

Departamento de Artes Visuais da Universidade de Évora

## **Decomposição dos limites nos corredores urbanos**

Marta Garcia Alves Barata

Dissertação de mestrado em Artes Visuais/ Intermedia  
sob a orientação do Professor Doutor Filipe Rocha da Silva  
- Universidade de Évora -





Departamento de Artes Visuais da Universidade de Évora

## **Decomposição dos limites nos corredores urbanos**

Marta Garcia Alves Barata

Dissertação de mestrado em Artes Visuais/ Intermedia  
sob a orientação do Professor Doutor Filipe Rocha da Silva  
- Universidade de Évora -



## **Decomposição dos limites nos corredores urbanos**

Marta Garcia Alves Barata

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais/  
Intermedia, variante bidimensional apresentada ao Departamento de  
Artes Visuais/ Intermedia da Universidade de Évora em 2009  
realizada sob a orientação do Professor Doutor Filipe Rocha da Silva,  
Professor Auxiliar da Universidade de Évora.

Ao Rui, ao José e ao João.

Agradeço a todos os professores e colegas do *Mestrado de Artes Visuais e Intermedia*, em particular ao meu orientador o Professor Doutor Filipe Rocha da Silva;

Ao artista e *writer* Dalaiama, pintor de entusiasmantes mensagens, pela sua enriquecedora e generosa partilha consubstanciada na entrevista que nos facultou e que incluí o Anexo A desta tese;

A Rute Garcia e ao Dr. Luís Maçarico, sábios e atentos companheiros de percurso.

A ti, mãe.

A Sónia Barata, Helena Peixinho, Maria João Guia, Teresa Albuquerque, Mário Rui Melo e Dr. Carlos Sotto Mayor.

## Resumo

### **Decomposição dos limites nos corredores urbanos**

O *graffiti* apresenta-se neste estudo como interface que conecta a realidade programada do espaço comum e vivencial com os rebeldes e surpreendentes ritmos que se (des)cobrem nos muros da cidade, os corredores urbanos - antagônicos limites que, no seu intuito de confinar e ocultar, acabam por revelar outros eminentes espaços ao caminhante apressado.

Consequentemente este estudo reflecte a "aparente" perplexidade pelo encontro do *graffiti* na complexa realidade que caracteriza os espaços urbanos apesar desta representação ser já antecedida por outras que por seu lado já o eram por outras também, até chegarmos às linhas que incorporam os primordiais espaço humanizados - a arte rupestre.

O *graffiti* é o íman bipolar que magnetiza e repele, desafia jovens, políticos, artistas, estudantes, filósofos... Estimula novos espaços de representação, realiza espaços de libertação.

### ***Abstract***

#### ***Disassembling the limits on urban corridors***

*Graffiti is represented in this study as an interface that connects the programmed reality of common and experiential spaces with the rebellious and surprising rhythms that are found behind city walls, the urban corridors – antagonistic limits that, in their intent to confine and hide, end up revealing other eminent spaces to the hurried up walker.*

*Consequently this study reflects the "apparent" perplexity in facing the graffiti in a complex environment that characterizes urban spaces, although this representation is already preceded by others that were themselves preceded by others, until we get to the lines that incorporate the primordial humanized spaces – the cave art.*

*Graffiti is the bi-polar magnet that attracts and rejects, defies youth, politicians, artists, students and philosophers... stimulates new areas of representation and builds spaces of freedom.*



## **Índice Geral**

<b>Índice Analítico</b>	11
<b>Índice de Figuras</b>	13
<b>Introdução</b>	15
<b>1 – O início</b>	21
<b>2 – Foucault e a grande questão da nossa época: O espaço</b>	31
<b>3 – O <i>graffiti</i> moderno, um outro olhar</b>	38
<b>4 – O <i>graffiti</i> e a arte</b>	82
<b>Conclusão</b>	99
<b>Referências Bibliográficas</b>	103
<b>Anexo A</b>	114
<b>Anexo B</b>	127
<b>Anexo C</b>	145
<b>Anexo D</b>	Volume II





## Índice Analítico

<b>Índice de Figuras</b>	13
<b>Introdução</b>	15
<b>1 – O início</b>	21
1.1 – Um ponto de partida para uma designação	21
1.2 – Linhas demarcadoras para a criação de território	24
1.3 – Códigos alienígenas ao longo do espaço público	25
1.4 – “Um sentido do novo no eterno”	29
<b>2 – Foucault e a grande questão da nossa época: O espaço</b>	31
2.1 – A noção de espaço de colocação	31
2.2 – Os lugares que contradizem as colocações: Espaços irreais e as utopias realizadas	35
2.3 – O <i>graffiti</i> e o espelho de Foucault	36
<b>3 – O <i>graffiti</i> moderno, um outro olhar</b>	38
3.1 – Aspecto subversivo e ilegível	39
3.2 – <i>Grffiti</i> , o caminho inverso dos símbolos mediáticos	45
3.3 – Os <i>writers</i>	46
3.4 – Alguns dos géneros caracterizadores do <i>graffiti</i>	49
3.5 – O princípio para uma “época moderna” no <i>graffiti</i>	56
3.6 – O <i>graffiti</i> no Maio de 68, a contaminação social a partir dos muros	58
3.7 – Debord, a suspensão do espectáculo e a construção concreta de ambientes «momentâneos de vida»	62
3.8 – O encontro de aspectos formais na arte vincados pelo <i>graffiti</i> moderno	67
3.9 – O <i>punk</i> ou o ataque à ordem estabelecida através do <i>graffiti</i>	69
3.10 – O que é dado a ver pouca importância tem relativamente ao modo como se olha e se é visto	71
– Jean-Michel Basquiat	73
– Keith Haring	74
– Julian Schnabel	76
3.11 – O primeiro <i>Museu Efémero</i> , na <i>internet</i>	78
<b>4 – O <i>graffiti</i> e a arte</b>	82
4.1 – Dos registos anónimos aos artistas das vanguardas	82
– Antoni Tàpies	82
– Dubuffet	89
– Brassai	93
– Miquel Barceló	94
<b>Conclusão</b>	99
<b>Referências Bibliográficas</b>	103
<b>Anexo A</b> - Entrevista realizada por e-mail ao <i>writer</i> Dalaiama “Cada cabeça é um par de asas autónomo que voa para onde quer”	114
<b>Anexo B</b> – As figuras indicadas no texto	127
<b>Anexo C</b> – A Defesa da Tese	145
<b>Anexo D</b> – A parte prática da Tese	Volume II



## Índice de Figuras

Fig.01	- Gravações anónimas em portada de janela - Castelo de Sant'Angelo, Roma	21
Fig.02	- Gravura de Foz Côa - Rocha 3, Quinta da Barca	22
Fig.03	- Fresco da Dinastia Ming, descoberto em 2008 durante construção de estrada	23
Fig.04	- Pintura rupestre de Altamira	24
Fig.05	- <i>Tags</i> no espaço público - Nova Iorque, anos 70	26
Fig.06	- <i>Sorcerer</i> (feiticeiro) - Caverna Trois Frères, França	27
Fig.07	- Representação de monstros, os <i>Blemmyees</i>	28
Fig.08	- Pintura de Paul Klee, <i>Angelus Novus</i>	30
Fig.09	- Parede de altar de capela - Ceará, Brasil	38
Fig.10	- Gravação cunhada em casca de árvore - Campo Pequeno, Lisboa	39
Fig.11	- Mensagem anónima escrita no muro da antiga Feira Popular - Entre Campos, Lisboa	39
Fig.12	- <i>Graffiti</i> de Naba & Ovni - Amoreiras, Lisboa	46
Fig.13	- <i>Graffiti</i> tornado ilegível - Cidade Universitária, Lisboa	47
Fig.14	- De Johanna Jansson, objecto de design	47
Fig.14A	- De Burke e Hazelden, o <i>graffiti</i> na decoração de mobiliário <i>vintage</i>	47
Fig.15	- Exemplo do tipo de convivência dos diversos suportes publicitários	43
Fig.16	- <i>Graffitis</i> em locais inesperados e de difícil acesso	48
Fig.17A	- <i>Graffiti</i> veneziano do século XVIII	49
Fig.17B	- <i>Graffiti</i> da Guerra Civil Espanhola (1938-1939)	49
Fig.17C	- <i>Graffiti</i> "1945" num abrigo anti-aéreo	49
Fig.17D	- <i>Graffiti</i> na Guerra do Iraque	49
Fig.17E	- <i>Graffiti</i> em cela de prisão	49
Fig.18	- Fotografia do <i>writer Taki 183</i> , Nova Iorque, 1971 [nota 78]	57
Fig.19	- <i>Graffiti</i> "Maio 68", em 2009 [nota 84]	59
Fig.20	- Capa do livro de Cristina Fonseca, <i>A poesia do acaso</i>	61
Fig.21	- <i>Graffiti</i> no Bairro Alto não contemplado pelo <i>Museu Efémere</i>	80
Fig.22	- Entrada do site <a href="http://www.museuefemero.com/">http://www.museuefemero.com/</a>	81
Fig.23	- <i>Graffiti</i> de Dalaiama	81
Fig.24	- <i>With my tongue in my cheek</i> , Marcel Duchamp, 1959	82
Fig.25	- <i>S/título</i> , 1954 . Abel Manta	82
Fig.25A	- <i>O Atleta</i> , 1912 . Amadeo de Souza-Cardoso	82
Fig.26	- <i>Matéria em forma de pé</i> , 1965. Tàpies	84
Fig.27	- <i>Triumph and Glory</i> , 1950. Dubuffet	91
Fig.28	- Desenho de parede da igreja de St <sup>a</sup> Eulália dos Catalães, Miquel Barceló, 1998	96
Fig.29	- Fotografias de <i>graffitis</i> . Paris anos 30, Brassai	99
Fig.29A	- Moral da Trienal de Luanda, Miquel Barceló, Angola 2007	99



“Tenho de chamar para falar comigo um rapaz chamado Elvis Presley”, disse a directora de uma escola politécnica de Londres, em 1965, “porque andou a assinar o nome em todas as carteiras da escola”».

Greil Marcus<sup>1</sup>, in *Marcas de baton: uma história do século vinte*, p. 50.

## **Introdução**

A criação de imagens tem vindo a servir a vontade humana de comunicar, este foi sempre o modo de aproximar o Homem à Divindade ou de encontrar nas imagens realizadas o mundo dos sentidos: o desejo, o prazer, a tranquilidade, a serenidade, o medo, o terror, a angústia, a revolta, ... a preservação de memória. Relação complexa e conturbada que se estabelece entre a criação e a interpretação.

A representação é uma valiosa fonte que nos aproxima de um conhecimento mais profundo. Reclama um método de análise rigoroso e supõe o estudo, o mais próximo quanto possível, ao seu contexto de origem. Mas este também é um objecto múltiplo e de linguagem complexa, onde a análise se compõe de tantas particularidades e variáveis como é particular e variável o olhar que lhe é lançado em cada época. Há, no entanto, um vector comum e que nos parece ser claro: a imagem é hoje e tem sido sempre a causa determinante que origina reacções de aproximação e de dissentimento.

---

1 Greil Marcus foi professor de Estudos Americanos, em Berkeley, Universidade da Califórnia. Colaborou na revista *Rolling Stone* como editor e foi antigo director do National Book Critics Circle.

Ao circularmos pelos centros urbanos apercebemo-nos da enorme profusão de imagens, de diversa ordem, que povoa a paisagem aberta e dialogante, assim como, do confronto que estas estabelecem entre si pela conquista de visibilidade. As cidades são espaços invadidos por centenas de novas mensagens publicitárias, difundidas diariamente: mensagens que despertam necessidades, que estimulam impulsos para a acção, que indicam direcções... dando um forte contributo para a intensificação de determinados processos estruturantes, sejam eles: a globalização, o hibridismo cultural ou a mediatização, com consequências sociais e culturais verificáveis.

Destas campanhas publicitárias desenvolvem-se intrincadas redes de circulação de bens, que raramente chegaremos a conhecer ou a usufruir.

O estudo do fenómeno do *graffiti* procede da necessidade de conhecer e compreender aspectos que, de um ou outro modo, se vão manifestando nas barreiras deste nosso quotidiano, compartimentado e ligado entre si por corredores delimitados.

De que modo o *graffiti* contribui para a decomposição das barreiras e consequente conquista do espaço? Em que medida é que os incessantes fluxos no espaço urbano tendem a anular os lugares? O *graffiti* ao anunciar-se no espaço que implicações sociais, políticas e culturais vai ter na comunidade? A linguagem do *graffiti* é uma expressão artística em si mesma? Poderá ser este a *essência* onde aparentemente antagónicos modos de expressão criativa acolhem inspiração, como o *design*, a ourivesaria, a publicidade, a moda?

Surge assim o presente trabalho: *Decomposição dos limites nos corredores urbanos*. Este foi o constante companheiro do pensar, observar, pesquisar, sonhar (e despertar) ao longo deste período em que decorreu o Mestrado de Artes Visuais e Intermedia, da Universidade de Évora. Texto de

pesquisa *lançado* a um espaço que até ai era para nós desconhecido, fazendo-nos deambular por diversificados autores e assuntos, mas tendo sempre como deriva a ininterrupta presença nas paisagens urbanas, o *graffiti*. Conjugando-se e beneficiando com a orientação do Professor Filipe Rocha da Silva, professor da mesma universidade.

Desta abordagem, diversificada e multidisciplinar, expomos as cambiantes encontradas não só através de experiências vivenciadas, mas também da pesquisa documental pelo que, o que se apresenta cruza e associa ideias induzidas pelos autores consultados. Obtivemos informação documental por diversos modos: na *internet* através de artigos, livros, *blogs*, *sites*, revistas; nas diversas bibliotecas; recolha fotográfica das paredes marcadas pelo *graffiti* nas Amoreiras, Cidade Universitária, Campo Pequeno e Bairro Alto. Obtivemos uma entrevista on-line do *writer* Dalaiama e que corresponde ao Anexo A.

O texto que agora tem início estrutura-se em quatro capítulos:

1º capítulo tenta estabelecer um início, uma proto-história, onde se procura um sentido possível para a génese do *graffiti*;

2º capítulo assenta na conferência desenvolvida por M. Foucault "Espaços Outros", de Março de 1967, onde recorreremos à sua noção de espaço através da História e da caracterização de heterotopias - os locais reais que se encontram fora de todos os lugares. Encontraremos ainda em Foucault o «extraordinário» espaço onde as heterotopias coexistem com as utopias, o espelho - e onde sentimos ser este também o espaço onde se posiciona o *graffiti*;

3º capítulo desenvolve uma breve caracterização e análise do percurso do *graffiti* contemporâneo, qual o papel por ele assumido ao longo dos últimos 50 anos e quais as suas possíveis ligações: as contestações juvenis

e o desenvolvimento de formas expressivas de contestação assente no *graffiti* como o Maio de 68 e a Internacional Situacionista. Neste capítulo é referido ainda o encontro do *graffiti* com a Arte Pop, o movimento *punk* e a entrada dos primeiros *writer* nas galerias de arte – Basquiat, Haring, Julian Schnabel. Neste capítulo elabora-se ainda uma breve análise do caso português do *Museu Efémoro* (primeiro museu do *graffiti* na *web*), onde vamos encontrar alguns dos *writers* mais visíveis da actualidade, entre eles o *writer* Dalaiama;

4º capítulo desenvolvemos a análise nas artes plásticas e o trabalho desenvolvido por alguns dos artistas que adoptaram, na expressividade encontrada no *graffiti*, estéticas artísticas inovadoras e que começam por ser encaradas com estranheza pelo público e críticos: Antoni Tàpies; Dubuffet; Brassai; Miquel Barceló.

Das fontes consultadas destacamos, pela pertinência e valor encontrado nos conteúdos, as seguintes:

. Da *web*: revista *Colóquio/Letras*, em <http://www.coloquio.gulbenkian.pt/>; *Biblioteca Digital*, em <http://ler.letras.up.pt/default.aspx>; revista Rizoma.net (desactivado), em <http://www.corocoletivo.org/rizomanet/index.htm>; *Biblioteca Virtual*, em [http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?lng\\_pt](http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?lng_pt); *Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal*, em <http://www.rcaap.pt/>; livros on-line do CHAIA - Centro de História da Arte e de Investigação Artística da Universidade de Évora, em <http://www.cha.uevora.pt/apresentacao.htm>; Sistema Electrónico de Edição de Revistas<sup>2</sup> em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/>, UBUWEB Banco de textos, sons e imagens em <http://www.ubu.com/resources/board.html>.

. Bibliotecas: Biblioteca de Arte da Gulbenkian, Biblioteca do Palácio das

2 Sistema de código aberto para administração e publicação de revistas desenvolvido, com suporte, e distribuído gratuitamente por *Public Knowledge Project* sob a licença *GNU General Public License*.



Galveias, Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca Professor Victor de Sá da Universidade Lusófona a Biblioteca Geral da Universidade de Évora.

. Visita aos locais marcados pelo graffiti: Amoreiras, Campo Pequeno, Cidade Universitária e Bairro Alto.

. Dos materiais impressos em papel: jornais, livros, artigos científicos, revistas ou iconografia, remetemos para as *Referências Bibliográficas*, contudo é de referir que ao elaborar esta dissertação, foi analisado e integrado o contributo para a temática (e respectiva problemática) de Teresa Fradique que, através da sua Tese de Mestrado em Antropologia, Património e Identidades, pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, de 1998, *Culture is in the house: o rap em Portugal, a retórica da tolerância e as políticas de definição de produtos culturais*, em que a investigadora aborda o assunto do graffiti do ponto de vista antropológico, analisando profundamente as representações e discursos construídos à volta da musica *rap* e do movimento *hip-hop*, durante o período da elaboração da Tese (1994/98), em Portugal.

A reflexão que o presente texto espelha, fruto de múltiplas leituras, alicerça-se ainda em torno de:

- *Pintando a Cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*, título incontornável, encontrado praticamente na recta final da investigação, foi Dissertação de Doutoramento em Antropologia de Ricardo Marnoto de Oliveira Campos, pela Universidade Aberta, de 2007;

- *Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form 1919-1929*, de Piet Mondrian;

- *A Troca Simbólica e a Morte* (vol.1), de Jean Baudrillard, 1996.

- *A prática da arte*, de Antoni Tàpies, 2002.

O enunciado que produzimos é devedor de todo este conjunto de textos. Procurou-se actualizar o que se conhece para poder reflectir com alguma pertinência no tema, as suas variações e a problemática decorrente...

## 1 – O início

### 1.1| Um ponto de partida para uma designação

O *graffiti* cobre-se numa intrincada trama que oculta as suas múltiplas definições e aplicações, tal não nos impede de analisar a sua evolução enquanto terminologia e prática.

O início do presente trabalho surge da tentativa de encontro de informação dispersa para a elaboração de um possível conjunto que possa conter o esboço para uma hipotética ligação de origem, trazendo-nos até ao *graffiti*<sup>3</sup> actual.

A génese do termo *graffiti* poderá ter encontrado a sua origem no grego *graphein*<sup>4</sup> (para gravar, escrever ou desenhar) e no latim *graphium*.

*Graffiti*, plural da palavra italiana *graffito*, encontra correspondência no português em "escritas feitas com carvão". Ainda na língua italiana surge o verbo *graffiare* (arranhar), que define a técnica de incisão num muro trazendo à superfície, ao longo dessa linha, o fundo mais escuro que se encontra por detrás da pintura (fig. n.º1). Vamos encontrar na enciclopédia *Grand Larousse*<sup>5</sup>, edição de 1962, sob a entrada do termo *graffiti*, uma breve passagem com a seguinte indicação: «Plural do italiano. Inscrições ou desenhos, normalmente satíricos ou caricaturais, gravados sobre as paredes dos monumentos antigos. [...] Inscrições ou desenhos rápidos (esquissos)

---

3 Optamos pela designação de *graffiti* neste estudo por ser esta a terminologia comumente utilizada, embora possa igualmente designar-se por *grafito*, conforme é indicado no livro *Wallbangin': graffiti and gangs in L.A.*, de 1999, como sendo o termo em português.

4 Entrada para o termo *graffiti* na *Wikipédia*. [Consult. Abr. 2008], disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Graffiti>.

5 Entrada para *graffiti*, in *Larousse* de 1962, p.571, vol.5: «*Inscriptions ou dessins, de caractère souvent satirique ou caricatural, griffonnés sur les murs des monuments antiques. [...] Inscriptions ou dessins griffonnés sur un mur, un monument, etc.: Avec ça que les statues les plus authentiques ne sont pas criblées de graffiti!* (Bourget)».

sobre uma parede, monumento, etc: as obras artísticas de valor reconhecido são poupadas pelos *writers*<sup>6</sup>!». É no entanto curioso encontrar na *Grand Larousse* (ainda na mesma entrada) o seguinte aspecto: «a escrita do *graffiti*, cursiva, é frequentemente difícil de decifrar [...] não estão destinados à posteridade, são frequentemente do mais alto interesse para o conhecimento da vida quotidiana. [...] sobre as paredes de Pompeia inscrições políticas (eleitorais), etc.». Surpreendente indicação esta que apesar do distanciamento temporal de várias décadas se constitui com aspectos que permanecem presentes na definição de *graffiti*.

Da primitiva arte, a rupestre, se revelam as pinturas dos abrigos, cavernas ou as representações escavadas nas superfícies exteriores, como é exemplo o caso das gravuras rupestres descobertas em Foz Côa, Portugal (fig. n.º2) - do período do Paleolítico Superior (60 000<sup>7</sup> a 10 000 a.C.).

Esta tradição pictórica não se limita em acompanhar os povos nómadas, está também presente nas construções das primeiras sociedades sedentárias, nas paredes interiores de habitações ou pátios, a partir de técnicas como o mosaico ou o *fresco*, presentes ao longo da bacia do Mar Mediterrâneo (romanas, gregas<sup>8</sup>, cretenses, mesopotâmicas, egípcias,...);

---

6 *Writer* é a designação para os jovens que realizam o *graffiti*. Os *escritores*, como os próprios se auto-denominam, que vão exibindo pelas cidades os seus símbolos e participando na construção de uma identidade visual urbana.

7 Nos documentos consultados o Paleolítico Superior é enquadrado no período de cerca de 40 000 a.C. a 10 000 a.C., no entanto optamos pela data de início em 60 000 a.C. de modo a respeitar a indicação de Carl G. Jung, no seu livro *O Homem e os seus Simbolos*, ed. Nova Fronteira, 1977, p.229.

8 Técnica conhecida e utilizada por gregos e romanos. Velhas crónicas do viajante, geógrafo grego, Pausânias (~115-176), que no seu *Graeciae Descriptio* refere as decorações em fresco existentes na Pinacoteca da Acrópole de Atenas, executadas por Polignoto de Tarso (séc.V a.C.), sobre a Batalha de Maratona (490 a.C.). As pinturas remanescentes de frescos antigos encontram-se em Pompeia e Herculano por terem estado sob a lava do Vesúvio. [Consult. Jun. 2008] disponíveis em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Afresco>.

mas também na Índia<sup>9</sup>, Rússia ou China<sup>10</sup> (fig. n.º3). Necessidade de representação icónica que, embora se apresente com maior ou menor intensidade ao longo das diferentes épocas, vai permanecer até aos nossos dias, «[...] só como fenómeno estético a existência e o mundo reencontram uma legitimação eterna»<sup>11</sup> de Friedrich Nietzsche e indicado por Walter Benjamin no texto *Drama Trágico e Tragédia*, presente na obra *Origem do Drama Trágico Alemão*.

Das cenas representadas (composições surgidas das intenções dos seus proprietários), de natureza mais ou menos geométrica, religiosa, pagã, erótica, teatral, mitológica, bucólica,..., um aspecto é comum a todas elas: o seu carácter privado, que restringe e que elegerá os observadores. A contemplação só poderá existir se houver permissão, caso contrário existiria uma invasão.

O *graffiti* de hoje, que aqui tentaremos tratar, posiciona-se numa outra dimensão: tem um carácter efémero; apresenta-se como vulnerável ao olhar e ao clima; é anónimo; a restrição encontra-se agora no desconhecimento do público em relação ao conteúdo intencional da representação, assim como à identificação do seu autor.

---

9 Frescos presentes no Mosteiro de *Ajantha*, sendo as galerias mais antigas datadas do séc. II d.C.). [Consult. 3 Abr. 2009] disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/Ajanta\\_caves](http://en.wikipedia.org/wiki/Ajanta_caves).

10 Imagens com mais de 1600 anos e que pretendem ser tributos à vida de Buda. [Consult. Abr. 2009] disponível em <http://www.daylife.com/photo/00UX1P03osdQp>.

11 Walter Benjamin, *Obras Escolhidas de Walter Benjamin*. Vol. I, *Origem do Drama Trágico Alemão*. Ed. Assírio & Alvim, 2004. Nota 7, *O Nascimento da Tragédia* de Friedrich Nietzsche, p.104.

## 1.2| Linhas demarcadoras para a criação de território

Em que medida as inscrições anónimas e de sentidos impenetráveis nos são estranhas? Até que ponto a representação anónima através do traço, dos espaços vivenciais, nos acalenta memórias de acolhimento na passagem?

As primeiras representações humanas são tão antigas como o próprio Homem e chegam até nós vindas de tempos imemoriais prevalecendo muito depois do desaparecimento dos seus autores.

É a partir da fruição do território e das acções que nele se desenrolam que se vai consubstanciar a sua representação, o seu mapeamento. Desta existência há tanto tempo oculta ou ignorada de registos talhados nas rochas, produziram-se hoje determinados significados e indeterminadas relações com o olhar. Na obra *Capitalisme et Schizofrénie 2: Mille Plateaux*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, é-nos indicado: «O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território»<sup>12</sup>.

As primeiras representações figurativas tiveram o seu início entre 60 000 e 10 000 anos a.C.<sup>13</sup>, tendo sido somente descobertas no final do século XIX (fig. n.º4) nas paredes de cavernas (França e da Espanha). Somente no início do século XX é que os arqueólogos começam a perceber a sua extrema importância e a tentar encontrar significados para as representações, que revelaram uma cultura pré-histórica infinitamente remota e de cuja existência jamais se suspeitara.

Ritmos fixados nas inscrições realizadas, em anteriores sóis e luas,

---

12 Gilles Deleuze e Felix Guattari, in *Mille Plateaux* [*Mil Platôs*, p.106]. A tradução da obra surge em 2008 com o título *Mil Planaltos*, ed. Assírio & Alvim.

13 Carl G. Jung, in *O Homem e os seus Símbolos*, ed. Nova Fronteira, 1977, p.229.

dançando ao som de translações planetárias e onde milhares de rotações marcaram compassadamente inícios, evoluções, declínios e extinções, mas também renovações e que, ainda assim, ressurgem surpreendentemente, sussurrando...

O objecto mapeado assinala no presente um passado, futuro, um determinado devir...Este devir não quer ser memória, mas antes lembrança: «O *devir* é uma *anti-memória*. Sem dúvida há uma memória molecular, mas como factor de integração a um sistema molar ou majoritário. A lembrança tem sempre uma função de reterritorialização»<sup>14</sup>.

O olhar vai encontrar nesses traços, tecidos nos espaços, um emaranhado que define o rasto que aí se formou, tatuando e interpelando a natureza do lugar, num desafio à meditação e à rememoração desses vestígios, que se prolongaram inevitavelmente numa outra época, a nossa.

### 1.3| **Códigos alienígenas ao longo do espaço público**

Expressão anónima, o *graffiti*, revela o impulso único e individual liberto de toda e qualquer convenção seja ela de ordem espacial, moral, sentimental, religião, política, ou outra e, assim sendo, posiciona-se desde sempre e por força das circunstâncias como atitude subversiva. É agente de criação às inovadoras linguagens inclusivas onde códigos alienígenas são convidados a participar. O *graffiti* anuncia-se rebelde na acção pretendendo a sua libertação da estabelecida comunicação de massas.

