D. *idem*, p. 12.

¹⁰ RAMOS, op. cit., 2001, p. 59. Apud CANEVACCI, M. *Folha de S. Paulo*, maio, 1995, "Ilustrada".

¹¹ *Idem*, *idem*.

¹² RAMOS, op. cit., 2001, p. 154.

¹³ *Idem*, *ibidem*, p. 153.

¹⁴ PROSS, op. cit., 1997, p. 27.