Esta presença constante, que acompanha praticamente todo o percurso de um caminhante urbano, manifesta-se desde a simples *tag* ou assinatura a uma representação figurativa mais complexa: letras, rostos, silhuetas, elementos gráficos, personagens retiradas da BD, seres mitológicos e monstros. Os elementos utilizados no *graffiti* são de tal complexidade que

---

14 Gilles Deleuze, op. cit., p.80.

cobrem praticamente todo o espaço público (fig. n.º5), não escapando o mobiliário urbano. É aliás aí que estará suportado praticamente todo o *graffiti*: desde sinais de trânsito; carruagens de metro; comboio e respectivas estações; viadutos; portões; bancos de jardim; paragens de autocarro; muros; asfalto; paredes; fachadas de edifícios; prédios, armazéns, fábricas devolutas. Deste modo surge-nos a ideia de sombra que nos é plasmada na seguinte reflexão de Leonardo da Vinci<sup>15</sup>, num dos seus escritos que abusivamente aproveitamos: «Ver-se-ão formas e figuras de homens ou de animais, que seguirão esses animais e homens para onde quer que fujam: e tal será o movimento de um qual será o do outro, mas parecerá coisa admirável as várias grandezas em que eles se transformam»<sup>16</sup>.

Poder-se-á entender o *graffiti* como um desses raros fenómenos, que apresenta a curiosa característica de se desenrolar horizontalmente num mesmo momento por diversas culturas, sem contacto aparente entre elas. Tomamos como exemplo as primitivas pinturas rupestres ou mesmo as representações que descrevem seres fantásticos, comuns a iconografia de regiões infinitamente distantes, como por exemplo a representação de sereias, dragões, feiticeiras; entidades místicas dotadas de capacidades para além do humano...

Esta necessidade de expressar todo um complexo mapa interior, indo ao encontro destas criaturas, está presente também em Évora e é de algum modo referido no caderno *Os frescos das casas pintadas - Évora*<sup>17</sup>: «Melhor se decora a razão quando se mete na pintura alguma monstruosidade (para

---

15 Leonardo Da Vinci, in *Bestiário, Fábulas e outros Escritos*, ed. Assírio & Alvim, 2007, p.75.

16 Também Carl Jung considerou que um dos arquétipos humanos mais importantes seria a "sombra", herdado dos ancestrais pré-humanos e que se revela através de comportamentos contrários aos padrões e ideais sociais ou através da espontaneidade e da emoção.

17 Colecção *Cadernos de Património*, da Fundação Eugénio de Almeida, 2004.



a variação e relaxamento dos sentidos e cuidado dos olhos mortais, que às vezes desejam de ver aquilo que nunca ainda viram, nem lhes parece que pode ser) mais que não à costumada figura (posto que mui admirável) dos homens, nem das alimálias» - frase atribuída a Miguel Ângelo por Francisco de Holanda, na obra *Da Pintura Antigua*, de 1548.

Carl G. Jung, no seu livro *O Homem e seus Símbolos*<sup>18</sup> refere que entre as mais interessantes figuras pintadas nas cavernas são aquelas que representam seres semi-humanos disfarçados de animais e que, por vezes, são colocados ao lado da imagem do animal. Na caverna *Trois Frères*, em França, vê-se um homem envolto por uma pele de animal tocando uma flauta primitiva, como se quisesse enfeitiçar os bichos. Na mesma caverna existe a pintura de um ser humano que dança, com chifres de veado (fig. n.º6), cabeça de cavalo e patas de urso, «Este personagem, dominando uma massa de algumas centenas de animais é, sem dúvida, o “Rei dos Animais”<sup>19</sup>».

Vamos ainda encontrar a mesma imagem, anteriormente indicada por Carl G. Jung como o “Rei dos Animais”, na obra *Marcas de Baton*<sup>20</sup>, designada “O Feiticeiro”. Sobre ela Greil Marcus refere: «com uma parte humana e outra de chifres, inscreveu a sua imagem nas paredes do santuário Cro-Magnon de *Trois Frères*, tornando-o assim, nos tempos paleolíticos, um lugar de adoração. “O Feiticeiro” tem permanecido, sem nenhuma outra explicação lógica, ao longo de quinze mil anos numa oração cristã: “O Senhor veio a este lugar, como é medonho este lugar”».

Esta necessidade de representação de um leque infundável de seres extraordinários existiu e existe ainda, adoptando estes seres a forma que

---

18 Carl G. Jung, in *O Homem e os seus Símbolos*, ed. Nova Fronteira, 1977.

19 Ibidem, p.39.

20 Greil Marcus, *Marcas de Baton: uma história secreta do século vinte*, ed. Frenesi, 1999, p.105.

melhor se adequa à sensibilidade da época. É no entanto curioso verificar que, para as espécies de animais viventes, os animais vão desenvolvendo características próprias que, segundo a *teoria evolutiva*, estão condicionadas pelos diferentes factores externos ao próprio animal, sejam eles o clima, a alimentação, o tipo de vegetação,...

No caso dos pássaros, encontram-se aves com capacidades diversas: voar mais alto, ou mais baixo; pequenas distâncias, vastas extensões ou não voar de todo. Estes animais apresentam ainda plumagens com gamas riquíssimas de cores; os bicos podem ser curvos, direitos, finos, grossos; as asas largas, estreitas, enfim, um sem número de variantes próprias e díspares que vão distinguir no reino animal toda a diversidade de géneros de cada uma das espécies. Mas o Homem, por um simpático processo de selecção natural – e não querendo fazer aqui qualquer avaliação a esse respeito – acaba por se afigurar de um modo praticamente igual em toda a vastidão de território que constitui este nosso Planeta. Consegue-se, no entanto, detectar características diferenciadoras mínimas: a cor da pele, o tipo de cabelo, a maior ou menor resistência a determinado clima,... Mas, no essencial, o Homem tem um género pouco variável, não apresentando diferenças suficientemente acentuadas entre si, como encontramos noutros géneros animais. Surge-nos então a dúvida: Poderá esta necessidade de representação de seres extraordinários, por vezes tenuemente de aspecto humano, ser uma aproximação à natureza que nos rodeia? (fig. n.º7)

Sobre os seres extraordinários, José Gil, no livro *Monstros*, assinala: «Os monstros são-lhe absolutamente necessários para continuar a crer-se homem. No entanto, o monstro não se situa *fora* do domínio humano: encontra-se no *seu limite*»<sup>21</sup>.

Mas os monstros ou os seres extraordinários são a personificação de

---

21 José Gil, in *Monstros*, ed. Quetzal Editores, 1994, p.14.

determinadas qualidades, sejam elas qualidades da ordem do humano ou da natureza. Vamos encontrar na obra de Carl G. Jung<sup>22</sup> a indicação de que o animal-demónio é um símbolo altamente expressivo deste impulso: «O carácter intenso e concreto da imagem permite que o homem se relacione com ela como representativa do poder irresistível que existe dentro dele. E porque a teme procura abrandá-la através de sacrifícios e ritos [...] O animal em si não é bom nem mau; ele obedece a seus instintos. Estes instintos por vezes parecem-nos misteriosos, mas guardam correlação com a vida humana: o fundamento da natureza é o instinto»<sup>23</sup>.

#### 1.4| “Um sentido do novo no eterno”

Porque serão os anteriores aspectos resgatados ao passado? De que modo poderão ser eles entendidos como inovadores e/ou facilitadores na sua aceitação e legitimação?

Será que, na cultura, para qualquer manifestação nova se reescreve o passado? António Pinheiro Guimarães no seu livro de poemas *Graffiti*<sup>24</sup>, apresenta a seguinte impressão: «[...] Perenes como um vaso grego. Sem tempo em seus mitos de espaço tempo. Seu espaço inventa constantemente outro mito qualquer. Que importa se o mito se repete! Sem querer eles inventam as histórias todas que alguém há-de repetir. Suas frutas enganam espasmos»<sup>25</sup>.

Indica-nos ainda a este respeito Almada Negreiros que: «Uma época não é apenas uma questão de tempo, mas essencialmente um sentido do novo no eterno. Tão-pouco a novidade é uma impressão recebida do

---

22 Carl G. Jung, in *O Homem e os seus Símbolos*, ed. Nova Fronteira, 1977, p.232.

23 Carl G. Jung, *Ibidem*...

24 António Pinheiro Guimarães, in *Graffiti*, ed. de Autor, 1971.

25 António Pinheiro Guimarães, *Ibidem*, p.21.

exterior – mas é o próprio fundo da alma que faz a sua aparição ao sol»<sup>26</sup>.

De João Barrento<sup>27</sup> lemos: «[...] é absurda qualquer noção de actualidade que não integre uma profunda consciência da historicidade inerente a todo o presente – cuja marca mais inequívoca é, paradoxalmente, a sua efemeridade. O que é actual, não é então o novo em si (muito menos a novidade), mas a «origem» de onde saltou o que nos toca no presente e aquilo que, nesse presente, suscitou o seu aparecimento». João Barrento remete-nos para Walter Benjamin, nomeadamente para o seu texto de 1921, *Teses sobre o conceito da história*<sup>28</sup>, onde expõe a noção de origem, a partir do binómio actualidade/efemeridade. Sobre esta parceria indissociável, onde a actualidade caminha a par do efémero, apresenta-se como exemplo a seguinte situação ligada a esse pequeno quadro, *Angelus Novus*, obra de Paul Klee, que vai estar intrinsecamente ligada à interpretação que sobre ela o filósofo Walter Benjamin desenvolveu (fig. n.º8).

Benjamin, na sua fatídica fuga aos nazis, vai acabar por se ver constringido a deixar este quadro para trás, confiando-o ao historiador religioso Gershom Scholem. Sobre o quadro, Gershom Scholem vai dizer que este seria a representação de um anjo judeu, enquanto para Benjamin a interpretação era de que a obra representava o “Anjo da História”.

Sobre este acontecimento vamos encontrar no catálogo da *Documenta* de 2007<sup>29</sup> um texto que, de uma forma breve, analisa a interpretação de Walter Benjamin ao quadro de Klee: «Enfrentando o passado, o anjo vê os destroços de uma catástrofe e é levado pela tempestade de progresso em

---

26 José-Augusto França, in *Amadeo & Almada*, ed. Bertrand Editora, 1983, p.310.

27 João Barrento, *Escritos-a-lapis* de 22 Fev.07.[Consult. Dez.09] <http://escrito-a-lapis.blogspot.com/search?q=klee>.

28 De Walter Benjamin, *O Anjo da História*, ed. Assírio & Alvim, 2010, p.9.

29 Inka Gressel (assistente de pesquisa) - *Documenta Kassel 2007*. 12º Certame de Arte Contemporânea de Kassel, Alemanha.

direcção ao futuro, que fica atrás de si. Sob a influência do pintor, estes pensamentos adquiriram vida própria. Benjamin retornava repetidamente ao anjo que, para ele, simbolizava o destino do intelectual moderno. Perante os olhos de Klee repousam os fragmentos do mundo: “no grande depósito das formas, jazem fragmentos partidos.” (Paul Klee, *Diaries*, 1915)»<sup>30</sup>.

Matéria, sonho e visão estão fundidos na figura. Esta figura de anjo vai ser apresentada imbuída de vida que uma vida não como é mas como poderia ser. A pintura *Angelus Novus* surge a Walter Benjamin como a imagem de uma vontade que vai permitir ao seu pensamento adquirir uma vida própria.

Entendemos pois que para o assomo de modernidade terá que, inevitavelmente, se encontrar sustentação em aspectos anteriores, até porque a ancestralidade legítima. Quanto à novidade, esta é quase sempre acompanhada da dúvida.

## **2 – Foucault e a grande questão da nossa época: O espaço**

### **2.1| A noção de espaço de colocação**

Da *Revista de Comunicação e Linguagens: Espaços*<sup>31</sup>, destacamos o artigo “Espaços Outros” sobre a conferência proferida em Março de 1967 no *Cercle d’Etudes Architecturales*, por Michel Foucault:

Foucault apresenta-se nesta conferência com um ensaio onde assenta o seu olhar sobre o contra-ponto das grandes questões do século XIX e da actualidade.

---

<sup>30</sup> Tradução livre do catálogo da exposição *Documenta 12*, p.44.

<sup>31</sup> *Revista de Comunicação e Linguagens: Espaços*. Publicação do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da FCSH, nº 34 e 35, Junho de 2005. Artigo “Espaços Outros”(da p.243 à p.252) sobre conferência proferida em Março de 1967 no *Cercle d’Etudes Architecturales*, por Michel Foucault. O autor só autoriza a publicação deste texto em 1984.

Indica a grande questão para o século XIX como a História ou a acumulação do passado e, em contrapartida, para a actualidade vai apontar como grande questão à época o espaço; o simultâneo; a justaposição; o próximo e o longínquo; o disperso. Na actualidade de 1967, entende Foucault, que se verifica o momento em que o mundo se *experimenta*. O grande debate da actualidade é o confronto ideológico entre os defensores das anteriores ideias (os descendentes do tempo) e os que defendem esta época do espaço: agrupado na designação de *estruturalismo* e que contém em si o esforço para estabelecer relações (que possam ter estado apartadas até aí) entre a história e o espaço e que por isso se caracterizam pela justaposição, oposição ou porque implicadas umas nas outras. Esta configuração que não quer negar o tempo, antes encontrar a maneira de tratar aquilo a que se chama o tempo e aquilo a que se chama a história. Foucault entende que a defesa do espaço não pode ignorar a história e, ao sintetizar rapidamente a noção de espaço ao longo da história, caracteriza:

- Para a Idade Média existia o **espaço de localização**: conjunto hierarquizado de lugares onde as coisas encontravam a sua colocação e o seu repouso naturais;
- A partir do século XVII, com Galileu, a noção de espaço de localização vai abrir-se e ser substituído pelo **espaço de extensão**. Aqui Foucault indica que o verdadeiro escândalo de Galileu não foi o de descentrar a Terra em relação ao Sol, mas antes o de ter construído um espaço infinito e infinitamente aberto – o lugar de uma coisa não era mais do que um ponto no seu movimento, da mesma forma que o seu repouso não era senão o seu movimento indefinidamente linear e uniforme.
- Nos nossos dias o **espaço de colocação** substitui o da extensão. Esta tipologia do espaço vai ser defendida por Foucault como uma rede de vizinhanças entre pontos ou elementos, podendo ser descrita

formalmente como séries, árvores.

O problema do lugar, caracterizado por Foucault como *colocação*, é apresentado ao Homem em termos de «demografia», problema esse que consiste também no espaço ocupado e, acima de tudo, nas relações de vizinhança: que tipo de armazenamento; de circulação; de captação; de classificação. E, apesar de todas as técnicas de que o espaço é investido (redes de conhecimento que o determinam ou o formalizam), existem ainda oposições que regem a nossa vida e onde ainda não se pode tocar: espaço privado e espaço público; espaço familiar e espaço social; espaço de lazer e espaço de trabalho: «O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós próprios, no qual se desenrola precisamente a erosão da nossa vida, do nosso tempo e da nossa história, esse espaço que nos roí e nos escava é, em si mesmo, também um espaço heterogéneo». Vivemos portanto imersos num conjunto de relações que vão definir *colocações* irreduzíveis umas às outras e de não sobreposição absoluta. Das diversas **relações de colocação** que Foucault encontra, destacamos as seguintes:

- **colocações de passagem**: as ruas, os comboios (é um extraordinário feixe de relações, um comboio, porque é algo através do qual se passa, é igualmente algo pelo qual se pode passar de um ponto a outro e é igualmente algo que passa);
- **colocações de paragem provisória**: os cafés, os cinemas, as praias;
  - **colocações reflectidas ou reflexas** que têm a curiosa propriedade de se encontrarem em relação com todas as outras, mas de um modo tal que suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto das relações que se encontram por seu intermédio.

Esta é pois uma época onde, segundo Foucault, o espaço de colocação é também ele constituído pelas suas **relações de colocação** que, ao

contrário do tempo, ainda não se encontra inteiramente dessacralizado.

Encontramos no espaço de colocação, de Foucault, a ligação para *site specific*. Na década de 60 do século XX o termo *site specific* começou a integrar o vocabulário da arte contemporânea e a associar determinadas práticas das vanguardas artísticas desta época. Segue como *modus operandi* as características inerentes e específicas do próprio local onde se concretiza e se estabelecem-se os dois eixos: um orientado por abordagens ao Espaço e outro orientado por abordagens ao Lugar.

O espaço que esteve concebido como algo observável exterior ao corpo e ao olhar, mas que no final da década 50, a atenção ao espaço físico implica também o desejo do seu manuseamento, da sua transformação, como arena possível para a intervenção estética e crítica no contexto social.

Encontramos exemplo na corrente estética de Fluxus, onde a sua prática expressiva se pretendeu fundir com a própria vida, à margem do universo institucional da arte (década de 60-70). Os artistas Fluxus procuraram "indefinir" os limites à identidade formal das suas criações, valorizando os ambientes e os materiais de modo a estimular a relação do público (que por vezes também era chamado a participar) com o mundo em volta - tornar fluída a linha de separação entre a arte e a vida, mesmo pela dissolução das fronteiras entre disciplinas artísticas. Uma prática de arte de *intermedia*<sup>32</sup>. **Joseph Beuys** particularizou-se pelas conexões que estabeleceu com universos mitológicos, mágicos ou espirituais. Onde as suas acções conferiam sentidos aos animais ou objectos que utilizou, assim

---

32 O conceito de *intermedia* é avançado pelo artista Dick Higgins em *Horizons, the poetics and theory of the intermedia*, publicado pela Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, em 1984, p. 18-28.

*Intermedia* como os processos ou métodos de fazer que não entendem a arte como produção de obras autosuficientes e sim como uma pesquisa em aberto, de transformação evolutiva por incluir o observador, a articulação humana, mesmo quando mais evidente no plano reflexivo.

Disponível em <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=77>.



como, aos sons e ruídos de todos os tipos numa evocação a experiências anteriores à linguagem articulada e ao reino dos instintos. A ideia latente de uma natureza primordial onde Beuys integra o passado espiritual num projecto de futuro - por exemplo o *happening* "Coyote. I like America and America likes me" de Maio de 1974<sup>33</sup>.

## 2.2| Os lugares que contradizem as colocações:

### Espaços irreais e as utopias realizadas

Os lugares que contradizem as colocações são aqueles que estando ligados com todos os outros vão, no entanto, contradizer todas as colocações. Apresentam-se de dois modos:

- **As utopias:** a sua colocação não se encontra num local real. Estas são as colocações que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia directa ou invertida - é a própria sociedade aperfeiçoada ou o seu avesso. As utopias vão ser espaços fundamentais e essencialmente irreais.
- **As heterotopias:** espécie de lugares fora de todos os lugares. Espaços reais, efectivos, traçados nas próprias instituições das sociedades, embora lugares onde se encontram as contra-colocações ou utopias realizadas.

Foucault identifica os princípios fundamentais para a definição das diferentes heterotopias de onde deslocamos para o presente estudo a que diz respeito ao 1º princípio e que indica ser quase certa a inexistência de uma única cultura no mundo onde não se constituam heterotopias, sendo por isso uma constante desde sempre a todo e qualquer grupo humano embora não exista provavelmente uma única forma de heterotopia

---

33 [Consult. Set. 2010] Disponível em <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/beuys/room4.shtm>.

universal. Foucault enquadra-as em dois grandes grupos:

. heterotopias de crise - locais que podem ser privilegiados, sagrados, interditos ou reservados aos indivíduos que se encontram em estado de crise no meio humano em que vivem (jovens, mulheres, idosos);

. heterotopias de desvio - onde se encontram os indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à média ou à norma imposta (clínicas psiquiátricas, prisões, casas de repouso)<sup>34</sup>.

As heterotopias entram em funcionamento assim que os homens se encontram numa espécie de ruptura absoluta com o seu tempo tradicional.

### 2.3| **O graffiti e o espelho de Foucault**

Verificamos, no presente estudo, uma proximidade curiosa entre os surpreendentes espaços ocupados pelo *graffiti* e a noção de «espelho» indicada por Foucault nesta conferência, proferida em Março de 1967 no Cercle d'Études Architecturales. Se é no *espelho*, esse extraordinário espaço onde vai ser possível a coexistência das heterotopias (colocações de lugares, embora fora de todos os lugares) assim como das utopias (colocações sem lugar), então também nos espaços conquistados pelos *graffitis* vamos encontrar a coexistência destas diferentes *colocações*. Senão, vejamos:

Os corredores urbanos são os locais onde se encontram as colocações de passagem, que conforme nos é indicado por Foucault, mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia (que pode ser directa ou indirecta).

As utopias vão ser encontradas, neste caso, nos espaços em que

---

<sup>34</sup> Sobre a casa de repouso ou lares de 3ª idade, Foucault indica que é um caso particular pois este encontra-se na fronteira das heterotopias de crise com as de desvio.

assentam vincadamente os suportes publicitários, que nos presenteiam e seduzem de dispares modos comunicativos, predominando mensagens de determinado ideal de felicidade, projectando um cenário uno: a aquisição de casa sem preocupações ou do carro dos nossos sonhos, as férias perfeitas, os rostos eternamente jovens que nos olham convidativos. E estes são espaços fundamentalmente irreais.

Mas, nestes corredores urbanos, existem também lugares efectivos: os muros; as paragens dos transportes; os transportes. Lugares que não se fixam, de passagem, instituídos pela sociedade e que acabam por ser contracolocações - as heterotopias ou utopias efectivamente realizadas. Espécie de lugares fora de todos os lugares, se bem que efectivamente localizáveis.

Poderá haver então um tipo de experiência comum ao *espelho* de Foucault e ao *graffiti*?

Os *graffitis* surgem-nos como o intervalo entre as utopias e as heterotopias, "essas colocações absolutamente outras". Com o *graffiti*, vai abrir-se um espaço que até então era idílico, utópico e intocável - as paredes e muros, onde habitualmente tem assento a publicidade - criando fluxos contínuos e contrários aos que já existiam, num efeito de retorno constante sobre o espaço. O *graffiti* é a ancoragem das práticas nos lugares, apresenta-se como contrapartida inevitável dos fluxos que as mesmas podem gerar. O observador suspende-se nesta inscrição nos lugares, mesmo que com estes mantenha uma relação efémera e intermitente. Talvez seja também esta a razão para o sentido de efemeridade no *graffiti*, a imagem só poderá existir enquanto for sentida, nesta forte deslocação, neste estar dentro e fora simultaneamente.

Encontramos em Jean Baudrillard um curioso texto, *O anjo de*

*estuque*<sup>35</sup>, que vai tocar algumas destas noções e caminhar numa mesma direcção: «O estuque é a democracia triunfal de todos os signos artificiais, a apoteose do teatro e da moda, traduzindo a possibilidade, para a nova classe, de tudo fazer, visto que conseguiu destruir a exclusividade dos signos. [...] O estuque exorciza a inverosímil confusão das matérias numa única substância nova, espécie de equivalente geral de todas as demais, e propícia a todos os prestígios teatrais, já que ela própria é uma substância representativa, o espelho de todas as outras» (fig. n.º9).

### **3 – O graffiti moderno, um outro olhar**

Inicia-se o presente capítulo assinalando que o *graffiti*, aparentemente, nada tem de novo. Susan Phillips<sup>36</sup>, investigadora da Universidade da Califórnia em Los Angeles, define-o como transmissão de mensagens de carácter "secreto" ou "oculto" - dirigida a uma comunidade já familiarizada com os seus próprios códigos e símbolos estéticos - e considera-o uma expressão artística, pelo facto de possuir cargas simbólicas e formas estéticas baseadas num código de grupo, que ultrapassa temporalmente a existência do próprio grupo ou dos indivíduos a ele ligados<sup>37</sup>.

Deste modo e tentando partir desta ideia indicada pela investigadora, vamos desenvolver uma breve análise de percurso do *graffiti*, assim como tentar ir ao encontro de outras possíveis ligações...

---

35 Jean Baudrillard, in *A Troca Simbólica e a Morte*, Edições 70, 1996, p.87.

36 Livro *Wallbanging: graffiti and gangs in L.A.* [Consult. Ago. 2007] Disponível em <http://books.google.pt/books?id=KnByWkZR1m0C&printsec=frontcover&dq=Susan+Phillips,#PPP13,M1>.

37 Susan Phillips, in *Graffiti Definition: The Dictionary of Art*, ed. Macmillan Publishers, 1996. [Consult. 14 Jun. 2008] Disponível em <http://www.graffiti.org/faqgraf.def.html>; Página da Universidade da Califórnia em <http://www.gdnet.ucla.edu/asis/profile/anth.htm>.

### 3.1| Aspecto subversivo e ilegível

"Tens que abordar o nada como se nele existisse algo.  
Faz surgir algo do nada<sup>38</sup>".

in *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*

As marcas anónimas que sempre se encontraram nos percursos, podem caracterizar-se hoje de diferentes modos: o rabisco nas costas dos assentos dos transportes, o escárnio registado nas portas do WC<sup>39</sup>, a gravação cunhada na árvore (fig. n.º10), no elevador, no banco de jardim, no poste, a impressão no cimento fresco, o rabisco no pó dos vidros dos carros ou nos azulejos, as mensagens escritas no papel-moeda, os destaques e sublinhados nos livros de biblioteca... nos mais diversos suportes disponíveis no espaço comunitário e que sugerem relações de semelhança com o *graffiti*. Marcas que não fazendo aparentemente sentido vão contudo arrastar-nos no seu absurdo e fixar-nos nelas (fig. n.º11).

No livro *Formless*<sup>40</sup>, de Yve-Alain Bois e Rosalind E. Krauss encontramos o seguinte aspecto: se o *graffiti* é a sujidade na parede limpa, é também, frequentemente a obscenidade, quer sobre a forma de corpo reduzido unicamente aos seus genitais, quer sobre a forma de "expressão suja". A operação escatológica do *graffiti* é entendida também como terreno para a arte moderna. O destrutivo carácter performativo do *graffiti* faz-se sentir quando actua contra o mais alto padrão artístico instituído, neutralizando-o, como aquela que se encontra na inscrição dos bigodes Dunchanpianos, na imagem de Mona Lisa, ou ainda o transporte e preservação dos cartazes lacerados realizado pelos *affichistes*, transportando em si a sensação de acto contra o sistema. O *graffiti* torna-se

---

38 *Nossa tradução de: "You have to treat the nothing as if it were something. Make something out of nothing."*

39 Pedro Barbosa, in *Guardador de Retretes*, ed. Afrontamento, 2007.

40 Yve-Alain Bois e Rosalind E. Krauss, in *Formless: a user's guide*. Nova Iorque, Zone Books, 1997, p.115.

o modo cultural utilizado para minimizar o poder.

O *graffiti* marca o local que o acolhe, cria identidade ao espaço que o recebe e que até aí era incaracterístico. Se, como Mondrian<sup>41</sup> referiu «o movimento rápido altera a particularidade, quebra a tensão sensorial», a performance do *writer* caracteriza-se no “jogo do gato e do rato” que decorre no espaço urbano - este oculta-se no ritmo da própria cidade, obtendo uma quase invisibilidade na criação, conseguindo preservar o seu essencial **anonimato** e atingir a unidade formal da cidade, repondo tensão sensorial e recriando o particular.

«Os *writers* vão mais longe: ao anonimato não põem nomes, mas pseudónimos. Não procuram sair da combinatória para reconquistar uma identidade de toda a maneira impossível, mas para voltar à indeterminação contra o sistema - transformar a *indeterminação* em *exterminação*. [...] Enquanto *significantes vazios*, [os *graffitis*] irrompem na esfera dos *signos plenos* da cidade, que dissolvem pela sua simples presença»<sup>42</sup>.

As primeiras manifestações anónimas nos espaços públicos que posteriormente se vieram a identificar como *graffiti*, foram desde logo tidas como actividades subversivas e vandalizadoras, muitas das vezes associadas a acções de guerrilha-urbana. O *graffiti* adopta uma terminologia para a designação da sua actividade, que a vai remeter para clandestinos cenários de combate. Destacamos aqui alguma dessa terminologia: *ataque* = missão; *bombing* = qualquer tipo de *graffiti* ilegal na rua; *bite* = plágio; *vandal-squads* = brigadas de polícia especializadas no combate ao *graffiti*; etc<sup>43</sup>.

Isolamos três aspectos que poderão de algum modo ajudar a entender

---

41 Piet Mondrian (1872-1944), in *Natural Reality and Abstract Reality*, George Braziller, inc., 1995, p.120. Tradução livre.

42 Jean Baudrillard, in *A Troca Simbólica e a Morte* (texto *Kool Killer ou a insurreição através dos signos*), Edições 70, 1996, p.134 e 135.

43 Breve glossário da cultura *graffiti*. [Consult. Jan. 2008] Disponível em <http://www.artgraffiti.net/dic.html>

o porquê deste lado marginal, subversivo do *graffiti*:

- O meio utilizado para a produção de mensagens não se encaixa no sistema computacional e informatizado que globalmente alastra e se institui, pois a finalização do trabalho será essencialmente manual, inviabilizando o tão asséptico "Ctrl+Z"<sup>44</sup>. No entanto, não se poderá ignorar que, para a concretização do *graffiti* terá que existir toda uma panóplia de procedimentos informáticos: programas; computadores e respectivos terminais como scanners, impressoras, *plotters*, ..., *internet*.

Destacam-se ainda, neste ponto, três **instrumentos** que habitualmente se encontram presentes na produção dos *graffitis*, utilizados sucessivas vezes até à criação de uma identidade visual própria. O conjunto de elementos formais, de determinado padrão ou *typos* gráfico (letras/ desenhos), que prevalecem na repetição. Os nomes surgem repetidamente. Os mesmos *stickers* e *stencils* surgem por toda a cidade, acabando por caracterizar a linguagem do *writer*<sup>45</sup>, a marca constante incorporada na paisagem urbana:

- O *marker* ou marcador para as *tags* ou assinaturas;
- O *stencil*, ou molde recortado, que possibilita a visualização na parede das formas a si subtraídas: feito em cartolina, pvc, radiografia, ou qualquer outro material suficientemente resistente, impermeável e fácil de transportar, que permita a reprodução da imagem por diversas vezes e em diversos locais, sendo o *stencil* o principal responsável que à força

---

44 Ctrl+Z - a conjugação desta duas teclas corresponde ao atalho (*shortcut*) que anulará a última acção realizada no computador.

45 Artigo da revista *THE MORNIG NEWS*, artigo *Paper Faces, Paper Cities*. Entrevista ao *writer* Pitchaya Sudbanthad (nossa tradução) «ao mesmo tempo, tanto na arte como no *graffiti*, prevalece a tendência da repetição. Nomes aparecem repetidamente. Os mesmos *stickers* ou *stencils* pululam por toda a paisagem. Nos mesmos círculos podemos chamar de branding».

[Consult. Ago. 2009] Disponível em [http://www.themorningnews.org/archives/galleries/paper\\_faces\\_paper\\_cities/6578.php](http://www.themorningnews.org/archives/galleries/paper_faces_paper_cities/6578.php).

das sucessivas aplicações, vai caracterizar a comunicação do seu autor.

– Os distintivos *sprays* apresentam-se, cada vez mais aperfeiçoados e especializados, tanto na extensa gama de cores como nas *caps*, ou difusores das latas de tinta.

· A produção de mensagens herméticas: embora ainda se consiga antever caracteres e palavras; o seu sentido só é plenamente entendido pelo *writer* (autor) ou *crew* (grupo de *writers* que se junta para pintar).

É através deste processo de fabricação de mensagens opacas aos restantes indivíduos da sociedade, que os *writers* acabarão por inverter o posicionamento da sociedade segregacionista, em relação ao grupo. Agora só o *writer* ou a *crew*, assim como os indivíduos próximos, poderão entender as mensagens, a restante população ocupa agora o lugar de *outsider* ficando marginalizada e fora deste entendimento comunicacional.

Esta **ilegibilidade** no *graffiti* será um contraponto habitual para as mensagens de natureza publicitária que, de forma clara e fluída, adensam e caracterizam o espaço público. O transeunte é abordado por imagens que não pretendem conter conteúdo a comercializar: o *graffiti* apresenta-se a si mesmo e habitualmente não anuncia nada mais que o auto reclamar-se enquanto entidade visível. É talvez por isso natural que as paredes intervencionadas pelo *graffiti*, quase nunca sejam partilhadas pelo espaço de afixação dos grandes cartazes publicitários - durante o período que decorreu a presente pesquisa verificámos este facto, embora seja frequente os *graffitis* “nidificarem” nas paredes imediatamente a baixo das extensas fileiras de *outdoors*. Damos como exemplo o muro do início da Avenida das Forças Armadas, em Lisboa (praça de táxis de Entre Campos). O muro da ala norte da antiga Feira Popular caracterizava-se por estar sempre carregado de cartazes mas, devido a uma acção de limpeza imposta pela



CML em 2007, foram removidos. Alguns meses passados, este espaço acabou por gradualmente vir a ser ocupado pelos *graffitis*, estando actualmente completamente coberto e dinâmico (fig. n.º15).

· E por último (ordem aqui, *qui sait*, em desordem), a atitude **subversiva** porque:

Transmite em si mesmo a “incómoda” ideia de que o ser anónimo acaba por ter uma autoria colectiva, de todos e de cada um, que por ali passa.

Em 1983 o jovem *writer* Michael Stewart acaba por sucumbir depois de 13 dias de coma devido à acção brutal da policia de Nova Iorque que o surpreende, na madrugada de 15 de Setembro, a pintar na estação de metro da *First Avenue Station*, Manhattan. Este acontecimento vai estar presente no trabalho de diversos artistas que assim o homenageiam: no filme *Do the Right Thing*, de Spike Lee, na personagem de Radio Raheem; na música *Graffiti Limbo*<sup>46</sup> escrita por Michelle Shocked; na obra *The Death of Michael Stewart* de Jean-Michel Basquiat; no álbum *New York*, de Lou Reed, na música *Hold On*<sup>47</sup>.

São inscrições gráficas nas paredes e são ilegais. Desenham-se em locais não previstos para esse efeito, o que vai contra a ordem estabelecida, todavia, a escolha desses espaços vai estar condicionada por um determinado conjunto de “regras” pressupondo uma determinada ética que

---

46 Michelle Shocked, in *Graffiti Limbo*: «I wrote this song for a man named Michael Stewart. A young black man arrested while writing *graffiti* on a subway wall in New York City. And while under arrest, surrounded by eleven white transit cops. Michael Stewart was strangled to death and when his case went to court not one cop was found guilty because the coroner lost the evidence». [Consult. Jan. 2009] Letra e musica disponível em <http://letras.terra.com.br/michelle-shocked/1385151/>.

47 «*The dopers sent a message to the cops last weekend they shot him in the car where he sat. And Eleanor Bumpurs and Michael Stewart must have appreciated that*».

será seguida de forma mais ou menos rigorosa pelos diferentes *writers*: evitam-se por exemplo a inscrição nos monumentos ou azulejos. Objectivamente, se os *writers* forem detectados pelas forças-de-ordem são tratados como qualquer delinquente e prontamente “postos-na-linha”<sup>48</sup>. Facto este que, da ilegalidade, se caracteriza em si mesmo por ser tão antigo como a própria acção que cria a marca imprevista - nos idos 60's, os Monty Python<sup>49</sup> também o indicam reportando-o ao início da era cristã.

Alexandre Farto<sup>50</sup>, em entrevista à revista *L+arte*, de Março de 2008, à pergunta: “Quando dizem que o *graffiti* é vandalismo, o que responde?”, este refere: “quem chama vandalismo ao *graffiti* o que diz da publicidade que afoga as pessoas e submerge o espaço público sem pedir autorização àqueles que pretende atingir? Deixa de ser vandalismo porque é negócio? Este argumento é recorrentemente defendido por diversos *writers* e também Dalaiama o indica na entrevista em que participa e que corresponde ao Anexo A da presente tese.

Na mesma edição da revista *L+arte*, encontramos a seguinte afirmação de André Saraiva<sup>51</sup>: “O *graffiti* não é vandalismo mas um crime

---

48 Refere que a cidade de Barcelona instituiu multas pesadas de forma a poder garantir e assegurar a convivência nesta cidade. Das actividades ilícitas e sujeitas a multas encontra-se a prostituição, urinar na rua, venda e compra ambulante, consumo excessivo de álcool, *graffitar* (este é o acto ilícito que apresenta o valor da multa maior). [Consult. Nov. 2008] Disponível em <http://fernandobravo.blogspot.com/2005/11/e- agora- para- algo- completamente.html>.

49 *Sketch* do filme *A vida de Brian*. [Consult. Jan. 2009] Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=2lru4dJ4J6g>.

50 *Writer* português, Alexandre Farto - VHILS (n. 1987) vive em Londres, onde estuda na Central Saint Martins School of Art and Design. Trabalha nas ruas desde 1999 e está envolvido em projectos colectivos, ilustrações e vídeos, nos quais se destaca a intervenção no paiol do Museu de Arte Contemporânea de Elvas.

51 André Saraiva, na adolescência já pintava todos os dias/noites, escolhia sítios ou acaso mas os *spots* perigosos eram atractivos, “a Praça da República, em Paris, ou um muro em cima de uma esquadra de polícia”.

Cria a personagem *Monsieur A*. para se diferenciar do *graffiti* clássico, composto essencialmente por assinaturas. Cara sorridente, pernas gigantes e finas, torna-se um icon de culto; associando-se a marcas de bolachas e telemóveis

bonito”. Actualmente André parece estar afastado da sua actividade de *writer*, ou da obscuridade que esta actividade implica. A inibição acontece porque o rosto deste *writer* é bastante fotografado e facilmente reconhecido o que lhe ocasiona regularmente problemas com a polícia.

A difusa colocação do *graffiti* na organização social e económica - se crime, se arte - perdura ainda hoje. Exemplo disso é o tão aclamado *writer* inglês, Banksy<sup>52</sup>, que ao mesmo tempo que tem desenhos a serem vendidos em leilões por 130 mil euros (valor do seu desenho de Kate Moss arrematado em Fevereiro de 2008 num leilão na Bonhams), pode ainda, na mesma semana e por ordem das autoridades, ver serem apagados oito desenhos seus de uma só vez.

### 3.2| **Graffiti, o caminho inverso dos símbolos mediáticos**

«Insurreição, irrupção no urbano como lugar da reprodução e do código - a este nível, já não é a relação de forças que conta, porque os signos já não incidem na força, mas na diferença; é pela diferença que importa atacar - dismantelar a rede dos códigos, das diferenças codificadas pela diferença absoluta, não codificável, na qual o sistema vem terminar e desfazer-se. Para tal, não há necessidade de massas organizadas, nem de uma consciência política clara. Basta um milhar de jovens armados de marcadores e bombas de pintura [*sprays*] para baralhar a sinalética urbana, para desfazer a ordem dos signos. Os graffitos [*graffitis*] recobrimo todas as superfícies do metro de Nova Iorque, os Checoslovacos mudando os nomes

---

japoneses. É também autor da frase *Love Graffiti* que durante anos era vista na cidade de Paris, do *Mickey Viagra*, ou do mural em Lisboa (1993) Amoreiras - para a *Abrço*.

<sup>52</sup>Das ruas, Banksy, tem passado para as mais prestigiadas galerias arrebatado invejáveis valores em leilão, embora estas somas se transaccionem à margem do próprio artista, lembrando-nos o fenómeno criado à volta de Keith Haring ou de Basquiat nos anos 80.

das ruas de Praga para derrotar os russos: é a mesma guerrilha.»<sup>53</sup>.

Baudrillard defende que é na acção do *graffiti* que reside a verdadeira força de um ritual simbólico e, nesse sentido, os *graffitis* acabam por percorrer um caminho inverso a todos os signos mediáticos e publicitários, do mesmo encantamento<sup>54</sup>. Defende ainda que a publicidade não passa de uma animação fria, somente um simulacro de convite e de calor, «não faz sinal a ninguém, não pode ser recuperada por uma leitura autónoma ou colectiva, ela [publicidade] não cria uma rede simbólica. Mais do que as paredes que a suportam, a própria publicidade é uma parede de signos funcionais feitos para serem descodificados e cujo efeito se esgota com a descodificação»<sup>55</sup>.

### 3.3| **Os writers**

*"Algumas pessoas tornam-se policias porque querem fazer do mundo um lugar melhor. Algumas pessoas tornam-se vândalos porque querem fazer do mundo um lugar com um aspecto melhor".*<sup>56</sup> - Banksy

Traçadas e desenvolvidas conscientemente, as cidades vão pretender delimitar todo o leque de conexões que nelas operem: as pessoas, os veículos, habitações, escritórios, comércio, lazer, cultura, ..., construindo a possibilidade de criação de um espaço homogéneo, o «ambiente total». Os *writers*, através do *graffiti*, vão tecer outras redes de conexões e ampliar o anterior campo de acção instituído pela própria cidade, (fig. n.º12).

Difícilmente se encontraria no *graffiti* qualquer condição possibilitadora

---

53 Jean Baudrillard, in *A Troca Simbólica e a Morte* (texto *Kool Killer ou a insurreição através dos signos*), Edições 70, 1996, p.137.

54 O encantamento na publicidade é também um aspecto referido por Joseph Beuys em 1972 no "gabinete para a democracia", in "Cada Homem Um Artista", ed. 7 nós, 2010, pág. 142.

55 Jean Baudrillard, *ibidem*.

56 Jornal Expresso, 14 de Março de 2007: "Some people become cops because they want to make the world a better place. Some people become vandals because they want to make the world a better looking place".

e favorável para a conciliação ou assimilação com a sociedade<sup>57</sup> que a todo o custo o procura anular: impermeabilizando edifícios e monumentos com vernizes protectores<sup>58</sup> ou procurando ocultar o *graffiti* o mais rapidamente possível, apagando-o ou tapando-o com camadas uniformizadoras de tinta<sup>59</sup>, (fig. n.º13). Mas o *graffiti*, apesar das sucessivas investidas, foi conseguindo conquistar esse espaço *totalizante e linkar* conexões paralelas como aquelas que se consolidaram no mundo da publicidade que, por sua vez, integrará o *graffiti* nos seus cenários; nos video-clips; nas capas de discos; estampagem de roupa; nos livros<sup>60</sup>; nos filmes<sup>61</sup> ou mesmo no design, (fig. n.º14, n.º14A). O mercado tem encontrado até à data, na contra-corrente da guerrilha urbana, um surpreendente e rentável filão.

Caracterizaremos a maioria dos *writers* como jovens que decidiram desenvolver *street art/* arte urbana. A criação da assinatura, a *tag*, é fundamental, é o elemento ritualizante e de abandono da sua anterior identificação oficial. A passagem à sua nova identificação subcultural. A *tag* apresenta-se como alcunha, código, sigla e é habitualmente caracterizada por um estilo cursivo acentuado e rígido representando-se com formas caligráficas especializadas.

Encontramos em Ricardo Marnoto de Oliveira Campos, na sua Tese *Pintando a cidade uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*<sup>62</sup>, o

57 Catarina Moura, artigo on-line "Uma barata na parede". [Consult. Maio 2008] Disponível em <http://www.urbi.ubi.pt/>.

58 A Dyrup lança tinta anti-*graffiti* no final de 2008. [Consult. Fev. 2009] Disponível em <http://rmdeco.com/cgi/det?i=4669>.

59 Que na terminologia própria do *graffiti* se designa por *Buff*.

60 Henry Chalfant, e Martha Cooper, in *Subway Art*, ed. Subway Art. 1984. [Consult. 27 Dez. 2009] Livro disponível em [http://issuu.com/cedricb/docs/graffiti\\_-\\_subway\\_art\\_1984\\_-\\_martha\\_cooper](http://issuu.com/cedricb/docs/graffiti_-_subway_art_1984_-_martha_cooper).

61 Tony Silver, e Henry Chalfant - *Style Wars*. 1983. [Consult. 25 Jun. 2008] Filme disponível em site: <http://video.google.com/videoplay?docid=5065949310221269915&q=style+wars&total=2003&start=0&num=10&so=0&type=search&plindex=0>.

62 Tese de Dissertação de Doutoramento em Antropologia – Especialidade Antropologia Visual, Orientada por Professor Doutor José Maria Gonçalves da

seguinte aspecto relativamente aos *writers*: «[...] a urgência de construir o modo para a legitimação do seu estilo próprio através do *graffiti* - simultaneamente visível para o exterior assim como criador de sentidos no percurso individual. A procura e posterior conquista das formas visuais mais interessantes e significativas para a sua autonomia identitária e o modo de auto-representação». <sup>63</sup> Os *writers*, motivados pela competição, vão procurar os locais mais inesperados e de difícil acesso (fig. n.º16) ou as soluções mais inovadoras tornando as suas *tags* o mais *up*<sup>64</sup> (visíveis) que lhes for possível. Os *writers* actuam sozinhos ou agrupam-se em *crews* de forma a conseguirem pintar melhor, mais rápido e maior<sup>65</sup>.

As diferentes *crews* apresentam um estilo próprio - mais ou menos abstracto, mais ou menos figurativo. São composições onde se articulam múltiplas combinações de formas geométricas ou naturalistas, assim como de cores e traços.

Habitualmente e por força das circunstâncias, a actividade do *writer* decorre ao longo do período que vai do início da adolescência ao início da idade adulta.

---

Silva Ribeiro. Universidade Aberta, 2007. P.256.

63 Ibidem, p.256

64 *To get up* ou *Getting Up*, título de uma das primeiras obras académicas sobre o *graffiti* nova-iorquino (Castleman, 1982). Termo que se tornou comum para os *writers* Nova Iorquinos a partir de meados dos anos 70, ou seja, a busca de destaque e visibilidade.

65 Destaca-se aqui a seguinte mensagem do grupo *FiveStar*:

«Outrora miúdos, crescemos. Em vez de apenas letras, evoluímos para estilos. Em vez de traços descoordenados, desenvolvemos *skills*. Amizade é a nossa base, o *graffiti* a nossa identidade. Arquitectos de estilos concentrados em natureza urbana, mas com influências universais. Não somos mais que nós próprios, nem menos que ninguém. Fizemos de tudo e ao mesmo tempo ainda não fizemos nada. A procura é incansável e por mais perto que chegamos mais vontade temos. Não é de chegar lá, mas de ir mais longe. Espalhem estilos e não ódio, é isto que faz o *graffiti* e não o contrário. Paz». [Consult. Out. 2008] Disponível em [http://dooutroladodomuro.blogs.sapo.pt/arquivo/2004\\_04.html](http://dooutroladodomuro.blogs.sapo.pt/arquivo/2004_04.html).

### 3.4| **Alguns dos géneros caracterizadores do *graffiti***

O *graffiti* vai atingir a materialidade ordenada do espaço urbano desequilibrando o entendimento que até ai existiu sobre esse mesmo espaço. Vai atacar a harmonia do lugar e talvez seja por isso que *graffiti* seja sinónimo de acto vandalizador e agressor da cidade e da própria sociedade

Tentaremos seguidamente isolar a natureza plural do *graffiti*, agrupando-o em géneros caracterizadores desta demanda cultural:

- 1.** *Grffiti* político: encontra a sua origem nos grupos politizados, movimentos juvenis, ou em indivíduos insatisfeitos:

O *graffiti* político está habitualmente presente em murais e representa o género que vai combinar diferentes formas expressivas e artísticas: os elementos representados são por vezes retirados de fotografias, *pósters*, elementos comerciais (logótipos) ou imagens de BD. Estes murais, por sua vez, acabam por ser eles também os elementos que caracterizam as imagens combativas utilizadas em jornais, produções de folhetos, *sketch* ou entradas de programas televisivos, onde normalmente se dá a máxima importância a assuntos ou acontecimentos na actualidade.

Poderão ser mensagens surgidas de situações de emergência (ex. lutas estudantis) ou de reacção a uma determinada política (ex. campanhas eleitorais). Neste tipo de mensagens poderão estar incluídas as que apresentam ainda determinada vertente internacionalista, onde são levantadas questões sobre o poder ou a solidariedade.

Por fim, encontram-se representações de *graffitis* que vão ter o seu surgimento em situações extremas de ruptura ou limite, originadas por acontecimentos de clausura forçada ou de guerra (fig. n.º17A, n.º17B, n.º17C, n.º17D, n.º17E): guerra Civil Espanhola<sup>66</sup>; invasão de Praga;

---

<sup>66</sup>In *Els grafits de les brigades internacionals de l'església del castel de*

abrigos anti-aéreos, celas de prisão.

## 2. *Graffiti* de grupos de jovens das áreas urbanas:

A liberdade e rapidez de circulação facilita a criação de fronteiras mais fluidas, originando relações inter-culturais e, como tal, miscigenações das anteriores linguagens visuais. Se antes determinadas imagens, convenções ou códigos visuais caracterizavam um território, agora tal tende a desaparecer e em seu lugar surge uma linguagem híbrida.

Poder-se-á encontrar na anterior explicação o sentido para que a cultura da arte urbana desponte e percorra as áreas periféricas das grandes cidades. Na periferia, a acção *bombing*, é como que o momento de "ensaio", elegendo-se os centros urbanos para as acções mais vistosas, em acontecimentos especiais: encontros dedicados ao *graffiti*, festivais hip-hop, onde se localizam as principais *walls of fame*.

Teresa Fradique<sup>67</sup>, no Capítulo 2 da sua Tese, *Fixar o movimento: Patrimónios e Identidades*<sup>68</sup>, referindo-se ao "rap português", inseri-lo-á numa cultura suburbana portuguesa pós-colonial, marcada por experiências quotidianas e opções pessoais negociadas, dinamizadas e "sincretizadas", na qual a cultura hip-hop (onde naturalmente se localiza o *graffiti*) aparece como fenómeno diaspórico, pluterritorializado, interclassista, multiétnico e

---

*Castelldefels (1938-1939)*, ed. Diputació de Barcelona, 1996.

67 Antropóloga Social de formação. Tem desenvolvido desde 1992 trabalho no âmbito da antropologia visual, em ligação com o documentário e as artes visuais. Lecciona na ESAD desde 1999, na área das ciências sociais, trabalhando com alunos de Artes Plásticas, Design, Animação Cultural e Teatro. Fez trabalho de campo no âmbito de pesquisa sobre música rap, culturas juvenis e identidade nacional pós-colonial, da qual resultou a publicação do livro *Fixar o Movimento: Representações da música rap em Portugal* das Edições D. Quixote, 2003.

68 No âmbito do Mestrado em Antropologia, a investigadora vai apresentar em 2003 a tese *Fixar o movimento: Patrimónios e Identidades*, do ISCTE. Realizada entre 1994 e 1998, teve como objectivo a análise aprofundada das representações e discursos construídos à volta da música *rap* e do "movimento" *hip-hop* durante aquele período em Portugal.



transnacional.

Os *writers* desenvolvem *graffitis* onde apresentam mensagens encriptadas, pretendendo isolar o seu grupo do resto da comunidade. As mensagens vão caracterizar-se pela sua ilegibilidade, criando confusão e, de certo modo até, desorientação, aos apressados transeuntes que somente serão capazes de identificar partes dessas imagens, vendo-se impossibilitados de vislumbrar o todo, por estar este género de *graffiti* somente direccionado a um grupo específico, detentor do conhecimento necessário para o poder decodificar e assim poder actuar para o reforço solidário do grupo.

Os membros pertencentes ao grupo vão utilizar o *graffiti* como processo para a fragmentação do espaço público, individualizando-o. O *graffiti* indica quais os membros do grupo, assim como os aliados, e por vezes identifica quais os inimigos. Na maior parte das vezes, o *graffiti* define necessariamente qual a charneira territorial e ideológica e nesse sentido poder-se-á encontrar ao mesmo nível das tatuagens ou dos *piercings*.

Este aspecto já era indicado por Jean Baudrillard no seu texto *A Troca Simbólica e a Morte*, onde refere: «[...] [os *graffitis*] refazem paredes e troços da cidade, ou comboios de metros e de autocarros, um *corpo*, um corpo sem fim nem começo, inteiramente erogeneizado pela escrita como o corpo o pode ser na inscrição primitiva da tatuagem. Esta que se faz no corpo, é nas sociedades primitivas aquilo que, com outros signos rituais, faz do corpo o que ele é: um material de troca simbólica. Sem a tatuagem, e sem máscaras, o corpo seria apenas o que ele é: nu e inexpressivo. Ao tatuar as paredes [...] libertam-nas da arquitectura, e restituem-nas à matéria viva, ainda social, ao corpo móvel da cidade, antes da marcação funcional e institucional»<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup>Jean Baudrillard, in *A Troca Simbólica e a Morte* (texto *Kool Killer ou a insurreição através dos signos*), Edições 70, 1996, p.140.

Sobre a questão da tatuagem como marca marginalizante, que ao mesmo tempo reforça a individualização do grupo, referimos a informação relativa aos primitivos grupos sociais presente no artigo *Lévi-Strauss, Caduveo Body Painting and the Readymade: Thinking Borderlines*, de Boris Wiseman<sup>70</sup>, que tem por base a obra *Tristes Tropiques*, onde Lévi-Strauss apresenta o estudo que dedicou à pintura corporal dos índios Caduveo, do Brasil, encontramos uma explicação desenvolvida sobre a pintura corporal e que poderá conter em si sentidos que também se verificam nos dias de hoje: a ambígua posição que a tatuagem ocupa nesse sistema de representação aplicada a um corpo, ficando na fronteira entre bidimensionalidade e a tridimensionalidade; o facto de o corpo ao se deslocar com a tatuagem passar a formar com ela um todo; residir na arte da desfiguração (aliada ao desenho) o reencontro com a figura («A pintura corporal dos Caduveo ocupa a posição ambígua, na fronteira entre duas dimensões e as três dimensões de um sistema de representação. Numa primeira observação, a arte dos Caduveo pode surgir como puramente gráfica, que se propõe a adornar o corpo. No entanto, a análise formal anterior aos desenhos, revela que o corpo humano não constitui simplesmente a superfície onde o artista pinta, a pele e os ossos equivalem à tela. Como vimos, o corpo é transformado – deslocado (aberto) – a partir dos desenhos que lhe são gravados. Os desenhos e os corpos que eles decoram formam um todo. (...) é a arte que desfigura ao mesmo tempo que configura. Lévi-Strauss acrescenta: «estas pinturas, em vez de representarem a imagem de uma face deformada, na verdade deformam a face real» (Lévi-Strauss, [*Anthropologie structurale*, Paris, volumes 1 e 2, 1958, 1963])»).

Consegue-se ainda distinguir no *graffiti* um terceiro grupo de acção:

---

<sup>70</sup>In *Institute of Advanced Study at Durham University*, vol. 1, nº1, 2008. [Consult. Jan. 2009] Disponível <http://www.dur.ac.uk/resources/ias/Wiseman30sep.pdf>.

### 3. *Graffiti* artístico:

A arte urbana, actualmente, é o resultado da contaminação das multi-vivências que coexistem nos espaços urbanos. Os *writers* que se dedicam de uma forma mais intensa a este tipo de manifestações plásticas estão perfeitamente conscientes do poder das suas imagens, conhecem os códigos e sabem qual a melhor forma de os manipular. Não são já somente indivíduos que militam no *graffiti* pelo *graffiti*, acrescentam agora conhecimentos tão vastos dentro das disciplinas imagéticas (visualidade) como a arquitectura, o design, a publicidade, a arte. Estes *writers* têm proveniência nos mais diversificados meios sociais, culturais e geográficos e vão criar algumas das imagens que acabam por ser reconhecidas e entendidas como obras de arte.

Estes trabalhos vão de simples *tags* (auto-designação com valor de marca) aos trabalhos mais elaborados, designados *pieces* (termo que deriva eventualmente da expressão "obra de arte" - "*masterpiece*").

O princípio motriz para o desenvolvimento do *graffiti* artístico, o impulso que direcciona o *writer* para a rua é a sua vontade de comunicar, de deixar uma impressão em quem passa. Na rua encontra-se a possibilidade de mais rápida e facilmente expor as suas obras, sem burocracias ou intermediários, sendo por isso imediato o efeito que elas produzem. Torna-se desse modo a forma mais fácil de chegar às pessoas.

Devido à urgência de finalizar, o *writer* vê-se obrigado a aceitar a obra tal qual ela surge. Com o *graffiti* dá-se o início à criação da obra instantânea e que de imediato se torna pertença do espaço e das pessoas. A criatividade estará agora a jogar com o impulso do gesto, a pressão do momento, a possibilidade real da crítica de quem passa, a capacidade de criar ao mesmo tempo que sente (e pressente) o espaço em volta, a adversidade das múltiplas condições para a acção, o acaso, a velocidade dada à imaginação.

Adiciona-se, com o *graffiti*, a adrenalina da vertigem à criação.

Da necessidade de expôr o trabalho, o artista não se expõe a si mesmo e aceita para si a natureza anónima de um qualquer cidadão, do mesmo modo que aceita actuar numa superfície anteriormente trabalhada e que a atrás dele outros *writers* virão construir o transversal palimpsesto desta contemporaneidade.

A breve existência dos *graffitis* (arte efémera) é apesar de tudo menos breve do que o tempo de exposição numa galeria, assim como é maior a possibilidade de despertar a atenção de variados públicos.

Os *graffitis* são habitualmente fotografados estando deste modo o *writer* a construir o espólio ou testemunho da sua perícia e competências e este espólio transforma-se no seu museu portátil. Os *writers*, apropriam-se física e simbolicamente do espaço urbano. As imagens que captam das suas acções (*bombing*), podem vir a ser expostas num outro ambiente, o ciberespaço<sup>71</sup>, a partir de *websites: blogs, fotologs, facebook, twitters,...* deste modo desenvolvem-se circuitos próprios e alternativos de partilha de informação e divulgação. Com a *internet* constroem-se hiper-realidades, isolam-se e ampliam-se os locais, legitimando definitivamente a pertença do espaço urbano que, embora descontextualizado, vai indissociavelmente ser preservado.

Encontramos ainda em José Alberto V. Simões<sup>72</sup> o seguinte aspecto: «Os circuitos criados on-line podem ser restritos, até mesmo atomizados (individualizados), mas o tipo de experiência que proporcionam não deixa de

71 Ou *cyberespace*, termo atribuído a William Gibson (1984) no qual esboça a ideia de ciberespaço, acabando por ser um termo adoptado pela comunidade científica norte-americana definindo o potencial campo-espaço cibernético no qual confluem todos os media digitalizados.

72 José Alberto de Vasconcelos Simões – Redes, Internet e hip-hop: redefinindo espaço dos fluxos. Paper apresentado no IV Congresso Português de Sociologia, UNL. Junho de 2008, p.11. [Consult. 3 Dez. 2009] Disponível em <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/308.pdf>.

ser sintomático da capacidade do espaço para se transfigurar, ainda que para isso se desaposse, mesmo que temporariamente, do lugar. De certo modo, um lugar específico não só se generaliza on-line como se perpetua, através do seu armazenamento nas redes digitais.”

Com o ciberespaço desenvolvem-se dinâmicas inesperadas e incontrolláveis, ultrapassando espaços geográficos, culturais, económicos, éticos, etários, académicos, sexuais, religiosos e políticos. O virtual é o ambiente simultaneamente independente embora interdependente do “real” - onde os espaços urbano se prolonga no espaço virtual do mesmo modo que o virtual ao “real” retorna, porque é no “real” que o virtual encontra o seu referencial. Tal como nos é indicado por Dalaiama: «a vida vale pelo momento. O antes e o depois são ingovernáveis»<sup>73</sup>.

Na entrevista realizada por *Artecapital*, a 17 de Junho de 2008, Magda Danysz<sup>74</sup>, uma das mais jovens galeristas de Paris, refere sobre o *graffiti* artístico: «Nesse momento encontrei pessoas que faziam a mesma coisa na Europa há imensos anos: aqui não se trata de um fenómeno temporal vertical, em que o epicentro começou na Califórnia e depois fez “pling pling pling” pelo mundo. Em diversos lugares e em diversos momentos uma associação de ideias fez com que surgissem movimentos semelhantes. A *street art* também é um pouco assim, começámos por analisar o movimento dizendo que partiu de Nova Iorque, o que não é possível porque senão viajaria mais depressa que a velocidade do som [...] É *fine art* como dizem nos Estados Unidos, é *mainstream*, e penso que é o último movimento pictórico do século XX. [...] Cada obra se relaciona intimamente com o ambiente que a circunda: uma vista panorâmica, um raio de sol, a

---

<sup>73</sup>Dalaiama é artista plástico e *writer* que contribuiu com a sua experiência e análise para o enriquecimento desta tese através de entrevista dada e que se encontra no Anexo A.

<sup>74</sup>[Consult. 3 Dez. 2008] Disponível em <http://www.artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=55>.

proximidade de outro edifício ou de outro *graffiti* é importante para estes artistas urbanos».

### 3.5| **O principio para uma “época moderna” no *graffiti***

Apesar de, nas diversas pesquisas feitas sobre a origem do *graffiti*, se encontrarem referências a mensagens anónimas nos espaços públicos, vai ser no período do pós 2ª Grande-Guerra que estas pesquisas se focalizam, como que indicando uma nova etapa na história desses registos, uma “época moderna”. Esse período do pós Grande-Guerra criará as condições para o acelerar duma gestação onde o *graffiti*, lenta e sussurrantemente, se encontrava.

Deste consenso sobre a história do *graffiti*, em quase todos os documentos consultados, iremos então indicar como momento inicial o final da década de 60. Se, anteriormente, os muros eram barreiras, passam agora a ser telas dinâmicas, projectando o *graffiti* tanto com um carácter libertário e marginal ao pensamento e à arte, como à acção política tradicional que simboliza o protesto contra determinada ordem política-económica-social.

Os primeiros registos encontrados que configuram o *graffiti* como acção anónima e ilegível, localizam-no nos Estados Unidos - sendo o local a cidade de Nova Iorque e, reza a história, que:

Na década de 50 ao inicia-se a construção de uma grande via de circulação automóvel, a *Cross Bronx Expressway*, permitindo ligar New Jersey e Long Island a Manhattan. Esta avultada obra vai reestruturar a geografia de Nova Iorque e para tal arrasa toda a anterior edificação, destruindo e desestruturando a malha urbana anteriormente estabelecida no Bronx.

Quando a obra da *Cross Bronx Expressway* termina, os seus operários, entretanto desempregados, vão estabelecer-se nas casas pré-fabricadas que serviram de suporte à obra e ocupar antigas habitações entretanto abandonadas e, à medida que o tempo vai passando, o espaço torna-se cada vez mais degradado e violento conduzindo o bairro a uma inevitável guetização. O Bronx vai gradualmente distanciar-se de todas as rotas de circulação, ficando cada vez mais isolado, ocultado da restante paisagem de Nova Iorque.

O *graffiti* nova iorquino, da década de 70<sup>75</sup>, indicado por Jean Baudrillard como tendo o seu início na primavera de 1972<sup>76</sup>, caracteriza-se pelas inscrições subversivas extravasando os limites territoriais do Bronx. As novas gerações, já nascidas no bairro, começam a agrupar-se em *gangs* percorrendo os espaços públicos e conquistando-o “performativa-mente” através das diversas manifestações expressivas que caracterizam o hip-hop: visuais (*graffiti*); sonoras (*rap e mc*)<sup>77</sup>; gestuais (breakdance), vão contaminar um espaço até aí sacralizado, a rua. Desta acção territorial, dar-se-á a ver, num só momento, tanto a fragilidade como a enorme força contida nas barreiras urbanas que constituem os espaços públicos. Iniciar-se-á a acção, conhecida hoje como *graffiti*, distendendo-se tanto no tempo, como no espaço e no conceito e chegando até aos nossos dias.

Na década de 80, já o fenómeno do *graffiti* caracterizava fortemente a

---

75A 9 de Julho de 1971 surge um artigo no jornal nova-iorquino *New York Daily News*, página 37, sobre um *graffiter/writer*, intitulado *Taki 183 Spawns Pen Pals* (fig. n.º18).

76 Jean Baudrillard, op. cit., p.136.

É de referir que este importante artigo ao indicar o início do fenómeno do *graffiti* na primavera de 1972, foi ele próprio escrito entre 1973/74, havendo talvez, e devido à pouca distância dada à análise, algumas avaliações formuladas pelo autor que necessitariam de um tempo mais alargado para a verificação, como por exemplo a afirmação: “Actualmente o movimento já acabou, ou pelo menos, já não mais actua com essa violência extraordinária”.

77 MC é o monograma de “Mestre de Cerimónia” e RAP para “Rithm and Poetry”.

acção sobre a paisagem urbana, uma paisagem que tenderia naturalmente a tornar-se, sem qualquer outra resistência, uniformizada, nivelada e onde as marcas identificadoras ficariam soterradas em si mesmas.

O *graffiti* surge como acção que vai caracterizar o território, redesenhando o espaço urbano, recreando-o e deslocando-o das suas anteriores referências, mas também vai moldá-lo: «é tal rua, tal parede, tal bairro que através deles ganha vida, que torna território colectivo. Não se inscrevem no gueto, é exportado para todas as artérias da cidade, invadem a cidade branca e revelam que ela é o verdadeiro gueto do mundo ocidental»<sup>78</sup>. Depreende-se assim que Baudrillard atribui ao *graffiti* a capacidade de encontrar no espaço público, embora impessoal, a possibilidade deste passar a ser território colectivo, mas também autónomo e dinâmico. Corredores que, de não-lugares<sup>79</sup> passam, com o *graffiti*, a ser espaços dinâmicos, interligando-se entre si e com a própria paisagem da cidade. É a marca colocada no espaço público despertando-o da sua “crisálida” letargia.

### 3.6| **O graffiti no Maio de 68, a contaminação social a partir dos muros**

Vamos encontrar nos movimentos sociais ocorridos em praticamente toda a Europa nos anos 60, em especial na cidade de Paris, aspectos que

---

78Jean Baudrillard, op. cit.

79Revista da Faculdade de Letras, Porto 2005: *Arte pública e lugares de memória*. Iª Série, vol. IV, p.215-234. [em linha]. [Consult. 6 Out. 2008] Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf>.

Em Marc Augé, o não-lugar é o oposto do lugar antropológico, e o lugar de memória distinto de ambos: “Se um lugar pode definir-se como identitário, relacional e histórico, um espaço que não possa definir-se como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a sobremodernidade produz não-lugares, ou seja, lugares que em si mesmos não constituem lugares antropológicos: inventariados, classificados e providos `lugares de memória` estes ocupam naquela um lugar circunscrito e específico”. [Marc Augé, *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Bertrand, 2ª ed, 1998, Lisboa].



vão ligar-se ao *graffiti* dos nossos dias, sendo necessário por isso o entendimento de alguns desses princípios que, de formas mais ou menos politizados, eram então defendidos.

Na década de 60, Paris vai ser fortemente marcada por uma intensa e efervescente actividade política e cultural.

Em 68, ocorre um conjunto de acontecimentos internacionais fortemente traumáticos que vai abalar o mundo ocidental: o assassinato de Martin Luther King; do candidato à presidência Robert Kennedy (irmão do presidente, entretanto também morto); a escalada na Guerra do Vietname; os espancamentos brutais pela polícia no Congresso do Partido Democrático em Chicago<sup>80</sup>, os regimes autoritários vigentes em diversos países do mundo, sobretudo na América Latina. Vão surgir, quase em simultâneo, espalhados por diferentes cidades europeias, movimentos juvenis de contestação, onde se desenvolvem formas de expressão fortemente assentes no *graffiti* – sendo este o ruído silencioso que traduzirá algumas das premissas defendidas por esses grupos.

Destacou-se, no panorama filosófico, a *Internacional Situacionista*, movimento intelectual e revolucionário fundado em 1957, composta pela fusão de artistas e escritores saídos de várias organizações vanguardistas: *Internacional Letrista*; *Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginista*; *Comité Psico Geográfico de Londres*. No plano político destaca-se o Maio de 68 - movimento que se iniciou com os estudantes e que depois se alastrou à sociedade em geral<sup>81</sup>.

As mensagens lançadas sobre os muros, eram caracterizadas pela forte crítica feita à sua época, pretendendo atingir a sociedade moderna. Eram

---

80 Na Convenção do Partido Democrático em Chicago entre 22 e 30 de Agosto de 1968, três estudantes americanos morrem na Carolina do Sul em manifestações pelos direitos cívicos.

81 A referencia ao Maio de 68 é ainda encontrada nos dias de hoje (fig. n.º19).

levantadas questões sobre a guerra imperialista, o totalitarismo, a massificação da sociedade industrial, os tabus culturais vigentes e a moral individual. Desta crise decorreria a busca de soluções alternativas às contradições com que os jovens se debatiam, originando profundas mudanças, tanto a nível social como cultural.

Esse facto é também referido por Greil Marcus que o descreve do seguinte modo: «quando escaramuças aparentemente banais numa zona universitária dos subúrbios de Paris criaram uma reacção em cadeia do acto da recusa – quando enfermeiros, médicos, atletas, motoristas e artistas recusaram o trabalho, saíram à rua, ergueram barricadas, enfrentaram a polícia, [...] e transformavam os locais de trabalho em laboratórios de debate e crítica, quando os muros de Paris estavam pejados de *slogans* inesperados – quando dez milhões de pessoas obrigaram uma versão poderosa da sociedade moderna a um impasse. Os *slogans* e os gritos dos estudantes foram considerados expressões da espontaneidade das massas e da ingenuidade individual. Só mais tarde se tornou evidente que esses *slogans* eram fragmentos de uma ideologia consistente e sedutora, que tinha aparecido praticamente toda em brochuras e publicações situacionistas...»<sup>82</sup>.

Os muros de Paris, no final da década de 60, encontravam-se pejados de slogans inesperados, tais como: A REVOLUÇÃO ACABA NO MOMENTO EM QUE SEJA PRECISO SACRIFICÁ-LA | ABAIXO UM MUNDO EM QUE A GARANTIA DE NÃO MORRER DE FOME FOI COMPRADA COM A GARANTIA DE MORRER DE TÉDIO | AQUELES QUE FALAM DA REVOLUÇÃO E DA LUTA DE CLASSES SEM SE REFERIR EXPLICITAMENTE À VIDA QUOTIDIANA, SEM COMPREENDER O QUE HÁ DE SUBVERSIVO NO AMOR E DE POSITIVO NA RECUSA DOS CONSTRANGIMENTOS TÊM NA BOCA CADÁVERES<sup>83</sup>.

---

82 Greil Marcus, op. cit, p.39 e p.40.

83 Greil Marcus, op cit., p.39.

«A tradicional "proibição de afixação" foi violentamente atacada pelos muralistas de Maio de 68. Em anfiteatros, elevadores, pátios, escadas e entradas de edifícios, cada um afixava a sua própria ideia de uma revolução. O que se tornou proibido foi a não-afixação. Alguns grupúsculos marxistas reclamavam sovietes e Grandes Marchas, mas os "slogans" mais estimulantes vêm do léxico anarquista e surrealista, como os célebres "a imaginação ao poder" ou "é proibido proibir". Alguns ainda esboçam programas políticos: "A nossa esperança só pode vir dos que não têm esperança" ou "não tomem o elevador, tomem o poder". Outros recusam o reformismo legalista: "As moções matam as emoções"»<sup>84</sup>.

O livro *A Poesia do Acaso: na transversal da cidade*, (fig. n.º20), de Cristina Fonseca<sup>85</sup>, cita as seguintes frases encontradas nos graffitis de rua: "A imaginação ao poder"; "Viver sem horas mortas, gozar sem entraves"; "A mercadoria nós a queimaremos"; "A felicidade é o poder estudantil"; "A humanidade só será feliz, no dia em que o último burocrata, for enforcado nas tripas do último capitalista"; "É estritamente proibido proibir"; "Estás a ser intoxicado: rádio, televisão, jornal, mentira"; "Corre camarada, o velho mundo quer alcançar-te"; "Sejamos realistas. Exijamos o impossível" e "Eu não gosto de escrever sobre os muros"<sup>86</sup>. Ou ainda: "As paredes têm ouvidos e os teus ouvidos têm paredes"; "O poder tinha as universidades, os estudantes tomaram-nas. O poder tinha as fábricas, os trabalhadores tomaram-nas. O poder tinha os meios de comunicação, os jornalistas tomaram-nos. O poder tem o poder, tomem-no!" Efe<sup>87</sup>; "Revolução, eu amo-te"; "Os limites impostos ao prazer excitam o prazer a viver sem limites".

84 [Consult. 24 Nov. 2008] Disponível em <http://dossiers.publico.clix.pt/noticia.aspx?idCanal=2347&id=1329025>.

85 Cristina Fonseca, in *A Poesia do Acaso*. São Paulo, ed. T.A. Queiroz, 1985.

86 [Consult. Set. 2008] Disponível em [http://www.graffiti76.com/guia\\_3\\_1.html](http://www.graffiti76.com/guia_3_1.html).

87 O único *slogan* encontrado com indicação de autoria.

### 3.7| **Debord, a suspensão do espectáculo e a construção concreta de ambientes «momentâneos de vida»**

Se a Internacional Situacionista influencia de algum modo o Maio de 68 este, por sua vez, também parece influenciar a Internacional Situacionista. Quando o Maio de 68 encontrar o seu término na acção também de algum modo acabará por determinar o ocaso da Internacional Situacionista (1957-1972).

Sobre a questão da influência da Internacional Situacionista na acção do Maio de 68 refere o filósofo Anselm Jappe<sup>88</sup>, que tem dedicado muito da sua investigação à obra de Guy Debord, o seguinte: «Há influências subterrâneas que são mais fortes do que as influências directas e que se faziam sentir sobretudo no meio estudantil. Mas o certo é que os situacionistas foram os únicos a trabalhar, desde os anos 50, para um acontecimento daquele tipo [Maio de 68]». Já Greil Marcus<sup>89</sup>, é mais afirmativo quando refere o seguinte sobre o enquadramento histórico da Internacional Situacionista: «Organizado primeiro como Internacional Letrista, em 1952, e depois refundado, em 1957, numa conferência de artistas de vanguarda europeus, como Internacional Situacionista, o grupo atingiu notoriedade durante a revolta de Maio de 68, quando as premissas das suas críticas se transformaram em espontânea forma poética e eram pintadas a *spray* nos muros de Paris».

Da Internacional Situacionista surgirá o livro *La société du spectacle*,

---

88 O filósofo Anselm Jappe desenvolve trabalhos de pesquisa em torno da obra de Debord desde 1992. É colaborador da revista *Krisis* e autor do livro sobre Guy Debord *As Aventuras da Mercadoria*, ed. Antígona. Entrevista publicada no n.º 70 da revista *Ler*.

[Consult. Fev. 2009] Disponível em <http://bibliotecariodebabel.com>.

89 Livro *Marcas de baton: uma história secreta do século vinte*, p.25.

No final do livro encontramos a seguinte nota: «Guy Debord, cujo rigor ético esteve sempre a cima de qualquer suspeita, comunicou, por carta, a Marcus a seguinte opinião sobre a presente obra: “[...] Você teve o mérito de descobrir, à distância, no espaço e no tempo, várias coisas notáveis que durante muito tempo foram mantidas ocultas pelas pessoas que não as amavam”».

de onde posteriormente se realizará o filme<sup>90</sup> com o mesmo nome (1973), ambos pensados, escritos e realizados por Guy Ernest Debord.

O livro *La société du spectacle* é um implacável conjunto de textos situacionistas, onde Debord apresenta uma acutilante crítica à cultura da sociedade de classes dos países de capitalismo avançado, assim como aos seus fundamentos. Esta obra resulta de um processo de debates e de leituras dos pensadores da então Internacional Situacionista em torno de conceitos desenvolvidos principalmente por Marx, embora também se encontrem referências e influências de outras obras de pensadores tais como György Lukács, Henri Lefebvre, Jean-Paul Sartre<sup>91</sup> ou Sigmund Freud. Esta obra vai propor a destruição do Estado Capitalista e o fim do "Homem reduzido a mercadoria" a partir da possibilidade de criação de "acções apropriadas".

*La société du spectacle* foi das raras obras que souberam caracterizar a sociedade do seu tempo, analisando-a com uma força vital e recebido com um enorme impacto no momento da sua publicação, em Novembro de 1967. Mas só verdadeiramente compreendido mais tarde, aspecto que, se não intencional, talvez tenha sido previsto por Debord, conforme refere Anselm Jappe: «o seu objectivo [de Debord] era que o ensaio fosse compreendido aos poucos. Se o leitor levasse 20 ou 30 anos a descobrir todas as alusões, melhor. Tranquilizava-o escrever para a eternidade, o que de certa forma contrasta com a sua obsessão em viver no presente»<sup>92</sup>.

---

90 Filme *Society of the Spectacle* (1973), de Debord. [Consult. Ago. 2009]  
Disponível em <http://www.ubu.com/film/debord.html>.

91 «Os situacionistas ainda que demonstrassem um extremo desprezo por este pensador, já encontravam em Sartre, ainda que em termos diferentes, os temas da "situação", do "projecto", do vivido e da práxis» do texto de Anselm Jappe *O Passado e o Presente (de Debord)*. [Consult. 15 Mar. 2009] Disponível em <http://www.geocities.com/grupokrisis2003/ajappe.htm>.

92 Entrevista a Anselm Jappe por ocasião do lançamento do seu livro sobre Debord, *As Aventuras da Mercadoria*, editora Antígona. [Consult. Fev. 2009] Disponível em <http://bibliotecariodebabel.com/?s=debord&x=0&y=0>.

Guy Debord apresenta em 1975 o filme *Réfutation*<sup>93</sup> onde vai intuir que muitos daqueles que se empertigavam em afirmar o seu entusiasmo relativamente ao filme *La société du spectacle* o faziam inutilmente, porque na verdade nunca perceberam o porquê desse entusiasmo e Debord dirá: «Sempre que me vejo aplaudido por gente que deveria ser minha inimiga, pergunto-me que erro terão eles cometido nos seus raciocínios. [...] A velha canalha da moda prossegue a sua mania de negar tudo o que é, e de explicar aquilo que não é»<sup>94</sup>.

Na *Revista de comunicação e linguagens: Espaços*, no texto “Espaços efémeros: possibilidades virais n'A *Sociedade do Espectáculo*” encontramos um vector possível do pensamento de Guy Debord - o jovem, então com vinte cinco anos, que é colocado no centro da geração de 68 na imagem de *enfant terrible*. Aqui José Manuel F. Pinto, investigador da Universidade Lusófona, desenvolve uma análise sobre o texto *Relatório sobre a Construção de Situações*, texto onde Debord vai traçar as linhas de força de todo o seu pensamento futuro: «Debord apresenta o imperativo do qual devia estar eivada toda a crítica da actualidade. Diz logo no início “antes de mais, pensamos que é possível mudar o mundo. Queremos a mudança mais libertadora da sociedade e da vida em que nos encontramos encerrados. Sabemos que esta acção é possível mediante acções apropriadas”<sup>95</sup>.

As **acções apropriadas** serão então os processos que possibilitaram (à luz da época em 57) o surgimento de uma terceira instância, o espaço real ou espaço da mudança. Este espaço de mudança possibilita a libertação

---

93 Das críticas recebidas do filme *La société du spectacle*, Guy Debord responde com o Filme (título completo) *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film «La société du spectacle»*. [Consult. 11 Abr. 2009] Disponível em <http://vodpod.com/watch/390805-video-debord-r%C3%89futation-1975>.

94 José Manuel F. Pinto, in *Revista de Comunicação e Linguagens: Espaços*, n.º 34 e 35, p.143.

95 Anselm Jappe, in *Revista de Comunicação e Linguagens: Espaços*, n.º 34 e 35, p.144.

da vida nas sociedades modernas. Acções que têm o poder de anular o espectáculo e que estão situadas em locais não legislados (onde as relações se estabelecem).

O **espectáculo**, em 67, era uma estrutura pré-definida de ligações que conectava instâncias vazias sem sujeitos activos. Uma sociedade envolta no espectáculo tende para a anulação da experiência do humano tal qual era vivenciada anteriormente. O indivíduo perde a sua anterior liberdade na acção e, segundo Debord, «tudo aquilo que era directamente vivido afasta-se numa representação».

No espectáculo, o ser humano já não tem possibilidade de participar no desenrolar da acção, deixa de ser livre, Debord argumenta: «O espectáculo não é um conjunto de imagens, mas uma conexão social de pessoas mediatizadas por imagens». No espectáculo, o sujeito cede lugar ao espectador, o útil cede lugar à mercadoria, o real cede lugar à imagem, a história cede lugar ao arquivo. Verificamos aqui que Debord de certo modo vai ao encontro do sentido de espaço de colocação de Foucault, reforçando exponencialmente, as heterotopias de festa, estas heterotopias são, em Debord, dominam nas *sociedades de espectáculo* (ou *estado supremo de abstracção*): «a força que une, anima e liga indivíduos. Mas essa força de juntar realiza-se desde a exterioridade da própria vida»<sup>96</sup>. Estas ligações, «colonizações» espectaculares não vão ter, segundo Debord, força metafísica suficiente na consciência individual, havendo por isso no indivíduo a possibilidade de poder optar, se quer ser espectador ou prefere situar-se na periferia do espectáculo - o espectador como criador da sua própria vida.

Na revista *Internacional Situacionista* n.º 6, no artigo de Debord, *Perspectivas da Modificação Consciente na Vida Quotidiana*, defende o seguinte modo de acção: «devemos apresentar, por toda a parte, uma

---

<sup>96</sup>José Manuel F. Pinto, in *Revista de Comunicação e Linguagens: Espaços*, n.º 34 e 35, p.145.

alternativa revolucionária à cultura dominante; coordenar todas as pesquisas que se fazem neste momento sem perspectiva de conjunto; convencer, pela crítica e pela propaganda, os artistas e os intelectuais mais avançados de todos os países a tomar contacto connosco, tendo em vista de uma acção comum».

É indicado por Debord um outro caminho possível o da **revolução** para promover a criação de um novo mundo paralelo. Neste caminho da revolução só poderá tomar parte o sujeito que actua fora da esfera de conjunto, que constitui a sociedade de espectáculo, para que a alienação se decomponha. A arte surge como o espaço de mudança, o domínio de possibilidade para a revolução que se quer levar a cabo: «nós somos artistas simplesmente por já não sermos artistas: nós vivemos para realizar a arte». No situacionismo a arte realiza-se, realizando deste modo a própria vida e suspendendo o espectáculo.

Os instrumentos recorrentes são as «acções apropriadas» que promovem a criação de situações. Uma **situação construída** é «um momento de vida, concreta e deliberadamente construído, tendo em vista a organização colectiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos.

Destacamos ainda o último parágrafo deste artigo<sup>97</sup>: “Desde 1957 que o seu projecto estava traçado: «a nossa ideia central é a construção de situações, isto é, a **construção concreta de ambientes momentâneos da vida** e a sua transformação numa qualidade passional superior». Sabemos que estes momentos são espaços efémeros, mas, ao fim e ao cabo, são os únicos que ainda restam”.

---

97 José Manuel F. Pinto, in *Revista de Comunicação e Linguagens: Espaços*, n.º 34 e 35, p.143.



### 3.8| O encontro de fortes aspectos formais na arte que se relacionam com o *graffiti* moderno

Encontrarmos no movimento Dada uma tendência extravagante, à época, baseada no acaso e servindo de base para o surgimento de inúmeros outros movimentos artísticos do século XX, entre eles a Arte Pop e que, tal como o *graffiti*, estimulou o espontâneo, trabalhou com o acaso e foi incorporar imagens do quotidiano nas suas composições. Foi também o Dada uma estética transversal às diferentes formas de expressão artística. Do esforço para a negação de todos os valores estéticos e artísticos do seu tempo, os dadaístas usaram frequentemente métodos intencionalmente incompreensíveis.

O reconhecimento do *graffiti* como continuação de expressão artística do Dada e depois da Arte Pop, é uma constatação que segue de algum modo o sentido encontrado por Duchamp<sup>98</sup> quando afirma, na entrevista dada a Pierre Cabanne em 1966, que: «se pode encontrar outras fórmulas de expressão, é preciso aproveitá-las. É o que se passa em todas as artes.[...] O quadro deixou de ser a decoração. A arte está a tomar a forma de um signo, se quiser; já não está rebaixada ao nível da decoração; é este sentimento que me orientou durante a minha vida. [...] São oferecidos aos artistas novos meios, novas cores, novos meios de iluminação; o mundo moderno introduz-se e impõe-se, mesmo na pintura. E normalmente força as coisas a mudar de uma forma natural».

Contudo é na Arte Pop que vamos encontrar fortes aspectos formais que se relacionam com o *graffiti* moderno. Não sendo a mesma coisa, existem posicionamentos estilísticos idênticos, tanto no *graffiti* como na Arte Pop, face à sociedade em que se inserem.

A Arte Pop, surgida em Londres nos anos 50, foi uma resposta ao

---

98 In *Engenheiro do tempo perdido*, ed. Assirio & Alvim, 2002, p.147.

individualismo e "intelectualismo" da arte modernista e informal. Democratizar a obra de arte encontra suporte em aspectos sociais que até ai eram desinteressantes e depreciativamente considerados pelas correntes artísticas anteriores, tal como o imaginário que cerca o mundo do consumo de massas (comércio, espectáculo) mas também política ou vida quotidiana. A Pop vai irremediavelmente comprometer a imagem que até aí existia sobre a arte e as pessoas que se moviam nesse universo, "cheias de bom gosto e boas maneiras".

Em 1961 Claes Oldenburg, no seu livro *Store Days*, vai apresentar a defesa de uma arte «que se enreda na porcaria do dia a dia e, mesmo assim, triunfa. (...) Defendo uma arte que tira as suas formas das próprias linhas da vida, que se torce e estende e acumula e cospe e pinga, e é pesada e rude e brusca e doce e estúpida como a própria vida»<sup>99</sup>, texto que de algum modo apresenta as premissas para esse movimento, onde Oldenburg é uma das suas *figuras maiores*.

A Arte Pop vai ser uma corrente artística que se desenvolve ao longo de praticamente todo o mundo ocidentalizado onde uma complexidade imensa tanto nas formas, técnicas, estilos, assuntos ou meios existe, como se de uma teia intrincada de influências se tratasse. Tal como o *graffiti*, vai-se encontrar na Arte Pop cores intensas, fluorescentes, brilhantes e vibrantes.

Usando *objects trouvés*, colagens, *combines*, ou produzindo *junk art* com objectos apanhados na rua, como parte do tecido físico do seu trabalho, reproduzindo imagens do quotidiano em escalas ampliadas, transformando o real em hiper-real, inspirando-se nos objectos vulgares e na própria ambiência da rua. Destacamos nos artistas deste período o trabalho dos "*affichistes*": François Dufrêne; Mino Rotella; Jacques Villeglé

---

<sup>99</sup> Marcos Livingstone, in *The pop 60s : travessia transatlântica/ transatlantic crossing*, ed. Centro Cultural de Belém, 1997, p.12.

ou Raymond Hains, que desenvolveram por vezes grandes trabalhos a partir de cartazes rasgados das paredes das ruas da cidade, a “*decolage*”, o descolar das camadas de cartazes impressos até se conseguir uma imagem fraccionada onde, por vezes, são acrescentados elementos gráficos que nos remetem para os *graffitis*, como por exemplo na obra de Jacques Villeglé, *Prenez vos désirs*<sup>100</sup>..., de 1968 ou a de Rotella, *La casa dello studente*<sup>101</sup>, 1988.

Rotella que sobre a “*decolage*” refere: «Rasgar cartazes das paredes é a única compensação, a única forma de protesto contra uma sociedade que perdeu o gosto pela fabulosa mudança e transformação». A Arte Pop como uma plataforma que celebra a irracionalidade do vulgo.

### 3.9| **O punk ou o ataque à ordem estabelecida através do graffiti**

Será difícil analisar o fenómeno do *graffiti* moderno sem irmos ao encontro de um movimento fortemente provocador e desafiante do último quartel do século XX, o movimento *punk*. Caracterizado por ser agressivo, destrutivo e desinibidor, a expressão da cultura *punk* é encontrada na música, poesia, assim como na cultura visual.

Encontramos em Jorge Lima Barreto, no ensaio *A canção pop rock*<sup>102</sup>, a seguinte indicação: «O *punk* fica como uma das formas mais violentas de contestação da tecnocracia que a arte em todos os campos conheceu - empalidece mesmo a fúria paranóica dos futuristas [...] Palavras obscenas, siglas impróprias, gestos indecorosos, humor cínico, alegoria devassa – são sobretudo mal-educados, vigaristas, doidos, *dealers* de falso produto,

100 Disponível em <http://contemporart.site.voila.fr/villegle.htm>.

101 [Consult. Jan. 2009] Disponível em <http://www.archimagazine.it/rlamiere.htm>.

102 Jorge Lima Barreto, *A canção pop rock*, Artigos Meloteca 2009. [Consult. 2 Dez. 2009] Disponível em: [http://www.meloteca.com/pdfartigos/jorge-lima-barreto\\_a-cancao-pop-rock.pdf](http://www.meloteca.com/pdfartigos/jorge-lima-barreto_a-cancao-pop-rock.pdf).

*performers* indesejáveis, provocadores - agitaram as massas - fermentaram a paranóia e destilaram a esquizofrenia».

O *punk* ataca simultaneamente a ordem estabelecida, através da utilização do *graffiti*, do mesmo modo que desvirtua a utilização até à exaustão de produtos de cosmética, de modo a alcançar exagerados e teatrais efeitos, na aparência de cada um e do espaço em volta.

O *punk*, inicialmente visto como efémero e perfeitamente localizado, pretendeu agir de modo a ser anti-social, anti-estético, anti-design, em última análise contaminar até à implosão da sociedade. O estilo *punk*, nascido nas ruas de Londres, difunde nos jovens o conceito *do-it-yourself* que irá ser levado até às últimas consequências. A cultura do "faça-você-mesmo" passa a produzir publicações (revistas, folhetos, cartazes, bd's) que se caracterizam pela má qualidade, tanto da impressão *off-set*, como da utilização de papel de baixa qualidade. Agressivas impressões, onde o grafismo se sobrepõe a imagens saturadas de cor e contraste.

Ao nível do design gráfico, o *punk* encontra expressão no trabalho de diversos artistas, marcando profundamente o vocabulário gráfico da comunicação visual que se lhe seguiu. Entre eles, encontramos no trabalho de Neville Brody (1957-) um exemplo. Conceptualmente Brody aproxima-se dos grafismos dos *grafittis*, criando famílias de letras que nos remetem para a escrita nos muros.

É nesta complexidade de sentidos múltiplos que o *graffiti* também encontra o seu espaço subliminar para actuação sobre a própria vida. Paradoxalmente, é a partir desta dualidade que vai resultar a unidade das cidades, como de se de uma entidade siamesa se tratasse.

Foi na "avenida" (espinha dorsal da cidade), que Mondrian *Piet Mondrian, in Natural Reality and Abstract Reality, ed. George Braziller,*

1995, p.119. assinalou o intervalo de acumulação de movimentos no espaço e no tempo, mas também de suspensão do movimento a vários tempos e onde várias formas de imagens geram vários tipos de pensamentos...

A imagem, ao apresentar-se ao olhar, inicia processos que a modificam. Imagem, tempo e velocidade convivem em tensão num mesmo momento. A velocidade anula o particular, a distância anula a imagem, a imagem anula o tempo. Dito de outra forma, ela não se mantém suspensa na sua imobilidade, mas sim marcando um ritmo ao espaço. Esse ritmo interfere no modo como nele convivemos, inscrevendo-se na memória, em experiência sensoriais e ideais.

Os vestígios, as recordações, traçam fronteiras ao olhar, como os limites das margens do rio, do mar ou da "avenida" o fazem.

### **3.10| O que é dado a ver pouca importância tem relativamente ao modo como se olha e se é visto**

A difusão de imagens, que inundam diariamente as sociedades de consumo, acaba por ser captada e de novo reflectida pelos meios de difusão pretensamente neutros: televisões, outdoors, painéis electrónicos,... desenvolvendo vórtices estonteantes e intermináveis de informação onde as condições desiguais vão favorecer a voz de uns, tendendo a silenciar a de outros. O *graffiti* vai abrir a brecha corrosiva neste circuito integrado que modela o espaço e surgindo como o corpo estranho contaminando o sistema.

Actividade marginal que desde sempre se encontrou inserida na contra-cultura, o *graffiti* tende cada vez mais a ser encarado como acção cultural. Cresce o interesse e a sua valorização, acompanhada por uma merecida visibilidade para as criações, assim como para os seus autores.

Nos anos de 80, os *writers* vão desenvolver e aperfeiçoar técnicas de sobrevivência eficazes e que por vezes fazem lembrar as de guerrilha, pela

preservação deste seu meio subversivo de expressão. São formas de lutar que vão contra um sistema cada vez mais decidido em fazer desaparecer o *graffiti*. Os municípios desenvolvem equipamentos, cada vez mais especializados, para a limpeza dos *graffitis* e a polícia torna-se cada vez mais repressiva, impedindo qualquer actividade que se relacione com este tipo de acção<sup>103</sup>.

Se até determinado momento eram os artistas que iam apropriando-se directamente do *graffiti*, os *writers* vão ser agora chamados a apresentar-se nas galerias de arte. A fronteira entre a cultura elevada e a cultura trivial, já anteriormente questionada e transgredida pela Arte Pop, torna-se nesta altura permeável mais uma vez.

O *East Village* vai ser o pólo aglutinador, em Nova Iorque, da vanguarda artística e da boémia e um importante centro artístico de fundamental importância a este movimento. Aqui, o mercado da arte vai-se deixar contaminar por novos artistas, que encontravam as suas raízes no *graffiti* de rua.

No início da década de 80 dá-se o surgimento de uma rede de galerias que absorve este género de produção, impulsionando a carreira artística dos jovens *writers*. Destacamos a *Fun Gallery*<sup>104</sup>, uma das primeiras galerias a apresentar num mesmo espaço as artes plásticas, a música e a dança, dando um forte contributo para a projecção de artistas da *street art* para a fama e internacionalização, como Jean-Michel Basquiat (Novembro de 1982) ou Keith Haring (Fevereiro de 1983).

---

103 Um avultado investimento será feito pela cidade de Nova Iorque, que desde 1972 e através da MTA - *Metropolitan Transit Authority*, juntamente com a polícia municipal, combaterá agressivamente o *graffiti*.

104 Disponível em <http://www.at149st.com/fungallery.html>;  
<http://vodpod.com/watch/4119671-patti-astors-fun-gallery>;  
In *Twentieth-century American Art*, de Erika Lee Doss. Oxford University Press, 2002, p.208.

O mercado da arte começa a prosperar. Ao longo dos anos 80, cada vez mais comprar arte era sinónimo de *status*, era chique. Adquirir arte era uma parte essencial que definia o estilo de vida e os objectos artísticos passaram a ser encarados como um investimento à semelhança das acções na bolsa.

Controlando a forma como determinado artista era promovido, este novo comerciante de arte também definia as regras do jogo, estabelecendo e manipulando os preços. Charles Saatchi, de origem iraquiana, é um destacado coleccionador britânico que inicia a aquisição de obras nos anos 80, ainda hoje possui o poder de influenciar fortemente o mercado artístico<sup>105</sup>.

Os coleccionadores, incentivados pelo desejo de estar a par do que de mais recente se produzia, compravam tudo que pudesse ser novidade. Subitamente os compradores tinham que aguardar, em listas de espera, para poderem comprar obras dos mais recentes pintores. Os artistas acabam por ter que produzir segundo as leis da oferta e da procura. Se anteriormente os artistas pretendiam ter as suas melhores obras nos museus, nesta altura o objectivo é produzir para poder vender o máximo possível. As obras que melhor caracterizavam determinada carreira ficavam habitualmente em coleccionadores particulares e reapareceriam no mercado, poucos anos depois, com valores astronómicos<sup>106</sup>.

No final da década já as obras de Haring correspondiam a cotações de vários milhares de dólares e Basquiat era um nome *palatável* e comercial para a *mainstream*. Porém o resultado é desastroso e este sistema depressa arrasa a vida e as carreiras destes artistas<sup>107</sup>.

### **| Jean-Michel Basquiat (1960 - 1988)**

Jean-Michel Basquiat vive e desenvolve trabalho inicialmente na rua, as

---

105 In *Basquiat*, ed. Taschen, 2004, p.8.

106 In *Basquiat*, op. cit.

107 In *Basquiat*, op. cit, p.8.

suas pinturas são bastante diferentes da estética dos *writers* da época, Basquiat está mais próximo da arte primitiva de Dubuffet.

SAMO, o famoso *tag*, é deixado espalhado pelas paredes do Soho e East Village juntamente com declarações misteriosas e espirituosas. Cortejado pelo mercado artístico internacional, num ápice vertiginoso, e sem qualquer paralelo, é projectado nos maiores centros artístico: Nova Iorque, Zurique, Tóquio, Los Angeles.

SAMO, acrónimo de «SAME Old Shit», vai ser utilizado por Basquiat como a sua *tag*. Mais tarde, quando se instala no circuito das galerias, vai acabar por se ir afastando do movimento *graffiti* e abandonar também esta sua *tag*, utilizando-a só mais uma vez, a última, numa exposição realizada em Itália, em 1978.

Apesar da sua morte precoce, aos 27 anos, o mito do génio magnificamente imperfeito, o artista como exemplo do marginal, permanecerá.

Desta altura destacam-se ainda os *writers* Kenny Scharf, Fred Braithwaite, Lee Quinones ou Rammellzee, artistas reconhecidos e já não jovens delinquentes.

### **| Keith Haring (1958-1990)**

Haring, originário da Pensilvânia, vai viver em Nova Iorque onde se matricula na escola superior de Artes Visuais, em 1978.

Em Nova Iorque, Haring vai encontrar uma próspera comunidade de arte alternativa que desenvolve trabalho fora do sistema habitual das galerias e museus, antes nas ruas do centro da cidade. Haring torna-se amigo de alguns dos artistas de topo como Andy Warhol, Kenny Scharf e Jean-Michel Basquiat, de músicos e *writers*. Indo ao encontro da energia e do espírito da época, vai organizar e participar em exposições e



apresentações no Clube 57, assim como, noutros espaços alternativos<sup>108</sup>.

Época em que relações intensas e complexas se criavam para a formação e consolidação de comunidades, entre elas a intensa comunidade homossexual que se fazia representar com múltiplas individualidades do mundo do espectáculo e das artes. Mas esta é também a época marcada pelo excesso e onde, fatalmente, é este também o momento do surgimento da doença que vitimará, de entre milhares de jovens, actores, cantores, artistas, pensadores, escritores, como por exemplo António Variações, Mercury, Foucault, Mário Viegas e também Keith Haring.

Em 1988, na abertura da *Pop Shop* em Tóquio, Haring referirá na ocasião que na sua vida fez muitas coisas, ganhou bastante dinheiro e divertiu-se muito. Mas também viveu em Nova Iorque nos anos do apogeu da promiscuidade sexual e referiu então que se não tivesse contraído ainda a SIDA, ninguém mais contrairia, o que acaba por acontecer.

No início dos anos 80, Haring surge com as suas poderosas imagens a giz carregadas de um enorme poder comunicativo nas superfícies negras e vazias destinadas à colocação de cartazes publicitários nas paredes do metro de Nova Iorque, local que viria a ser o «laboratório» de experimentação para as suas ideias e linhas simples, o que nem sempre era pacífico. Umas vezes as pessoas sentiam-se desconfortáveis com o facto do artista estar a utilizar o espaço da publicidade, outras vezes gostavam porque nos quadros negros encontravam narrativas onde irónicas associações podiam ocorrer. A primazia da linha foi utilizada para as suas narrativas enérgicas, desenvolvendo códigos visuais atractivos e eficazes e magnetizando fortemente o olhar: «os meus desenhos eram tão frágeis que as pessoas deixavam-nos em paz, respeitavam-nos»<sup>109</sup>.

---

108 [Consult. 19 Dez. 2009] Disponível em [http://www.haring.com/about\\_haring/bio/index.html](http://www.haring.com/about_haring/bio/index.html).

109 Revista Rolling Stone, 1989.

A produção de Keith Haring caracteriza-se pela ironia e crítica. Denunciava a violência, o racismo, o alastrar do vírus do HIV. Os elementos que utilizava eram naturalmente constituídos por figuras, rápidas e simples, que nos remetem para o universo dos pictogramas. Imagens que lembram bebês gatinhando, cães a ladrar, anjos, televisões, naves espaciais, repetindo-se até ao preenchimento total das superfícies. Sobre os elementos que utiliza, o artista refere: «Os desenhos eram criados para provocar as pessoas, levá-las a pensar e a usar a sua própria imaginação»<sup>110</sup>.

Além de estar impressionado com a inovação e energia de seus contemporâneos Haring vai também encontrar inspiração, entre outros, no trabalho de Jean Dubuffet, Pierre Alechinsky, William Burroughs, Brion Gysin. Haring estava determinado a dedicar sua carreira para a criação de uma arte verdadeiramente pública<sup>111</sup>.

É-lhe diagnosticado SIDA em 1988. Em 1989 funda a *Keith Haring Foundation*, tendo como finalidade o apoio a organizações que lutam contra a SIDA.

Durante a sua curta mas intensa carreira Haring trabalhou e fez mais de 100 exposições. No ano de 1986 Haring é assunto em mais de 40 revistas e jornais. Após a sua morte, em 1990, Haring tem a sua obra representada em diversas retrospectivas realizadas nos principais museus do mundo.

### **| Julian Schnabel**

Artista neo-expressionista (1951- ), posiciona-se na *main stream* da arte internacional praticamente desde a sua primeira exposição individual apresentada em Nova Iorque, na *Mary Boone Gallery* (1979) e com uma forte presença internacional ao longo de toda a década de 80.

---

110 Fragmento do texto *Art in Transit*, de Keith Haring. Disponível em [http://www.haring.com/cgi-bin/essays.cgi?essay\\_id=01](http://www.haring.com/cgi-bin/essays.cgi?essay_id=01).

111 Ibidem.

Considerado um dos mais jovens artistas contemporâneos dos Estados Unidos da América e da Europa, encontra o seu trabalho espalhado por quase todos os maiores museus do mundo, (Schnabel foi o mais jovem artista a ter uma retrospectiva no *Tate Gallery*). Associado a prestigiadas galerias da Europa e dos Estados Unidos e estando representado nas colecções dos mais importantes colecionadores, desenvolve ainda hoje surpreendentes obras, inovando-se sempre.

Falando das suas pinturas, Schnabel, referiu que desejava criar «um estado emocional, um estado em que as pessoas literalmente entrassem, imergissem»<sup>112</sup>. O trabalho de Schnabel é fortemente caracterizado pelo poder mural decorativo das suas enormes telas, que realiza desde os finais de 70, utilizando fragmentos de pratos ou de discos partidos (que já funcionam como assinatura), cores vibrantes, chifres de animais, troncos de árvores,... Telas inusuais que através de um processo de *palimpsesto* e de acumulação de elementos reutilizados, fazem surgir narrativas urbanas onde se sentem as presenças de muros e *graffitis*. Telas que emanam a cor do gesto veloz ou onde a cristalização do impacto vai servir de suporte à obra<sup>113</sup>. Em entrevista a Hermann Vaske's, o artista refere que as suas obras são o acumular de coisas, como um poema. O acumular de efeitos onde o único ingrediente que está em falta é o que pertence ao observador<sup>114</sup>.

Artista plástico, que usa um conjunto de diferentes meios para criar a sua obra, Schnabel também se consagra como realizador<sup>115</sup>. Em 1996

---

112 Livre tradução. Disponível em <http://english.cri.cn/4406/2007/09/19/1141@275752.htm>.

113 Vídeo da exposição *Paintings 1978-2006*, na Rotonda di Via Besana, em 2007. Disponível em [http://commons.wikimedia.org/wiki/Rotonda\\_di\\_via\\_Besana\\_\(Milan\)](http://commons.wikimedia.org/wiki/Rotonda_di_via_Besana_(Milan)).

114 Entrevista de Hermann Vaske ao artista, em 2007. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=3rMCNC4Fdqc&feature=related>.

115 Nomeado em 2007 para melhor realizador, no 60º Festival Internacional de Cannes, com o filme *Diving Bell And Butterfly* [*O Escafandro e a Borboleta*].

estreia-se no mundo cinematográfico com o filme biográfico sobre o *writer* e pintor Jean-Michel Basquiat.

### 3.11| **O primeiro *Museu Efémero*, na *internet***

A 17 de Julho de 2008 é criado o *Museu Efémero* de arte urbana, existindo apenas *online*, que se vai caracterizar por ser um museu virtual. As peças apresentadas encontram-se a céu aberto de onde vai resultar este conceito de arte efémera, efectivamente elas estão expostas na rua, onde, naturalmente, são caracterizadas pela sua natureza transitória (material vs virtual) - embora exista sempre a forte possibilidade de que no momento em que uma obra se dissipe, outras possam estar a surgir.

Esta designação de *Museu Efémero* remete-nos para a obra de André Malraux, *Le Musée Imaginaire*<sup>116</sup>, de 1947.

O conceito de museu imaginário vai ter vários sentidos na obra de Malraux. É encontrado inicialmente o significado para um museu das imagens e posteriormente o sentido para um museu do imaginário. Não sendo a mesma coisa, vai existir no entanto uma estreita relação entre os dois conceitos, complementando-se intrinsecamente.

Graças à técnica actual: filmes, fotografias, computadores, *internet*; é-nos possível visualizar para além do espaço e do tempo, centrando em cada um de nós (no caso das obras de arte) acervos impossíveis a qualquer museu. O museu imaginário encontra assim o modo de decompor os limites existentes (espaço-tempo) libertando as obras artísticas de um território físico.

Esta ideia de museu contido no indivíduo, no “lugar mental” que nos habita, acha-se por isso isenta de qualquer tipo de fronteiras. O espírito que retém e armazena a ideia das obras: «O museu imaginário é

---

116 André Malraux, in *O museu imaginário*, ed. Edições 70, 2000.

necessariamente um lugar mental. Não o habitamos, ele é que nos habita». O museu imaginário só existe no indivíduo e, como tal, o museu será aquele que cada um conseguir imaginar: «As estátuas sobreviviam porque eram obras de arte, hoje são obras de arte porque sobrevivem...» dirá Malraux. No caso do *Museu Efémero*, as “estátuas” serão agora atópicas e atemporais, existentes na dimensão binária da programação.

Fomos no encalço deste museu e, na pesquisa feita, através do site de busca *google* surge-nos no topo dos sites encontrados o Jornal de Notícias (versão electrónica)<sup>117</sup>, onde se vai principiar um processo metodológico *sherlockiano* (*and yet, not so obvious*), seguindo alguns dos indícios encontrados:

O *Museu Efémero* surgiu da vontade da Pampero Fundación<sup>118</sup>, que, numa parceria cultural com o Movimento Acordar Lisboa (MAL), efectuou a recolha e selecção dos *graffitis* existentes ao longo do Bairro Alto - num total de 88<sup>119</sup> peças artísticas; e de onde resultou a selecção de cerca de três dezenas de obras.

Desta acção nasceu um site<sup>120</sup> a partir do qual vai ser possível aceder às imagens das obras *adquiridas*, consultar o mapa que sinaliza os locais de todas as peças existentes no Bairro, consultar o *podcast existente* que disponibiliza algumas indicações sobre as 34 obras e sobre os seus autores

117 [Consult. Fev. 2009] Disponível em [http://jn.sapo.pt/paginainicial/pais/concelho.aspxDistrito=Lisboa&Concelho=Lisboa&Option=Interior&content\\_id=978459](http://jn.sapo.pt/paginainicial/pais/concelho.aspxDistrito=Lisboa&Concelho=Lisboa&Option=Interior&content_id=978459).

118 A Pampero Fundación surge a partir da marca de rum venezuelana com o mesmo nome. Esta pretende contribuir para a dinamização e apoio a actividades de cariz artístico tanto na ajuda a jovens artistas em ascensão (na oferta de materiais para o desenvolvimento da criação artística, disponibilidade), como de espaços para exposições. Actualmente a Pampero Fundación dinamiza a criação de nível internacional através de patrocínios: cinema independente, festivais urbanos, exposições alternativas, etc. [Consult. Fev. 2009] Disponível em <http://www.museuefemero.com/pampero fundacion/>.

119 [Consult. Fev. 2009] À data da consulta efectuada ao site.

120 [Consult. Fev. 2009] Disponível em [www.museuefemero.com](http://www.museuefemero.com).

(!), aceder a *hiperlinks* para as páginas de alguns dos artistas representados, entre outras possibilidades.

No artigo do JN é posto em destaque o *writer* Dalaiama, que devido à sua carga simbólica, subtileza na composição, riqueza cromática e à forma cuidada para a escolha dos locais onde é aplicado. Despertou-nos o interesse em tentar obter mais informação sobre Dalaiama.

Assim, consultou-se o site do *Museu Efémoro*<sup>121</sup>. No texto *Manifesto* é indicado que com a criação do *Museu Efémoro* em Lisboa, a Pampero Fundación e o MAL pretendem apresentar o seu reconhecimento ao talento dos artistas que «durante anos de trabalho, estudo e dedicação, sem importar qual a escola, desde a universidade, até por vezes à própria rua» têm vindo a desenvolver o *graffiti*. Desta forma pretendem assinalar os artistas, colocando sobre eles «uma lupa, para que a arte que vemos todos os dias não passe despercebida».

Verificamos no *Manifesto* do museu que o *graffiti* artístico, apesar de ser reconhecido e enaltecido, vai encontrar a sua origem tanto em artistas que advêm de educação universitária como, coloca-se a hipótese(!), destes artistas poderem ter origem na cultura da rua.

Não querendo aqui parecer desmerecer este tão importante empenho na valorização da criação artística, sentimos, no entanto, algum tipo de tremor em tão castas e *clean* intenções. Por exemplo:

- existem obras (que pomos a hipótese de não terem sido vistas pelos avaliadores) que entendemos ter valor artístico e que não se encontram catalogadas no *Museu Efémoro* (fig. n.º21);
- é de assinalar o rastreio que se encontra à entrada do sítio na internet, onde é obrigatória a introdução de uma data de nascimento;

---

121 [Consult. Fev. 2009] Disponível em [www.museuefemero.com/pt/index.php](http://www.museuefemero.com/pt/index.php).

- estranha-se a indicação «Para aceder a este conteúdo tem que ter mais de 18 anos» (fig. n.º22). *Museu Efémero*, o primeiro do mundo com a particularidade de conter em si mesmo obras de criadores que, no caso de serem menores, não poderão ver a sua própria criação on-line a não ser que transgridam na indicação de nascimento. Muitos *writers* iniciam-se muito antes de atingirem os 18 anos de idade.

Surge assim o *Museu Efémero* na *internet*, que transporta em si a premissa de que tanto a obra como o próprio artista «muda, transforma-se, evolui, vive» e assim sendo as peças existem enquanto viverem. Desta *montra* do *graffiti* artístico sobressaíram artistas de diferentes gerações e nacionalidades reconhecidos nomes da *street art*, como: Dolk, Quill, o Colectivo Bitmap, o Efeito Magenta, o Dr Cmyk, o Dalaiama.

Desta actividade marginal que se encontra inserida na contra-cultura, vai crescendo o interesse e a valorização das suas manifestações, acompanhada por uma merecida visibilidade para as criações assim como para os seus autores.

Uma das *pieces* que acaba por ficar também em evidência neste museu é novamente a do *Dalaiama* (fig. n.º23). No *podcast*, consultado em Fevereiro de 2009, podia-se ouvir: «Equipa com uma obra transversal na cena urbana. Que realizou trabalhos em colaboração com vários artistas da grande Lisboa. Dalaiama destaca-se por estar sempre à procura de oportunidades de intervenção ao nível de *graffitis bombing* e da criação de *stickers*. [...] Atitude marcada com fortíssimos traços de intervenção politico-social». E, seguindo este trilho, consultou-se o *blog* do Dalaiama<sup>122</sup> onde, no *post* do dia 4 de Março de 2009 se encontra a invocação ao 37.º Artigo da Constituição da República Portuguesa - referente à Liberdade de Expressão e Informação.

---

122 [Consult. Fev. 2009] Disponível em <http://dalaiama.blogspot.com/>.

## 4 – O graffiti e a arte

### 4.1| Dos registos anónimos aos artistas das vanguardas

Do livro *Engenheiro do tempo perdido* recolhemos o seguinte fragmento da reflexão de Duchamp: «A arte não tem pretexto biológico [...] Não é mais do que um pequeno jogo entre os homens de todos os tempos: eles pintam, olham, admiram, criticam, trocam e deslocam»<sup>123</sup>, (fig. n.º24).

É em diálogo com registos anónimos encontrados no espaço público que alguns dos artistas das vanguardas do século XX irão alicerçar o seu trabalho e criar, a partir dele, inovadoras formas expressivas, (fig. n.º25, n.º25A). Diversos artistas modernos incorporaram nas suas obras elementos encontrados nos muros e nos *graffitis*: Brassai, pseudónimo de Gyula Halász (1899-1984), Jean Dubuffet (1901-1985), Alberto Burri (1915-1995), Antoni Tàpies (1923- ), Manolo Millares Sall (1926-1972), Cy Twombly (1928- ), Miquel Barceló (1957- ),... destacamos aqui alguns deles:

#### | Antoni Tàpies

O movimento *Dau al Set* é caracterizado por ser o grande detonador para uma nova consciência da vanguarda na Catalunha. É composto por um reduzido número de artistas marginais que se juntam em torno de um projecto editorial, com o mesmo nome, o grupo «rompe com o realismo herdado do "noucentisme"<sup>124</sup> e reivindica os aspectos mágicos e diabólicos da tradição artística medieval». Influenciado pelo surrealismo, vai ser uma oposição radical ao conformismo e ao imobilismo cultural desse momento.

---

123 Marcel Duchamp, do livro *Engenheiro do tempo perdido*, p.15.

124 Eugenio d'Ors y Rovia (autor e filósofo catalão), que em 1906 cria o termo "noucentismo" (1900-ismo) para a caracterização da cultura na Catalunha no século XX. Ele acreditava que a arte deveria ser "arbitrária" ou subjectiva, para romper com as normas tradicionais. [Consult. Mar. 2009] Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/420832/noucentisme>.



A revista *Dau al Set*, desde o seu primeiro número publicado em 1948 até ao último em 1945, vai constituir um importante órgão para a reflexão crítica sobre a sociedade contemporânea catalã: «O resultado das suas actividades foi a criação de uma estética marginal, genuinamente pessoal, que viria a exercer uma influência decisiva na aceitação do informalismo e na ulterior evolução das artes plásticas».

Antoni Tàpies, no seu livro *A prática da arte*<sup>125</sup>, vai começar por referir a natural vontade, que existe na nova arte, em provocar impacto na sociedade e como essas vanguardas vão ser minimizadas por parte dessa mesma sociedade.

Tàpies defende que dever-se-ia destacar e reforçar o sentido de obra colectiva, que sempre existiu na arte, devendo para isso o artista encontrar nos agentes artísticos o elo para o reforço da promoção da obra junto da comunidade: «O artista poderá sempre causar um certo transtorno num sector restrito do público, mas nunca num grande, que é o que interessa, se hoje não contar com a boa vontade dos que também desejam provocar [esse impacto]: organizadores de exposições, críticos, jornalistas, directores de jornais...». Tàpies assinala que, para se conseguir «atrair imediatamente a atenção» da sociedade para a obra artística, os *mass media* são um dos elementos a destacar, o mais importante. É também através dos *mass media* que vai poder existir a possibilidade para o escândalo ou a grande perturbação «que é o que interessa».

Tàpies encontra na «injusta» argumentação utilizada para a minimização dessas vanguardas um sentido mais profundo e refere: «parece-me totalmente injusto que os que pretendem estar para além de tudo digam que agora a nova arte, e refiro-me à dos mais novos, já não é capaz de escandalizar ninguém. É uma das muitas ciladas que circulam para minimizar a

---

125 In *A prática da arte*, de Antoni Tàpies. Ed. Livros Cotovia, 2002.

importância das vanguardas. Numa altura em que os *mass media* são cada vez mais controlados e em que os pecados do escândalo e do desvio em relação à ordem são tão temidos e vigiados, não é nada estranho que *dar um golpe* [expressão de Joan Miró, e referida por Tàpies para reforçar a ideia de provocar impacto na sociedade] seja também difícil e, portanto, esse não é um defeito que possa ser atribuído sempre à arte»<sup>126</sup>.

Sobre o processo de criação, Tàpies vai indicar no segundo capítulo do livro, *A vocação e a forma*, de 1955, o seguinte aspecto: «só a experimentação diária e o facto de se estar constantemente em estado de alerta farão com que, por vezes no momento menos pensado, se produza o milagre de certos materiais que, sozinhos são inertes, comecem a falar com uma força expressiva que dificilmente se pode comparar seja com o que for. Se isto acontecer, o artista encontrou a adequação entre o conteúdo e a forma (fig. n.º26). Tudo o que não for assim é, para mim, viver de empréstimos»<sup>127</sup>. Um pouco mais à frente na mesma página Tàpies refere ainda: «Só concebo o artista em plena aventura, em plena passagem, em pleno salto no vazio. Numa época em que está na ordem do dia toda a espécie de intervencionismo, vai-se demonstrando que, para a arte, a verdadeira vida está, pelo contrário, fora do mundo dos funcionários». Aqui a leitura que fazemos é elíptica, ou seja, é necessário que esse «mundo dos funcionários» exista para que ao atravessá-lo, se consiga encontrar o outro espaço, «o salto no vazio».

Dos vultos maiores da cultura encontram-se indivíduos excepcionais que souberam «dar o salto» da arte para a rua, e traçamos aqui uma ténue corrente entre Tàpies e o ajudante de guarda-livros, da Rua dos Douradores, o poeta Fernando Pessoa que um dia escreveu «E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu

---

126 Livro de Antoni Tàpies, in *A prática da arte*, ed. Cotovia, 2002, p.11 e 12.

127 Antoni Tàpies, op. cit., p.32.

segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente»<sup>128</sup>; queremos também ir ao encontro do arquivista de radiografias do Hospital de São José, o mestre da guitarra portuguesa, Carlos Paredes.

Regressando a Tápies e ao livro *A prática da arte*, no capítulo terceiro *Declarações*, destacamos a afirmação: «Qualquer coisa intimamente sentida pode depois converter-se num símbolo de toda uma situação universal. [...] Para mim, tem muito mais valor um gesto vital qualquer – nem que seja um gatafunho numa parede, quando esse gesto está justificado por um facto humano – do que toda a pintura dos museus sem qualquer nexos com as nossas vidas»<sup>129</sup>.

Mas é ao sétimo capítulo deste livro, *Comunicação sobre o muro*, de 1969, que a nossa atenção mais se prende. Num texto mais introspectivo e, talvez também por isso, mais pleno, Tápies faz uma descrição virtuosa sobre o processo de criação onde impõe um ritmo próprio às diferentes etapas por ele transportas e analisadas, permitindo-nos uma grata partilha comovedora e apaixonada.

Os elementos utilizados por Tápies, que marcam presença nas suas telas vão ser as portas, as janelas, os muros. Estas representações não são um fim em si mesmo mas antes o meio encontrado pelo artista para poder aceder a um outro espaço. Estas imagens, ou as suas sugestões, não podem no entanto ser entendidas como os elementos ou «assuntos» que indiferentemente servem de apoio ao artista. Estas imagens ou sugestões permanecem direitas, sem fugirem às suas responsabilidades, e «com a sua carga arquetípica ou simbólica»

---

128 Fernando Pessoa, in *Livro do Desassossego*, ed. Biblioteca Visão, 2000, p.17.

129 Antoni Tàpies, op. cit., p.42.

Tàpies informa que o quadro vai ser o suporte onde tudo se passa, porque tudo vai acontecer numa outra dimensão, ultrapassando o espaço e a matéria do próprio quadro. O quadro vai ser o suporte que convida o *uno* a entrar num jogo «muito mais amplo das mil e uma visões e sentidos», onde ocorrem, decorrem, ocorrem participações «mágicas» e onde o *duo* impera na participação: «às vezes estão e não estão, aparecem e desaparecem, vão de umas a outras, entrelaçam-se, desencadeiam associações... Tudo é possível»; o quadro é o talismã que ergue e derruba os muros que se encontram a sustentar as impotências, escravidões, libertações, daqueles que nele conseguem participar.

O «assunto» não permanece fixo ou cristalizado, ele poderá ser encontrado sugestivamente na obra, ou unicamente na mente do «contemplador».

Existe um *leit motif* na intenção do artista, que eficazmente passa para a sua criação, e sobre ele Tàpies refere: «Se eu tiver de fazer a história de como se vai concretizando em mim a consciência deste poder evocador das imagens murais, tenho de ir muito mais atrás. [...] Todos os muros de uma cidade que por tradição familiar me parecia tão minha foram testemunhas de todos os martírios e de todos os atrasos humanos que eram infligidos ao nosso povo»<sup>130</sup>.

Mas a envolvente cultural vai *temperar* esta vontade onde, segundo Tàpies, «as recordações culturais aumentam naturalmente o seu tom [...] as divulgações arqueológicas que venho absorvendo até aos conselhos de Da Vinci, desde todas as destruições Dadá até às fotos de Brassai, tudo contribui». Naturalmente Tàpies encontra nos *graffitis* de rua «todo um mundo de protesto reprimido, clandestino mas repleto de vida».

Segue-se a maturação, que advém da vivência própria, onde o acaso

---

130 Antoni Tàpies, op. cit., p.150.

faz parte dessa partilha e descoberta, desse outro domínio dimensional. No caso de Tàpies, terá sido, segundo ele, durante um período de convalescença, quando ao longo de quarenta dias permaneceu e trabalhou «com uma obstinação desesperada e febril» nesse seu quarto-estúdio, levando a experimentação formal a um nível obsessivo. A esse seu deserto Tàpies vai chamar «a hora da solidão», não conseguindo assegurar se terá já acabado esse momento de crise.

Desse «movimento frenético» Tàpies, surpreso, constata que já só encontra um «silêncio estático», e define esta experiência como sendo uma «grande lição de humanidade para o meu desenfreamento soberbo».

Tàpies vai de agora em diante em busca do silêncio com mais resignação, revelando-se-lhe novas paisagens. Dessas novas geografias, dirá: «das cinzas, da terra de onde surgem e para onde voltam, da solidariedade que nasce ao ver que a diferença que existe entre nós é a mesma que existe entre um grão de areia e outro...»<sup>131</sup>.

Sentimos aqui a passagem fatídica do tempo e a redutibilidade a que estamos condenados. Recordamos a seguinte reflexão do poeta persa do séc. XII, Omar Khayyam<sup>132</sup>, num dos seus Rubaiyat:

«O vasto mundo: um grão de areia no espaço.

A ciência dos homens: palavras.

Os povos, os animais, as flores dos sete climas: sombras.

O profundo resultado da tua meditação: nada».

Embora, a respeito do *nada*, Tàpies vá indicar que «evidentemente, nada surge do nada e tudo teria uma explicação». Aqui teremos que reforçar esta noção, invocando novamente Tàpies, num outro texto do seu

---

131 Antoni Tàpies, op. cit., p.152.

132 [Consult. Dez. 2008] Disponível em <http://www.alfredobragançano/poesia/rubaiyat.html>.

livro *A prática da arte*, no capítulo *Intranscendência estética e conformismo*, que aprofunda este sentido de *vazio*: «Dizem-nos que acertar o alvo é realmente atingir um “vazio” (que não é a mesma coisa que o nada); mas trata-se do esvaziamento de falsas concepções, coisa que tradicionalmente não conduz ao afastamento do mundo mas sim, pelo contrário, à compreensão e à união com tudo».

Da imagem do muro pairam sugestões e possíveis derivações: limite, separação, clausura, lamentações, prisão, testemunho de passagem do tempo. Presenças de «superfícies lisas, serenas, brancas; superfícies torturadas, velhas, decrépitas; sinais de marcas humanas, de objectos, dos elementos naturais; sensação de luta, de esforço; de destruição, de cataclismo; ou de construção, de surgimento, de equilíbrio; restos de amor, de dor, de nojo, de desordem; prestígio romântico das ruínas; contribuição de elementos orgânicos, formas sugestivas de ritmos naturais e do movimento espontâneo da matéria; sentido paisagístico, sugestão da unidade primordial de todas as coisas; matéria generalizada; afirmação e valorização da coisa terrena; possibilidade de distribuição variada e combinada de grandes massas, sensação de queda, de afundamento, de expansão, de concentração; recusa do mundo, contemplação interior, aniquilação das paixões, silêncio, morte; dilacerações e torturas, corpos esquartejados, restos humanos; equivalências de sons, arranhões, raspões, explosões, tiros, pancadas, marteladas, gritos, ressonâncias, ecos no espaço; meditação de um tema cósmico, reflexão para a contemplação da terra, do magma, da lava, das cinzas; campo de batalha; jardim; campo de jogos; destino do efémero... e muitas e muitas ideias que se foram apresentando uma a seguir à outra como cerejas que se tiram de um cesto»<sup>133</sup>. E Tàpies pergunta se se poderá continuar a chamar muros a tudo aquilo que já fez.

---

<sup>133</sup> Antoni Tàpies, op. cit.

No site da Fundação Antoni Tàpies, pode ler-se o texto *La colección*, de Manuel J. Borja-Villel, que esclarece: «Em princípio, o carácter "mural" das pinturas matéricas permite uma pluralidade de leituras: o muro é a barreira que nega o acesso, o que impede ver através; também é a parede que reflecte a passagem do tempo, o lugar sobre o qual se inscreve o *graffiti*. Por isso, antes de mais, o muro é o alter ego do artista [...] é a través do muro que Tàpies expressa o seu desejo de romper com o dualismo característico da nossa sociedade e de se fundir com a matéria num continuo informe»<sup>134</sup>.

### | Dubuffet

O artista plástico Dubuffet arrisca o seu início artístico numa época terrível, a meio da 2ª Guerra Mundial, em 1942. Depois de diversas vicissitudes, renunciando a uma ideia de carreira (segura e tranquila) e encontrando-se já com «quarenta e tal anos»<sup>135</sup>, vai deixar um legado artístico riquíssimo, complexo e inovador.

Desde a série *Marionnettes de la Ville et de la campagne* de 1942, até ao último desenho *corp ultime*, da série *Non lieux* de 1984, Dubuffet apresenta um processo criativo feito de renovações constantes, sendo este um pensador e criador exultante, «em conflito, numa dualidade construtiva, com um negativismo profundo que ele próprio estigmatiza como "a doença congénita" e que consiste em pôr sempre e em demasia todas as coisas em causa»<sup>136</sup>.

A pintura, a impressão, as colagens são os instrumentos para a execução num só momento das suas múltiplas visões. Dubuffet vai

---

134 [Consult. 20 Nov. 2008] Disponível em [www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article698](http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article698).

135 Artigo *Dubuffet, o "bad"* de José-Augusto França, in *Diário de Lisboa*, 8 de Junho de 1985.

136 Excerto de "Notes pour fins-lettrés", de 1946, in *Prospectus et tous écrits suivants*, vol. 1, ed. Gallimard 1987, p.58.

conseguir captar no espaço a paisagem horizontal e vertical de um jardim ou rua ou a representação planisférica da geografia de um corpo. Visão onde se representará alternadamente o frente e verso, a ordem e a desordem das coisa, concebendo o espaço «aberto à percepção sucessiva de todos os aspectos, impondo às figuras e aos lugares evocados, em ligação directa com os mecanismos do espírito, distorções de carácter real, no limite da desnaturação»<sup>137</sup>.

Também Dubuffet vai nomear ao seu modo a matéria, tal como encontramos em Tàpies ou Barceló, sintetizando-a no seu aspecto mais primordial, o ínfimo grão de pó: «A voz da poeira, a alma da poeira, interessam-me (...) porque as pressinto mais estranhas. (...) transformam-se em poeira – num ser assim continuo (...) Que experiência! Que informação!»<sup>138</sup>.

O artista manobra os materiais com os meios e as técnicas, para a fixação da sua visão mental; são a parte integrante da sua criação para que se abram novos caminhos por onde o espírito criador se manifesta. Em Dubuffet, a matéria surge para que o seu espírito poético possa estar representado, anulando os obstáculos ao seu imaginário: «A arte deve nascer do material. A espiritualidade deve socorrer-se da linguagem do material. Cada material tem a sua linguagem, é uma linguagem».

José Augusto França vai assinalar, no volume 1 do *Dicionário da Pintura Universal*, o seguinte aspecto na obra de Dubuffet: «Outra fase imediatamente se seguiu na obra de Dubuffet, a das «Hautes Pâtes» (1946) – quadros feitos sobre estafe, com o emprego de cimentos, areias, pedras, vernizes, numa busca vertiginosa de materiais; «gosto de proclamar que a minha arte é um empreendimento de reabilitação dos valores

---

137 Catálogo da exposição *Jean Dubuffet*, ed. Culturgest, 2000, p.22.

138 Dubuffet, excerto de "Empreintes" texto de Abril 1957, in *Prospectus...* op. cit., vol.II, p.135.



desacreditados»<sup>139</sup>, escreverá este artista sobre o seu trabalho. Caracterizavam-se estas suas criações artísticas por serem desenvolvidas tendo por base os materiais encontrados por Dubuffet e posteriormente referidos como sendo «materiais do acaso».

Um olhar sobre a vida urbana que, de modo monótono, sujo, esfarrapado representa sem piedade ou ilusão (fig. n.º27): «Porque [...] o que lhe interessava não eram os objectos mas os vazios entre eles, aqueles mesmos espaços que ninguém vê, por Dubuffet acreditar no continuum do tempo e de tudo o mais».

Em finais de 1943 Dubuffet apresenta a série de quadros que designará *Métro*. Estas suas primeiras obras continham já elementos essenciais, às quais o artista regressará e expandirá mais tarde, «A espontaneidade do gesto evoca o desenho sumário dos *graffitis* e a composição escapa a todas as regras herdadas da arte clássica. A visão é frontal, banindo toda a escala e toda a perspectiva, e as figuras, com aura de marionetas, ocupam o espaço da tela para além de toda a consideração estética»<sup>140</sup>. Sugestões que o artista encontra nas velhas paredes dos edifícios de Paris e sobre as quais vai reter o olhar há já longo tempo. Dedicada ao homem comum, a arte de Jean Dubuffet vai encontrar os agitados e complexos cenários urbanos: ruas, transportes públicos, prédios, jardins, mas também outras paisagens marcadas de aridez, silêncio e ausência.

Dubuffet vai publicar em 1940 o seu manifesto da *Art Brut*, em oposição às artes aceites pela *Academia*, termo esse que pretendia designar a arte feita por indivíduos «sem educação artística, ignorantes (consciente ou inconscientemente), geralmente crianças, reclusos, desenhadores de *graffiti*, doentes mentais, esquizofrénicos onde não existe qualquer preocu-

---

139 In *Dicionário da pintura universal*, vol.1. ed. Editorial Estúdios Cor, 1962,p.222.

140 Catálogo da exposição *Jean Dubuffet*, ed. Culturgest, 2000, p.17.

pação em realizar uma obra de arte segundo um padrão conhecido»<sup>141</sup>. Com estas impressões o artista desenvolve um profícuo trabalho onde vai fazer o protesto irónico contra a pintura elegante e os tradicionais valores da arte.

Já em 1912, Paul Klee declarava que a arte dos doentes mentais tal como a das crianças «realmente deveria ser levada mais a sério, tal como é tida a que se encontra nas colecções de todos os nossos museus de arte, isto se realmente pretendemos reformular a arte dos dias de hoje»<sup>142</sup>. O que Klee encontra mais fascinante e instrutivo acerca da arte *outsider* - esses indivíduos autodidactas, por vezes com distúrbios mentais, que criam enquanto isolados da cultura *mainstream* - é a sinceridade, profundidade, e o poder de não adular. A capacidade de serem imunes a condicionalismos ou influências a partir do exterior, criando a representação de visões paralelas do real.

Ao desenvolver a sua *Art Brut*, Dubuffet não vai encontrar um caminho pacífico. No artigo *Dubuffet, o "bad"*, publicado aquando da morte do artista, José-Augusto França assinala o facto de Dubuffet ser um artista «insuportável» aos olhos tanto da «crítica como da própria arte», atitude que o próprio artista estimulava e provocava por entender ser «necessário sê-lo, num mundo que de outros e muito mais tristes e mesquinhos modos assim se tornava, com satisfação de toda a gente».

Encontramos na obra citada anteriormente, *Mille Plateaux*, a seguinte ideia: «As marcas territoriais são *ready-made*. Também aquilo que chamamos de *art brut* não tem nada de patológico ou de primitivo; é somente essa constituição, essa libertação de matérias de expressão, no movimento da territorialidade: a base ou o solo da arte. De qualquer coisa,

---

141 Carlos Ceia, in *E-Dicionário de Termos Literários*. [Consult. 12 Abr. 2009]  
Disponível em [http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/art\\_brut.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/art_brut.htm).

142 [Consult. Nov. 2008] Disponível em <http://press.princeton.edu/titltes/5082.html>.

fazer uma matéria de expressão. O *Scenopoietes* faz arte bruta. O artista é *scenopoietes*, podendo ter que rasgar seus próprios cartazes. Certamente, nesse aspecto, a arte não é privilégio do homem»<sup>143</sup>.

Dubuffet reabilita o trivial embora de uma forma bem diferente da dos artistas da Arte Pop, que o admiravam bastante, nomeadamente Claes Oldenburg ou Eduardo Paolozzi<sup>144</sup>: se na Pop a obra é como a vida, em Dubuffet a arte encontra-se na vida. Nos seus quadros, surgem cenas esquecidas ou paisagens pelas quais passamos sem que se atribua muita importância. O seu interesse reside nas coisas que se apresentam de um modo banal, familiar ao olhar – rabiscos desenhados no chão a giz, torrões de terra seca, manchas, a irregularidade das pedras, o *graffiti*...

### | Brassäi

Na série fotográfica "Proposta para a parede", publicada em 1950, Brassäi vai desenvolver o seu processo criativo a partir da temática dos *graffitis*, que encontra e regista nas paredes existentes ao longo das ruas de Paris<sup>145</sup>. Desta série de trabalhos de recolha fotográfica, iniciada em 1932, vai resultar um livro de fotografias só publicado quase 30 anos mais tarde, em 1960.

Será a revista *Minotaure* a dar a conhecer o trabalho fotográfico de Brassäi, ao publicar as suas primeiras imagens para ilustrar um artigo do próprio Brassäi intitulado «Da parede das cavernas à parede da fábrica»<sup>146</sup>.

A temática dos *graffitis* nunca mais vai ser largada por Brassäi, sendo uma constante ao longo da sua vida.

Em 1971, Brassäi expõe na Bienal de Lausana um vasto tapete de

143 Gilles Deleuze & Felix Guattar i- *Mil Platôs*, vol. 4, p.108.

144 A Arte do Século XX, vol.1 - Pintura, p.254.

145 Jean-Claud Gautrand, in *Brassäi, o Universal: Paris 1899-1984*, ed. Taschen, 2008.

146 Jean-Claud Gautrand, op cit., p.14.

parede onde apresenta um padrão branco e preto, tecido a partir de uma composição obtida a partir dos próprios *graffitis*. O artista apresenta esta peça artística como sendo a forma para, segundo ele mesmo, «devolver à parede o que lhe tirei»<sup>147</sup>.

Pablo Picasso, amigo e impulsionador de Brassai, dirá: «Um tema novo, abstracto de aparência, mas quão humano. A arte naïf, arte bruta, a arte da parede – o ecrã de verdade para o homem da rua – encontrou nele um verdadeiro arauto. Esta descodificação de uma linguagem que remonta a uma época distante inspira incontestavelmente toda a arte moderna. Miró, Klee, Dubuffet, Tàpies voltam a encontrar-se nela». Picasso refere ainda, «Brassai teve uma feliz ideia em constituir esta colecção... [A Parede] é tão rica como a fachada de uma catedral»<sup>148</sup>.

Brassai vai aproximar-se dos Surrealistas, mas ao mesmo tempo quer ser independente, defendendo a individualidade da sua criação. A sua corrente artística encontra-se nos lugares da vivência, como se constata numa frase, publicada na apresentação do seu livro *Paris After Dark*: «O efeito surreal das minhas imagens nada mais é do que a realidade tornada fantástica por meio de uma visão particular. Tudo o que eu quis expressar foi a realidade, porque nada é mais surreal... O meu objectivo constante é fazer as pessoas verem determinado aspecto, da vida diária, como se este estivesse a ser descoberto pela primeira vez».

### **| Miquel Barceló**

É no desenho que Barceló vai encontrar a sua natureza confessional e espontânea, é o seu instrumento primeiro onde muitas das vezes se reconhece o *esboço* para os seus quadros de grandes dimensões. Nos seus desenhos iniciais já se encontra latente uma vontade carregada de ideias

---

147 Jean-Claud Gautrand, op cit., p.8.

148 Jean-Claud Gautrand Jean-Claud Gautrand, op. cit., p. 14. Citação de Brassai extrada ao livro *Conversations avec Picasso*, Paris 1964.

em ebulição, sendo que alguns desses exercícios serão retomados e desenvolvidos mais tarde.

Vamos encontrar em Miquel Barceló o prolongamento de uma caminhada iniciada por outros artistas. Tal como Tápies, Barceló vai encontrar inspiração nos mestres orientais. Barceló gosta de inventar técnicas que servem para pintar, não as explora muito, «servem para o que servem e já está. [...] Umhas meras pinceladas sugerem raízes, sementes ou rebentos, falam-nos do potencial da pintura para criar imagens e metáforas – vida, ao fim ao cabo. A relação com a pintura chinesa, em especial com figuras como Chu Tah, o grande mestre chinês do séc. XVII que pintou animais e plantas a partir de manchas de pintura, é aqui evidente»<sup>149</sup>.

Do catálogo que acompanhou a exposição “Miquel Barceló” na Galeria Nasoni em 1993, destacamos texto *A matéria da pintura*, de Alexandre Melo, onde se volta a encontrar referências à técnica, mas essencialmente à descrição da força matérica que compõe as suas obras: «A evidência maior da pintura de Barceló é a evidência da matéria. A respeito de uma pintura de Barceló é pouco dizer apenas óleo, ou acrílico, ou o que seja, sobre tela - de resto, diz-se, geralmente, técnica mista. A mistura é a da tela com as tintas e com mais uma imensa diversidade de coisas que podem ser colas, vernizes, areias, pedras, paus, papéis, trapos, conchas, pontas de cigarro. A enumeração não é importante porque os materiais, para sermos exactos, variam muito de quadro para quadro, ou de série para série. A densidade e a tensão da matéria. Uma espessura convulsiva. Massa, pasta, papa. [...] A consistência matérica não tem de ser sempre acumulação e excesso, pode pelo contrário ser deslocação, rarefacção. [...] O que permanece é a densidade, matérica e dramática».

---

149 Enrique Juncosa, catálogo de exposição *Miquel Barceló - Obras sobre Papel 1979-1999*, 1999. Adaptação e tradução livre do castelhano.

No livro de fotografias de Jean Marie del Moral, "Barceló", encontramos todo um percurso de quase vinte anos<sup>150</sup> sobre a sua produção artística (de 1985 a 2002). Nestes registos fotográficos, que mostram tanto o artista e a sua obra, como também o ambiente onde Barceló desenvolve trabalho artístico, vamos encontrar, frequentemente, um elemento comum e sempre presente, o rabisco. Este rabisco, na tradição de Pablo Picasso, umas vezes desenhado outras escavado no estuque, vai ser a marcação nas paredes nas quais Barceló se rodeia para trabalhar, seja em Nova Iorque, Barcelona, África, Palermo ou Farrutx em Maiorca. Estes traços são somente revelados pelas fotografias do livro de Jean-Marie del Moral, não encontrámos qualquer outra referência. A título de exemplo indicam-se algumas dessas imagens que fundamentam a observação indicadas, nas páginas n.º 22; 46; 122; 124; 142; 168; 171; 177; 188.

A necessidade do artista em criar marcas pessoais nos espaços de trabalho poderá ser a tentativa de dominar o espaço ou talvez um apaziguamento de uma forte vivência interior, de modo a que Barceló possa coexistir numa determinada harmonia (fig. n.º28). Este aspecto é-nos indicado a partir da leitura do texto *Los ciclos terrestres*<sup>151</sup>, quando em 1998 o artista é convidado a trabalhar e expor na velha e abandonada igreja de Santa Eulália dos Catalães (*Catalani*), em Palermo. Para a exposição, Barceló vai cobrir as paredes da igreja com grandes desenhos a carvão, tendo por base folhas de jornal. Estes desenhos são criados, segundo sugestões encontradas por Barceló, nas diversas irregularidades e manchas das paredes interiores deste espaço, e pode-se no texto de Barceló ler: «São 300 anos de existência de uma igreja que já foi mais que igreja, já foi bordel, estábulo de cavalos de corridas ilegais [...] Nesta igreja já aconteceu de tudo e isso é muito notado das paredes, umas apresentam fortes

---

150 A maior parte do material consultado à cerca de Barceló foi gentilmente cedido pela artista Marta Riera, a quem agradecemos.

151 Do livro *Miquel Barceló: obra sobre papel 1979/1999*, p.31 e 32.

manchas e outras quase nada».

Este registo histórico sugerido pelas manchas das paredes vai novamente ser encontrado no filme *Mar de Fang: Miquel Barceló a la SEU de Mallorca*, onde o artista refere que é o acaso que faz a mancha e, frequentemente, é a forma da mancha que determina o detalhe, o qual determina qual o tipo de tratamento a dar a toda a parede<sup>152</sup>.

O tema principal na obra de Barceló é a passagem inexorável do tempo: a sua obsessão pela transformação incessante da matéria; a sua constante encenação do quotidiano; a vida; a morte. Passagem do tempo que poderá ser sentida nessa evocação sistemática encontrada nas suas imagens: de sedimentação e germinação; também elas, de um modo próprio e genuíno, sentidas e representadas por Dubuffet.

Destacamos a título de exemplo a série de obras que Barceló desenvolveu a partir dos seus “monstros” - animais que se vêem por fora e por dentro de uma só vez - e sobre os quais ele dirá: «Comecei a trabalhar a ideia do animal como uma espécie de máquina. O animal como um quadro... O quadro como um organismo que se alimenta, dejecta e se reproduz, tudo de uma só vez. [...] Nestes quadros a imagem nunca tem perspectiva, é plana, ocupa toda a superfície. Não à espaço. Decidi que se se vê uma mota-animal, todo o quadro é a mota, incluindo o fumo e as impressões digitais. A mota não vai a parte alguma. Está em andamento embora não se encontra no espaço. É este [representação] o seu próprio espaço»<sup>153</sup>.

Os anos 80 são a fase para a experimentação de Barceló, onde recicla papeis e cartões, onde incorpora todo o tipo de materiais na representação. Estas criações de grandes telas com colagens inserem-se numa estética “pobre” com influência em artistas como Tàpies, Miró ou Pollock e onde Barceló.

---

152 Tradução livre de Barceló, do filme *Mar de fang* (12' e 50").

153 In *Miquel Barceló: desenhos – pinturas – esculturas*, p.21.

A representação «matérica» é levada ao limite. Barceló desenvolve representações de acumulação de alimentos ou de veículos sobrecarregados com ovos ou animais mortos e simultaneamente crucificações pagãs, solitárias travessias em paisagens áridas, desérticas. Reflectindo sempre sobre a conclusão terrível da existência humana, num estado de ansiedade constante da assimilação das imagens em que se encontra submerso.

Nas suas auto-representações ou nas representações que faz daqueles que lhe são queridos, Barceló abandona a noção de verosimilhança ou um qualquer sentido de beleza, sintetizando assim o mundo numa espécie de diário de bordo, onde regista dados familiares e inevitavelmente autobiográficos, onde a natureza representada poderá ser reflexiva, mágica, rebelde ou celebratória.

Em 1988 Barceló fará uma grande viagem de oito meses por África, onde desenvolverá um profícuo trabalho. É o início de um enorme fascínio de Barceló por este continente, que tem permanecido desde então.

O elemento plástico, caracterizado por um ponto negro, surge nesta altura e permanecerá no trabalho de Barceló, tornando-se numa das imagens que o caracteriza. O ponto, sendo um elemento mínimo, é capaz de poder conter em si mesmo a sugestão de inúmeras coisas reveladas, muitas das vezes a partir da sombra que de si sai: de uma caveira, uma silhueta humana, um camelo, uma cobra, uma pedra. O artista refere: «A luz no deserto é tão intensa que as coisas desaparecem, a sombra tem mais intensidade que a coisa em si mesmo [...] O que não é tem mais intensidade que o que é»<sup>154</sup>.

No início da década de 90 o artista volta a África para assistir a um cerimonial fúnebre - que se celebra cada 15 anos - e inicia então uma nova série de desenhos que sugerem buracos formando sequências narrativas.

154 Miquel Barceló, in *Obras sobre Papel, 1979-1999*, p.27.



Buracos que são cornos e caveiras: umas vezes pedras e outras a sua ausência; percurso de vida e de morte, umas vezes representações cartográficas, outras figurativas.

Em 2007 Miquel Barceló é convidado a participar na Trienal de Luanda onde, com jovens artistas angolanos, cria um mural. Participa ainda numa conferência sobre a arte contemporânea<sup>155</sup>. Neste mural, Barceló desenvolve uma forte composição de onde nos remete para os elementos do *graffiti* e onde nos reenvia para as imagens fotografadas dos muros de Paris, no início do século XX, por Brassai (fig. n.º29 e n.º29A).

## **Conclusão**

Procurámos neste exercício teórico ir ao encontro de informação que nos ajude a contextualizar o fenómeno social, actuante e actual, do *graffiti*, assim como, as suas implicações na Arte Contemporânea. Objecto de estudo que defendemos ter analogia numa anterior genealogia de imagens largadas ao espaço e de partilha comum.

Diversos artistas modernos incorporaram nas suas obras elementos encontrados nos muros e nos *graffiti*. Como encontrámos por exemplo em Tàpies ou Brassai, em que a rua tem sido um precioso meio para alicerçarem o seu trabalho e criarem, a partir dele, inovadoras formas expressivas, possibilitadoras de outros olhares e reflexões.

A abrangência sociocultural do *graffiti*, enquanto movimento de intervenção e produção artística, merece também neste estudo a análise e reflexão...

O *graffiti* é a forma expressiva dos *writers*, predominantemente jovens, que adaptam metodologias defensivas para a sua sobrevivência no hostil

---

155 Site oficial de Barceló. Disponível em <http://www.miquelbarcelo.info/>.

ambiente urbano, não facilitando por isso a revelação do seu *esfíngico conceito*.

Os adolescentes<sup>156</sup> pertencem ao frágil segmento que constitui as sociedades e que, ao longo de todo o século XX, teve a capacidade de espelhá-la, questionando-a sempre, e de reagir para mudar. Tal como os outros jovens, os *writers* caracterizam-se pela generosa solidariedade que prontamente oferecem. São anti-sociais por razão de lealdade e rebeldes por força específica das circunstâncias, de quem tenta desenvolver um ritmo próprio num ambiente fortemente convencional, de estreiteza sufocante e quase impermeável ao surgimento de espontâneos espaços de acção.

Os *writers* apropriam-se física e simbolicamente do espaço urbano, ao captarem fotograficamente as imagens resultantes da sua intervenção, que depois reenviam e expõem no ambiente virtual da *internet*. Desenvolvem circuitos alternativos de divulgação, amplos e incontroláveis, legitimando além fronteiras a pertença do espaço urbano.

O movimento do *graffiti* vai posicionar-se a par dos dispares movimentos juvenis que, em diferentes momentos, ao longo do século XX, souberam retratar todo um conjunto de mazelas que caracterizou a sua época e sociedade. Podendo estes movimentos juvenis ter tido assento em aspectos mais ou menos politizados, artísticos, ou num outro qualquer *carburante* que possibilitasse a sua *inflamável delinquência*<sup>157</sup>. Entendemos, principalmente, que a juventude desenvolveu sempre positivas crises para a mudança, por mais agressivas que possam ter sido.

---

156 Designação surgida nas sociedades ocidentais, capitalistas, burguesas, liberais no final do século XIX. A concepção de juventude vai ser legitimada cientificamente como sendo o momento evolucionista do ser humano, ou seja, em que o indivíduo, biológica, mental e socialmente, evolui da fase infantil à fase adulta. Curiosamente a adolescência é apelidada pelos franceses como a *l'âge bête*.

157 "Delinquência juvenil", termo que habitualmente é aplicado de forma pejorativa e que define acções juvenis transgressoras.

A sociedade é hoje e cada vez mais, o espaço aberto por onde diferentes níveis, origens e conteúdos de informação circulam, incessantemente, contribuindo para a intensificação de processos estruturantes, como a globalização, o hibridismo cultural, ou a mediatização, trazendo consigo consequências sociais e culturais.

Uma questão que nos surgiu e que deixamos em aberto foi verificada ao longo da investigação, quando foi necessário recolher imagens sobre as marcas anónimas que se encontram no espaço público. Observámos que, ao contrário do que se verificava há alguns anos, raras são as marcas com incisões nas superfícies, de modo a que a imagem/mensagem se fixe o mais permanentemente possível no local. Prevaecem agora nas superfícies marcas fugazes feitas a grafite, a giz, a tinta, ou desenhando no pó. Existe assim uma acentuação da efemeridade destas manifestações.

Conclui-se que ainda há um território vasto a descobrir sobre o que motiva o *graffiti*. Este estudo foi um acontecimento entusiasmante e envolvente em que nos vimos incentivados a participar, revelando-se o *graffiti* potenciador de descobertas e múltiplas leituras. Entendemos esta dissertação como um exercício que, humildemente se pretende, possa dar um contributo positivo para um novo olhar: mais integrador, tolerante e atento.

Profundamente humano, o *graffiti* é a acção dentro da sociedade que procura a renovação e é um sinal de *crise*. Encontramos aí a possibilidade que carrega a vontade de encontrar novos caminhos para a definição de visualidade no quotidiano, a conquista de espaço de representação, a integração tolerante intercultural, a valorização do importante papel que os jovens mostram poder ter e, por último, lembrando Debord, o potencial intrínseco para a construção concreta de «situações de vida».



## Referências Bibliográficas

### | Monografias

ALCOFORADO, Diogo - **Pintura e Finitude Humana: sentido trágico da "ideia" Baudelaireana de modernidade, alguns aspectos da prática pictórica francesa: de Coubert a Cézanne.** Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998. 296p. ISBN 972-8386-11-7.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira; AZEVEDO, Ana Gonçalves – **Metodologia científica: contributos práticos para a elaboração de trabalhos académicos.** 8.ª ed. Lisboa: UCE, 2006. 178p. ISBN 972-54-0149-2.

BARBOSA, Pedro – **O Guardador de Retretes.** Posf. de Manuel Frias Martins. 4.ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 2007. 109p. ISBN 978-972-36-0920-2

BAUDRILLARD, Jean – **A Sociedade de Consumo.** Trad. Artur Morão. Lisboa: edições 70, 1991. [54] 216p. (arte&comunicação). ISBN 972-44-0776-4.

– **A Troca Simbólica e a Morte, vol.1.** Trad. de João Gama, rev. Artur Morão. Lisboa: edições 70, 1996. [61] 208p. Arte & Comunicação. Título original *L'Echange symbolique et la mort*, Editions Gallimard, 1976. ISBN 972-44-0937-6.

BENJAMIN, Walter - **Obras Escolhidas de Walter Benjamin.** Vol. I, *Origem do Drama Trágico Alemão.* Ed. e trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. 368p. ISBN 972-37-0971-6.

– **Obras Escolhidas de Walter Benjamin.** Vol.3, *A Modernidade.* Ed. e trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. 528p. Volume que reúne textos de Benjamin sobre Baudelaire com ensaios e fragmentos de "estética e sociologia da arte" ao longo dos se vai construindo uma ideia de modernidade. ISBN 978-972-37-1164-6.

BEY, Hakim – **Zona Autónoma Temporária.** Trad. do norte-americano de Jorge P. Pires e ass. ed. de Telma Rodrigues. Lisboa: frenesi, 2000. p.62. ISBN 972-8351-41-0.

BERGER, John [et al.] – **Modos de ver.** Edições 70, 1987. [3] 168p.(arte&comunicação).

BEUYS, Joseph – **Cada Homem Um Artista.** Trad. e intr. Júlio do Carmo Gomes. Porto: 7 nós, 2010. ISBN 978-989-8306-00-5.

- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E. - **Formless: a user's guide**. Nova Iorque: Zone Books; London: The Mit Press, 1997. 296p. Obra publicada por ocasião da exposição organizada e patente na Galerie Sud do Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, em 1996. ISBN 0-942299-44-2.
- CAETANO, Joaquim Oliveira; CARVALHO, José Alberto Seabra - **Os Frescos das Casas Pintadas: Évora**. (S.l.): Fundação Eugénio de Almeida, 2004. 12p. (Cadernos de Património – Fundação Eugénio de Almeida). ISBN 972-8854-05-6.
- DA VINCI, Leonardo - **Bestiário, Fábulas e outros escritos**. Apr., selç. e trad. José Colaço Barreiros. 3.ª. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. 112p. (Arte e produção). ISBN 972-37-0388-2.
- DEBORD, Guy - **A Sociedade do Espectáculo**. Trad. de Francisco Alves e de Afonso Monteiro. 2.ª ed. Lisboa: Mobilis in mobile, 1991. 174p. ISBN 972-716-002-6.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix - **Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia 2**. Pref. e trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. [2] 653p. (Pelos Bandas da Psicanálise). ISBN 978-972-37-1272-8.
- DUCHAMP, Marcel - **Engenheiro do tempo perdido: entrevista com Pierre Cabanne**. Trad. e posfácio de António Rodrigues. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. 240p. (Arte e produção). ISBN 972-37-0257-6.
- EMMERLING, Leonhard - **Jean-Basquiat 1960-1988**. Trad. Constança Paiva Boleó. Estocolmo: Taschen, 2004. 96p. Público. ISBN 3-8228-3516-1.
- FONSECA, Cristina - **A Poesia do Acaso: na transversal da cidade**. 3.ª ed. São Paulo: TA Queiroz Editor, 1985. 118p. ISBN 8585008431.
- FRADIQUE, Teresa - **Fixar o Movimento: Representações da música rap em Portugal**. Lisboa: Edições D. Quixote, 2003. 225p. ISBN 9722022911 / 972-20-2291-1.
- FRANÇA, José-Augusto - **Almada & Amadeo**. Lisboa: Bertrand Editora, 1983. 460p. José-Augusto França reúne neste volume dois estudos independentes: o Amadeo de Souza-Cardoso: o português à força [3.ª ed. refundida]; Almada Negreiros: o português sem mestre [2.ª ed.].
- *Almada*. Lisboa: artis, 1963. 51p. Tiragem especial: assinada pelo artista e numerada, com o nº 78.

GAUGUIN, Paul – **Paleios de borra-tintas: seguido de A história da orelha cortada.**

Trad. de Célia Henriques e Vítor Silva Tavares. Lisboa: Edições Culturais do Subterrâneo, 1993. 72p. (& Etc).

GAUTRAND, Jean-Claud – **Brassaï, o Universal: Paris 1899-1984.** Coord. ed. de Thierry Nebois; trad. de Ivana Andreia de Sousa Santos. Köln [etc.]: Taschen, 2008. 192p. ISBN 978-3-8365-0390-7.

GIL, José – **Monstros.** Lisboa: Quetzal Editores, 1994. 175p. ISBN 9725641892, 9789725641897.

GONZÁLEZ, António - **Els grafits de les brigades internacionals de l'església del castel de Castelldefels (1938-1939).** Barcelona: Àrea de Cooperació, Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, 1996. 103p. ISBN 13:978-8477944539.

GUIMARÃES, António Pinheiro – **Graffiti.** Porto: ed. De autor, 1971. 24p.

JUNG, Carl Gustav - **O Homem e seus Símbolos.** Int. John Freeman; coord. John Freeman. 6.ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977. Edição especial brasileira.

MALRAUX, André – O museu imaginário. Lisboa: Edições 70, 2000. 248p. ISBN 9789724410340.

MARCUS, Greil – Marcas de baton: uma história secreta do século vinte. Trad. de Helder Moura Pereira. Lisboa: Frenesi, 1999. 544p. Fim do Milénio. ISBN 972-8351-38-0.

TORRES, Agustí - **Miquel Barceló: la catedral baix la mar.** Fot. de Agustí Torres. Barcelona: Galàxia Gutenberg/ Cercle de Lectors, 2005. 150p. ISBN 84-8109-547-8.

MONDRIAN, Piet - **Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Triologue Form 1919-1929.** Trad. e int. de Martin S. James. Nova Iorque: George Braziller, inc., 1995. 144p. ISBN 0-807-61372-X.

MORAL, Jean-Marie del – **Barceló.** Int. De Patrick Mauriès. London: Thames & Hudson, 2003. 256p. ISBN 0-500-23810-3.

PESSOA, Fernando – **Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa.** Linda-A-Velha: Abril/Controljornal, 2000. 384p. (Biblioteca Visão). ISBN 972-611-630-9.

RUHRBERG, Karl - **Arte do século XX, 1º vol. Pintura**. Co-aut. Manfred Schneckenburger (et al.). Köln [etc.]: Taschen, 1999. 399p. 2º vol. Escultura, por Manfred Schneckenburger; novos media, por Christiane Fricke; fotografia por Klaus Honnef, 840p. ISBN 3-8228-4228-1.

SAGAN, Carl - **Cosmos**. 1980. Trad. revist. de Jorge Branco. Lisboa: Gradiva, 1991. 410p. ISBN 972-662-021-X.

TÀPIES, Antoni - **A prática da arte**. Trad. do catalão por Artur Guerra. 2.ª ed. Lisboa: Livros Cotovia, 2002. 212p. (Arte). Livro com compilação de textos do artista, alguns deles anteriormente publicados. ISBN 972-795-031-0.

TAVARES, A. Augusto - **As civilizações pré-clássicas: guia de estudo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1981. 128p. (Imprensa universitária nº 18).

WALKER, John A. - **A arte desde o POP**. Trad. Luiz Corção. 2.ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1977. 63p. ISBN 84-335-7604-6.

VASCONCELOS E SOUSA, Gonçalo de - **Metodologia da investigação, redacção e apresentação de trabalhos científicos**. Pref. Joaquim Veríssimo Serrão. 3.ª ed. Porto: Livraria civilização editora, 2005. ISBN 972-26-1559-9.

## **| Publicações em série**

*A Grande retrospectiva de Jean Dubuffet no Museu de Artes Decorativas de Paris*. Lisboa, Diário de Lisboa (22 Dez. 1960).

*Dubuffet, o "bad"*. José-Augusto França, aut. Lisboa, Jornal Diário de Lisboa (8 Jun. 1985). Folhetim artístico.

*Revista de comunicação e linguagens: Espaços*. José A. Miranda, Eduardo Prado Coelho [org.]. Publicação do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da FCSH. Nº 34 e 35. Lisboa. Relógio de Água Editores, (Jun. 2005). Artigo (da p.143 à p.156), Espaços Efémeros: possibilidades virais n'A *Sociedade do Espectáculo*. ISSN 0870-7081.

*Revista de comunicação e linguagens: Espaços*. José A. Miranda, Eduardo Prado Coelho [org.]. Publicação do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da FCSH. Nº 34 e 35. Lisboa. Relógio de Água Editores, (Jun. 2005). Artigo (da p.243 à p.252), Espaços Outros: Michel Foucault. ISSN 0870-7081.



## **|Teses, dissertações e outras provas académicas**

CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira Campos - Pintando a cidade uma abordagem antropológica ao graffiti urbano. Lisboa: Universidade Aberta. Especialidade Antropologia Visual. 2007. 512 f. Tese de doutoramento.

FRADIQUE, Teresa - Fixar o movimento: Patrimónios e Identidades. Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa. ISCTE, 2003. Tese de mestrado.

## **|Enciclopédias e dicionários**

*Dicionário da Pintura Universal: vol. I*. Mário Tavares Chicó [et al.] plan. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1962. 457p.

*Grand Larousse Encyclopédique*. Paris: Librairie Larousse [5], (Fev. 1962).

## **|URL's**

### **:: Blogs**

Barrento, João – Escritos-a-lapis, de 22 Fev. 07 [em linha]. [Consult. 15 Dez. 2009] . Disponível em <http://escrito-a-lapis.blogspot.com/search?q=klee>.

Dalaiama – Street Art Dalaiama [em linha]. Actualização regular [Consult. Dez. 2009]. Disponível em <http://dalaiama.blogspot.com/>.

### **:: Sites**

Abreu, José Guilherme - Arte pública e lugares de memória [em linha]: Revista da Faculdade de Letras, Porto 2005, 1ª Série, vol.IV, p.215-234. [Consult. 6 Out. 2008]. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf>.

Araújo, Carmen - A arte que sai das latas de 'spray' [em linha]: Diário de Notícias (28 Mar. 2005). Disponível em [http://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content\\_id=613713](http://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content_id=613713).

Arte Capital [em linha]: revista electrónica. Disponível em <http://artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=55>.

Barceló, Miquel [em linha]: site oficial. Disponível em [http://www.miquelbarcelo.info/vida\\_ok.php?Cat=41&Menu=&Tipo\\_obra=&Codnot\\_al=41&Codimg\\_al=2853&Codnot=1277&Tit=2007#seccion41](http://www.miquelbarcelo.info/vida_ok.php?Cat=41&Menu=&Tipo_obra=&Codnot_al=41&Codimg_al=2853&Codnot=1277&Tit=2007#seccion41).

Barrento, João – Anjos novos: do actual e do efémero [em linha]. [Consult. Jun. 2008]. Disponível em <http://escrito-a-lapis.blogspot.com/search?q=klee>.

Barreto, Jorge Lima - A canção pop rock [em linha]: artigos Meloteca 2009. .[Consult. 2 Dez. 2009]. Disponível em: [http://www.meloteca.com/pdfartigos/jorge-lima-barreto\\_a-cancao-pop-rock.pdf](http://www.meloteca.com/pdfartigos/jorge-lima-barreto_a-cancao-pop-rock.pdf).

Breve glossário da cultura *graffiti* [em linha]. [Consult. Jan. 2008]. Disponível em <http://www.artgraffiti.net/dic.html>.

Campos, Ricardo – Entre as luzes e as sombras da cidade. Visibilidade e invisibilidade no graffiti [em linha]: artigo científico de maio de 2009 (ISSN 0873-6561 versão impressa), . [Consult. Dez. 2009]. Disponível em [http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S0873-65612009000100009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S0873-65612009000100009&script=sci_arttext).

Chalfant, Henry; Martha Cooper - Subway Art [em linha]: livro. Ed. Subway Art. 1984. [Consult. 27 Dez. 2009]. Disponível em [http://issuu.com/cedricb/docs/graffiti\\_-\\_subway\\_art\\_1984\\_-\\_martha\\_cooper](http://issuu.com/cedricb/docs/graffiti_-_subway_art_1984_-_martha_cooper).

Cordier , Daniel - Jean Dubuffet: obras sobre papel [em linha]. Disponível em <http://fasvs.pt/exposicoes/view/47>.

Foucault, Michel - Outros espaços [em linha]. Disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=169&secao=anarquitectura>.

Haring, Keith [em linha]: site oficial. [Consult. 19 de Dez. 2009]. Disponível em [http://www.haring.com/about\\_haring/bio/index.html](http://www.haring.com/about_haring/bio/index.html).

Institute of Advanced Study at Durham University [em linha]. Disponível em <http://www.dur.ac.uk/resources/ias/Wiseman30sep.pdf>.

Jappe, Anselm [em linha]: entrevista publicada no n.º 70 da revista *Ler*. [Consult. Fev. 2009]. Disponível em <http://bibliotecariodebabel.com>.

Jappe, Anselm - O Passado e o Presente (de Debord) [em linha]. [Consult. a 15 Mar. 2009] disponível em <http://www.geocities.com/grupokrisis2003/ajappe.htm>.

Jappe, Anselm [em linha]: entrevista. [Consult. Fev. 2009]. Disponível em <http://bibliotecariodebabel.com/?s=debord&x=0&y=0>.

Klee, Paul [em linha]: artigo. [Consult. Nov. 2008]. Disponível em <http://press.princeton.edu/titles/5082.html>.

Merquior, José Guilherme - A estética de Lévi-Strauss [em linha]: Revista Colóquio. Cópia digital: nº 36 (Março de 1977). [Consult. Fev. 2009]. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issue Content Display?n=36&p=90&o=r>.

Moura, Catarina - Uma barata na parede [em linha]: THE MORNIG NEWS, artigo on-line. [Consult. Maio 2008]. Disponível em <http://www.urbi.ubi.pt/>.

Museu Efemero [em linha]. Site oficial. [Consult. Fev. 2009]. Disponível em [www.museuefemero.com](http://www.museuefemero.com)

Neto, Manuel - Incontrolável invasão de 'graffiti' [em linha]: Diário de Notícias (28 Nov. 2004). Disponível em [http://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content\\_id=590926](http://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content_id=590926).

- Paper Faces, Paper Cities [em linha]: entrevista ao *writer* Pitchaya Sudbanthad. [Consult. Ago. 2009]. Disponível em [http://www.themorningnews.org/archives/galleries/paper\\_faces\\_paper\\_cities/6578.php](http://www.themorningnews.org/archives/galleries/paper_faces_paper_cities/6578.php).

Phillips, Susan - Graffiti Definition: The Dictionary of Art, ed. Macmillan Publishers, 1996 [em linha]. [Consult. 14 Jun. 2008]. Disponível em <http://www.graffiti.org/faqgraf.def>. Html; Página da Universidade da Califórnia em <http://www.gdnet.ucla.edu/asis/profile/anth.htm>.

Phillips, Susan - Wallbangin': graffiti and gangs in L.A. [em linha]: livro. [Consult. Ago. 2007] Disponível em <http://books.google.pt/books?id=KnByWkZR1m0C&printsec=frontcover&dq=Susan+Phillips,#PPP13,M1>.

Picasso, Pablo [em linha]. Artigo. Disponível em <http://press.princeton.edu/titles/6177.html>.

Tàpies [em linha]. Sua fundação. [Consult. 20 Nov. 2008]. Disponível em [www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article698](http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article698).

Traquino, Marta – ARTECAPITAL: Opinião [em linha]: DA CONSTRUÇÃO DO LUGAR PELA ARTE CONTEMPORÂNEA II\_DO ESPAÇO AO LUGAR: FLUXUS. (fragmento da dissertação *A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea*, ISCTE 2006). [Consult. 16 Dez. 2009]. Disponível em <http://artecapital.net/opinioes.php?ref=77>.

Vargas, António Pinho - Notas sobre Graffiti (Just forms) [em linha]. [Consult. 5 Abr. 2009]. Disponível em <http://www.antoniopinhovargas.com/pdfs/143.pdf>.

Wiseman, Boris - Lévi-Strauss, Caduveo Body Painting and the Readymade: Thinking Borderlines [em linha]: revista do Institute of Advanced Study at Durham University, vol. 1, Nº1, 2008. [Consult. Jan. 2009]. Disponível em <http://www.dur.ac.uk/resources/ias/Wiseman30sep.pdf>.

## **| Multimédia**

DEBORD, Guy - Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film «La société du spectacle» [Filme]. Cop. 1975. [em linha]. [Consult. 11 Abr. 2009]. Disponível em <http://vodpod.com/watch/390805-video-debord-r%C3%89futation-1975>.

DEBORD, Guy - Society of the Spectacle [Filme]. Cop. 1973. [em linha]. [Consult. Ago. 2009] Disponível em <http://www.ubu.com/film/debord.html>.

DEBORD, Guy - Critique de la séparation (1961) [em linha]. [Consult. Jan. 2009]. Disponível em <http://www.ubu.com/film/debord.html>.

- Hurlements en faveur de Sade (1952) [em linha]. [Consult. Jan. 2009]. Disponível em <http://www.ubu.com/film/debord.html>.

- In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igne (1978) [em linha]. [Consult. Jan. 2009]. Disponível em <http://www.ubu.com/film/debord.html>.

- Refutation of All Judgments (1975) [em linha]. [Consult. Jan. 2009]. Disponível em <http://www.ubu.com/film/debord.html>.

- Society of the Spectacle (1973) [em linha]. [Consult. Jan. 2009]. Disponível em <http://www.ubu.com/film/debord.html>.

ORTOGA, Luis; Torres, Agustí – **Mar de fang**. [Filme documentário]. Miquel Barceló a la SEU de Mallorca. Fotografia Agustí Torres, música original de Xisco Joan e de Rafa Rigo. Palma: Discmedi S.A., 2008. 1 disco (58 min.). D.L. PM 527-2008.8424295114914.

Revista Colóquio [em linha]: Cópia digital: nº 36 (Março de 1977). Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=36&p=90&o=r>.

SILVER, Tony; CHALFANT, Henry - **Style Wars** [Filme documentário]. Cop. 1983. [em linha]. [Consult. 25 Jun. 2008]. Disponível em <http://video.google.com/videoplay?docid=5065949310221269915&q=style+wars&total=2003&start=0&num=10&so=0&type=search&plindex=0>.

SIMÕES, José Alberto de Vasconcelos – Redes, Internet e hip-hop: redefinindo espaço dos fluxos. IV Congresso Português de Sociologia, UNL. Junho de 2008. [em linha]. [Consult. 3 Dez. 2009]. Disponível em <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/308.pdf>.

SHOCKED, Michelle - Graffiti Limbo [em linha]: letra e musica. [Consult. Jan. 2009]. Disponível em <http://letras.terra.com.br/michelle-shocked/1385151/>.

VANDERBEER, Stan - A La Mode (1957) [em linha]. [Consult. 10 Abr. 2009]. Disponível em <http://video.google.com/videoplay?docid=-2148378715970252552&ei=zqvnSeueGITU-AbzfnHCQ&q=Claes+Oldenburg&client=firefox-a>.

- Science Friction (1959) [em linha]. [Consult. 10 Abr. 2009]. Disponível em <http://video.google.com/videoplay?docid=-2148378715970252552&ei=zqvnSeueGITU-AbzfnHCQ&q=Claes+Oldenburg&client=firefox-a>.

- Breathdeath (1963) [em linha]. [Consult. 10 Abr. 2009]. Disponível em <http://video.google.com/videoplay?docid=-2148378715970252552&ei=zqvnSeueGITU-AbzfnHCQ&q=Claes+Oldenburg&client=firefox-a>.

VASKE, Hermann [em linha]: entrevista de ao artista, em 2007. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=3rMCNC4Fdqc&feature=related>.

VASKE, Hermann - Paintings 1978-2006 [em linha]: vídeo da exposição, na Rotonda di Via Besana, em 2007. Disponível em [http://commons.wikimedia.org/wiki/Rotonda\\_di\\_via\\_Besana\\_\(Milan\)](http://commons.wikimedia.org/wiki/Rotonda_di_via_Besana_(Milan)).

## |Catálogos e Folhetos

**A arte espanhola na colecção da Fundació "La Caixa", Barcelona: anos 50-80.** Int. Fernando Pernes. Porto: Fundação de Serralves, 1991. 104p. Catálogo da exposição que decorreu de 25 de Julho a 22 de Setembro.

**Alternativa Zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea.** Ed. Lit. Secretaria de Estado da Cultura, Galeria Nacional de Arte Moderna; co-aut. Eduardo Prado Coelho, Ernesto de Sousa, Almada Negreiros. Lisboa: (s.n), 1977. Obra publicada por ocasião da exposição organizada e patente na Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa. Contém imagens de obras e dados biográficos dos artistas representados.

**Colagens Hannah Höch. 1889-1978.** Textos de Gotz Adriani, Eberhard Roters, Karin Thomas (et al.); trad. Virgínia Blanc de Sousa. Porto: Fundação de Serralves, 1989. 134p. Inclui documentação biográfica, bibliografia e reproduções. Catálogo que fez parte de um programa de exposições patente em Serralves de 2 de Março a 22 de Abril de 1990. ISBN 9727380948.

**Documenta 12, Kassel 2007.** Pref. Roger M. Buergel, Ruth Noack. 12.<sup>a</sup> ed. Colónia: Taschen, 2007. 416p. (Documenta 12: Katalog | Catalogue). Obra publicada por ocasião da exposição organizada no âmbito da Documenta 12, realizada em Kassel (Alemanha), de 16 de Junho a 23 de Set. de 2007; contém dados biográficos dos artistas representados; ed. bilíngue, alemão e inglês. ISBN 978-3-8228-1677-6.

**Jean Dubuffet, obras sobre papel.** Introd. e ed. lit José Sommer Ribeiro; trad. Patrícia Roman, Paula Mascarenhas. Lisboa: Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, 2000. 68p. Obra publicada por ocasião da exposição organizada e patente na Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, de 15 de Novembro de 2000 a 14 de Janeiro de 2001; ed. bilíngue (português/ francês). Contém dados biográficos. A exposição apresentou um conjunto de obras de pequeno formato que abrange um vasto período da sua obra, de 1962 a 1985 e em que estão representadas algumas das suas séries temáticas: *l'Hourloupe*; *Crayonnages*; *Situations*; *Non-lieux*; *Activations*. ISBN 972-8467-11-7.

**Jean Dubuffet.** Ed. lit. Culturgest, Marta Cardoso; rev. Maria de Fátima Ramos; téc. graf. Henrique Cayatte; trad. Leonor Barata, Paula Tavares Santos. Lisboa: Culturgest, 2000. 91p. Obra publicada por ocasião da exposição patente na Culturgest, Lisboa, 10 Out. a 31 Dez. 2000 e organizada pela Culturgest e Fondation Dubuffet, Paris. ISBN 972-769-022-X.

**Miguel Barceló: obra sobre papel 1979-1999.** Ed. Lit. Enrique Juncosa (co-aut), Carlos Ortega. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1999. [6] 388p. Catalogo publicado por ocasião da exposição patente no Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, de 14 de Set. a 21 de Nov., com posterior itinerância. ISBN 84-8003-180-8.

**Miguel Barceló: desenhos – pinturas – esculturas.** Intr. de Alexandre Melo. Porto: Galeria Nasoni, 1993. 82p. Catálogo, trilingue português/ inglês/ francês.

**The pop 60s : travessia transatlântica/ transatlantic crossing.** Co-aut. Constance W. Glenn, Alexandre Melo; ed. lit. Marco Livingstone; trad. Graça Margarido, David Prescott. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997. 278p. Contém notas biográficas dos artistas representados e bibliografia. Obra publicada por ocasião da exposição patente no Centro Cultural de Belém de 11 Set. a 17 Nov. 1997. Exposição organizada com a colaboração da Colecção Berardo. ISBN 972-8176-38-4.

## **Anexo A**

### **“Cada cabeça é um par de asas autónomo que voa para onde quer”**

Através do e-mail [dalaiama.blogspot.com](mailto:dalaiama.blogspot.com), a partir da página oficial de Dalaiama, iniciou-se o contacto com este artista, sobre a qual se obteve resposta assente na entrevista que de seguida se apresenta:

· *O que te move? O que alimenta essa tua vontade de pintar na rua?*

Sobretudo o desejo de comunicar. E a falta de paciência para seguir percursos convencionais de produção e exposição de obras. Na rua há adrenalina, é tudo muito rápido, os efeitos do que se produz são imediatos.

· *Consegues verbalizar as intenções e os objectivos desta tua forma de expressar?*

Eu sempre me interessei pelas paredes da cidade. Sempre fui um caminhante atento. Gostei de imensos *graffitis* e *stênceis* que vi: cómicos, subtis, dramáticos, políticos... Em dada altura senti que não estava a encontrar na parede alguma coisa que merecia ser referida ostensivamente. Alguém tinha de cobrir esta lacuna. A figura do Dalaiama surgiu assim. Por um lado, da intenção de satisfazer o meu lado fruidor, que desejava ver repetida uma determinada mensagem nas ruas onde eu próprio passava. Por outro lado, tornou-se um verdadeiro objectivo lembrar as pessoas de que este sistema em que vivemos, o capitalismo, não funciona. Acho que esse é o maior objectivo, chegar às pessoas.



· *Mas chegar às pessoas para lhes transmitir o quê exactamente?*

Bem, se as pessoas repararem na minha produção já é um primeiro passo. Se repararem com um sorriso, melhor. Se esse momento as fizer reflectir um pouco, ainda melhor. Não sou pessoa para dizer aos outros o que é que deverão pensar exactamente, não tenho essa presunção. Além do mais tenho consciência de que quem decifra uma mensagem acrescenta-lhe o seu próprio vocabulário, a sua própria experiência, a sua própria interpretação. Portanto, também aí, tem de haver um grande desprendimento. Eu fico satisfeito que as pessoas percepcionem nos trabalhos com a marca Dalaiama aspectos ligados à poesia e à política. A partir daí, respeito e confio na sensibilidade e no intelecto de cada um. Cada cabeça é um par de asas autónomo que voa para onde quer. Se eu quisesse doutrinar através da pintura nas ruas, estaria a escolher o meio errado. A propaganda dirigista não está naquilo que o sistema (ainda) não controla (como as ruas), mas sim nos habituais meios de comunicação de massa.

· *Quando pintas clandestinamente consegues alcançar as condições necessárias para o fazer? E consegues, nessas condições, alcançar o êxtase, a entrega total?*

Não vale a pena fazer as coisas se não houver entrega. Pintar na rua é um acto muito sincero. Ninguém nos obriga a isso. Há sempre a opção de não o fazermos. Ora, se se opta por pintar, então só podemos acreditar no que fazemos e estar dispostos a tirar partido do momento. A entrega total é relativa, na medida em que normalmente temos de olhar tanto para o que estamos a pintar como para os lados. Os sentidos necessitam de estar muito alerta, não vá aparecer alguém para nos censurar. Por isso as condições nem sempre são as necessárias. Às vezes a pintura é feita sob grande pressão e os gestos ficam apressados. O lado positivo disso é que há uma expressividade impulsiva, muitas vezes com imprecisões no desenho, que

tem a sua piada. É tudo muito autêntico e verdadeiro na rua.

*· Sendo a tua formação artística académica é curioso verificar que é nos espaços urbanos que pareces encontrar a segurança necessária para te expressares. Não será esta uma forma desprotegida de te expores perante a sociedade?*

Estou a pensar na expressão «forma desprotegida» e nos seus significados. Desprotegida em que sentido? Por não ter o apadrinhamento institucional de uma galeria de arte ou de um patrocinador? Se for isso, estamos a falar de coisas incomparáveis. Os rituais da rua são muito próprios e o universo das galerias também comporta códigos exclusivos. São mundos diferentes, com propósitos e características diferentes. Na verdade, acho que têm pouco em comum. A semelhança está apenas em que ambos os contextos, o da rua e o das galerias, exibem imagens produzidas com sentido estético de seres humanos para seres humanos. De resto, seria como comparar uma tarde no Jardim Zoológico com uma manhã na praia: a única semelhança é que o sol existe nas duas.

Vejo ainda outra interpretação para «forma desprotegida» de expor as minhas intervenções: é verdade que numa galeria os trabalhos estão protegidos, não são vandalizados. Na rua não é bem assim. O que se pinta hoje pode ser riscado no dia a seguir. Não há uma segurança a tomar conta das obras. É tudo precário e efémero. Mas essa desprotecção é um dos elementos característicos da arte de rua e também tem o seu fascínio. É algo verdadeiro, longe da artificialidade da arte proclamada que habita espaços pálidos em galerias presunçosas. A arte na rua não tem inauguração prevista, nem prazo de exposição garantido, dura o que tiver que durar. É humildemente importante. Adquire vida própria desde o momento em que é produzida. No minuto a seguir, com a tinta ainda fresca, a exposição pode ser visitada. E se pinturas houve que foram varridas no dia

a seguir, outras têm durado anos, gozando de um período de exposição muito superior ao que teriam numa galeria.

· *Parece existir algum cuidado na selecção das paredes que suportam as tuas imagens, queres comentar este aspecto?*

Sim, a selecção existe. Assim como não se beijam todas as mulheres, nem todas as paredes recebem tinta. Por várias e diferentes razões. Em primeiro lugar, acho importante que haja ética na prática da arte de rua. Nem todos os lugares são permitidos. No topo das permissões estão as casas abandonadas. Acho mesmo que os donos nem se importam. Quando fazem obras, frequentemente demolem a casa toda. Senão, facilmente pintam por cima do que fizemos. Mas também os espaços públicos em geral são elegíveis.

· *Quando dizes espaços públicos referes-te a propriedade pública ou propriedade privada? Ou isso é irrelevante?*

Apetece dizer que as instituições públicas merecem receber tinta. Igualmente as instituições privadas que deveriam ser públicas. Há uma febre geral que se mantém desde a queda da União Soviética que aponta no sentido de que tudo deve ser privatizado. Isso é um disparate, um golpe de quem tem riqueza, para acumular ainda mais riqueza à custa da subtracção do que legitimamente pertence a todos. Não nos devemos deixar levar por essa propaganda ideológica. Defende-se a privatização do que dá lucro e a estatização dos prejuízos. É o hábito. Actuar na rua implica justamente a reivindicação do espaço público pelo anónimo que sou eu mas que, num exercício legítimo de cidadania, poderia ser qualquer pessoa.

Acho sim que se deve ter algum cuidado com as moradias. Evitar ao máximo pintá-las (excepção feita ao Bairro Alto). Já vi muros muito bem pintadinhos pelos seus donos que foram conspurcados por *tags*. Qual o

sentido disso? Revolta? Se é revolta contra todas as injustiças e desigualdades do mundo trata-se de um sentimento legítimo, mas não se atacam as pessoas. Eu aí prefiro respeitar a propriedade privada. Naquela casa habita alguém que se vê obrigado a trabalhar para sobreviver e, já agora, é justo que estime o seu lar e o seu muro. Devemos respeitá-lo. Não ganhamos nada em fazer os outros infelizes. A culpa do que está mal é deste sistema capitalista que precariza as condições de trabalho, que marginaliza, que discrimina, que gera desigualdades brutais entre as pessoas. Temos que procurar ver as coisas de um modo mais amplo, de cima. Há muitos putos inconscientes que na minha opinião não deveriam sequer ter uma lata de tinta nas mãos. Sujam tudo indiscriminadamente. Mas isso faz parte. Nunca se conseguirá evitar completamente. Acho que foi Einstein quem disse algo deste género, que o problema da ignorância é que não conhece limites...

Também carros receberem tinta nem pensar! Digo isso porque já vi na *net* carros *graffitados* e acho isso um desrespeito total, uma inconsciência de putos que não sabem o que fazem.

· *E comboios?*

Os comboios são um suporte clássico do *graffiti*, não tanto da *street art*. Estão historicamente relacionados com as origens da arte de rua. Eu não pinto comboios, mas acho muito interessantes certas intervenções que já vi circularem nas linhas.

Na verdade, os comboios são um bom exemplo da contradição no discurso de quem critica quem os pinta. Dizem que o comboio fica sujo quando pintado, mas se as carruagens estiverem todas envolvidas em publicidade, como tantas vezes acontece, uma publicidade feroz que até as janelas cobre, então não há problema. Não sei por que é que a publicidade tem mais legitimidade para «sujar» os comboios do que o *graffiti*. Quem

viaja de comboio tem o direito de não ser persuadido a comprar isto ou aquilo. É mais agressiva a publicidade, sempre a lembrar as pessoas que elas são consumidoras e que em função das suas capacidades de consumo ocupam determinados estatutos sociais, do que um *graffiti* feito por um puto que não está interessado em vender nada. Um comboio pintado até pode trazer cor e boas vibrações à viagem.

*· És contra a publicidade? Mas a publicidade e a arte de rua têm em comum o facto de difundirem uma marca/assinatura até à exaustão, há semelhanças entre as duas, não há? Muitas vezes até disputam os mesmo espaços.*

Não sou propriamente contra a publicidade de ideias ou objectos estéticos que encerrem um fim em si mesmos. Sou sim opositor da publicidade aos produtos da sociedade de consumo que, na sua maioria, são perfeitamente dispensáveis. É curioso que a publicidade seja tão violenta e, ao mesmo tempo, tão legitimada ao ponto de acharmos que é normal andarmos na rua sendo constantemente instigados a comprar isto e aquilo. Isso é uma agressão. Mais uma, deste sistema que brevemente entrará em colapso. Senão por causa da actual crise financeira e económica, e daí social, então porque a própria natureza não suporta mais a predação do ser humano. Se todo o planeta consumisse ao nível dos poucos países mais ricos do mundo, não haveria uma árvore sobre a Terra! Quando as sociedades perceberem que está esgotado o modelo actual, em que somos meros produtores e consumidores de bens e serviços, algo novo terá de surgir. Não sei o que será, mas as coisas não ficarão como estão.

*· Porque procuras os espaços urbanos em vez dos espaços ditos convencionais para te expores e para expores o teu trabalho?*

Eu não procuro expor-me. Na verdade até evito isso. Mas desejo muito expor o meu trabalho. São coisas diferentes. Eu não sou protagonista de

nada. Sou um mero cidadão anónimo. Antes de mim existiram outros e depois de mim continuarão a existir. A ideia é produzir directamente para as pessoas, sem intermediários, sem burocracias, sem etiquetas sociais aplicadas por pretensos entendidos. É pensar e fazer. É abrir a exposição de imediato. É agir, é não ficar à espera. Também acho que deste modo chega-se a um público mais vasto e diversificado. E o contexto da rua tem uma mística diferente do ambiente dos espaços convencionais de exposição. Ninguém tem que se deslocar de propósito para apreciar uma obra dita artística. Essa obra é que vem ter com as pessoas, aparece-lhes no seu caminho. Isso é giro. É arte democrática. O que se faz pertence imediatamente às ruas, à cidade e às pessoas. É uma oferta. Uma partilha.

*· O Artista Plástico e o Graffiter são entidades diferentes? Se sim, em que medida eles se diferem? Se não em que momento eles se encontram?*

É uma pergunta que eu me faço muitas vezes. Às vezes parece haver uma certa confusão na minha cabeça entre um e outro. Mas regra geral acho que ambas as produções são bastante diferentes. Eu reconheço este ou aquele elemento em comum, mas acho que ninguém mais notaria semelhanças. Como ilustrador e artista plástico há menos limites na minha expressão ao nível formal. Porque nas ruas insisto sempre na mesma imagem de marca, que no entanto vai variando nas situações em que aparece. Como *writer* (ou *graffiter*) uso formas simples, que comuniquem bem com as pessoas. Sem ser simplista, procuro proporcionar uma digestão rápida às pessoas. Eu sei que muita gente apenas terá alguns segundos para reparar no que pinto e fazer a sua apreciação.

*· Existe alguma relação entre a tela e a parede? Sei que também trabalhaste sobre objectos (encontrados?) de uso quotidiano: portas, janelas, televisões, etc. Que relação pode existir entre estes diferentes suportes? Com qual deles te sentes mais à vontade para trabalhar? Qual*

*deles achas que seria mais vantajoso economicamente? Qual deles seria mais estável emocionalmente?*

Todos os suportes que já pinteí têm em comum o facto de terem sido rejeitados pela sociedade de consumo, este monstro glutão que devora tudo e muitas coisas de modo incompleto. Deitam-se para o lixo objectos muito interessantes, de uso quotidiano, muitas vezes em óptimo estado, a tal ponto que quase custa voltar a largá-los no espaço público. Há uma relação afectiva que se estabelece entre nós e as coisas, mas é muito interessante esse exercício de desprendimento a que somos levados.

*· A parede da rua não te assusta?*

A parede nunca assusta. A parede chama-nos. Sussurra-nos cores ao ouvido, apela à imaginação. São os lugares que vêm dialogar connosco e nos pedem tinta.

*· Na rua, parece-me que o investimento físico e material é bastante superior ao trabalho de atelier, compensa?*

Financeiramente não compensa. Mas isso tem vantagens. Por exemplo, deixa os oportunistas gananciosos longe das ruas. Eu não tenho paciência para conviver com essa gente. Como diz o Jorge Palma, «há quem viva escondido a vida inteira, domingo sabe de cor o que vai dizer segunda-feira». Como pintar na rua é francamente um mau negócio, quem tem a mente enlatada pelo sistema fica de fora, vai comprar e vender para outra freguesia.

Assim, as recompensas não são materiais. As acções na rua nutrem o nosso universo simbólico, alcançam territórios vastos que há dentro de nós, revelam sorrisos interiores importantes que sem tinta seriam invisíveis. Tenho em mente que as coisas mais delicadas e importantes da existência nem sequer são rentáveis. Por exemplo, ter amigos ou amores às vezes

requer muita despesa, mas ninguém se desliga do que é importante ao nível das representações interiores por razões financeiras. Pode haver mais ou menos dinheiro para as tintas, mas o impulso continua lá. Do mesmo modo que se não há dinheiro para oferecer uma dúzia de flores a quem amamos e oferecemos só uma, se não podemos dispor de dez latas de tinta, usamos apenas uma. Neste sentido pintar na rua tem sido sempre recompensador. É uma oferta que se faz às pessoas anónimas que habitam a cidade.

*. É nesse contexto que se inscreve a tua iniciativa recente de mandar postais de «Bom Ano» a desconhecidos? Como é que isso se passou?*

Foi muito interessante. O mesmo desejo de comunicar que me leva às ruas fez-me colocar no *blog* um anúncio: quem quisesse receber um postal do Dalaiama tinha apenas de fornecer uma morada. Eu nunca tinha feito nada assim antes. É bom estar aberto a novas experiências. Elaborei então três ou quatro máscaras de *stênceis* e realizei os cartões. Também enviei a uns poucos amigos que conheço pessoalmente. Mas a maioria dos cartões seguiu para moradas desconhecidas de gente desconhecida. Alguns também eu sei que já vêm sendo meus amigos da blogosfera, sem que os conheça pessoalmente. Mas das duas dezenas de cartões enviados, houve pessoas que se calhar nunca mais voltaram ao *blog* sequer, ou que nunca comentaram um único post mas estão sempre lá, não faço ideia. O que sei é que essa comunicação estabeleceu-se e espero sinceramente que todos os que receberam um cartão tenham recebido também boas vibrações. A vida vale pelo momento. O antes e o depois são ingovernáveis. E na verdade, do ponto de vista prático, interessam pouco. A vida é agora, é aqui, é já. Nesta medida, sabe-me bem pensar que houve quem tivesse aderido a uma iniciativa meio original, disposto a receber em casa correspondência de um desconhecido que não lhe está a vender nada, nem a tentar convencer de nada. Há muita gente que eu respeito pela sua abertura para a vida, pela sua curiosidade em viver o momento.



*· Em condições ideais que expectativas tens para que o teu percurso seja reconhecido a curto, médio e a longo prazo?*

Eu consigo determinar melhor o significado da palavra «êxito» no âmbito pessoal do meu percurso profissional do que no percurso do Dalaiama. Porque no primeiro caso eu bem ou mal vou conseguindo manter a minha sobrevivência económica. No segundo caso, não tenho o mesmo controle sobre o alcance e as consequências das minhas acções. Assim em termos ideais, gostaria de poder continuar a pintar, depois logo se vê. Se o Dalaiama se transformar num ícone de uma certa manifestação estética que acontece na rua, eu ficarei contente. Eu não posso ser Dalaiama a tempo inteiro, e isso é pena. Há dezenas de *spots* onde ainda pretendo intervir. Talvez, com organização e paciência, a médio prazo eu consiga concretizá-los todos e então o Dalaiama vá sendo progressivamente mais conhecido. É giro pensar que o Dalaiama apenas deseja propagar-se, apresentando-se como uma marca que não vende nada, não tem nenhum objectivo quantificável, comercial, não está relacionado com nenhum organismo ou ONG, não presta qualquer serviço, enfim, existe por existir. Uma espécie de fungo colorido que se vai espalhando pelas paredes da cidade. Pensar nas minhas expectativas enquanto Dalaiama leva-me a outra interrogação: qual é o propósito da nossa existência?

*· Embora o teu trabalho mais recente seja no espaço público, é concebível trabalhar para particulares e em espaços fechados? Se sim exemplifica.*

No âmbito da Crew L, de que o Dalaiama faz parte, isso já aconteceu, trabalharmos para particulares ou instituições. O Dalaiama é assim apenas mais um no seio do grupo. Mas acho difícil o Dalaiama poder aceitar propostas de trabalhos que lhe sejam exclusivamente dirigidas. A verdade é que é perigoso o Dalaiama sair do seu esconderijo porque muito do que se faz na rua, não sendo crime, pelo menos está à margem da legalidade. É

preciso salvaguardar identidades...

· *Estando o teu trabalho exposto na rua e no blog, que relação pode ser encontrada entre o espaço urbano e o espaço virtual?*

Esse é realmente um aspecto muito interessante do percurso do Dalaiama. Quando eu comecei o *blog* eu já pintava fazia tempo mas era novato nestas coisas da *net*. Apenas queria mais um meio de divulgar a produção da rua. Talvez também uma maneira de registar aquilo que frequentemente é tão efémero. Entretanto o tempo foi passando e rapidamente percebi que eu tinha dado vida a um organismo próprio. Porque é isso que o *blog* é. Não tanto um mero meio de apoio ao que se faz na rua, mas sim um meio autónomo que se articula numa rede de códigos próprios que é a *internet*. Existem as ruas físicas e as ruas da *blogosfera*. Elas inter-relacionam-se, mas têm características próprias. Por mais que eu fotografe uma pintura, nunca conseguirei reproduzir o lugar exacto, a crueza do espaço em que ela se insere. Nem filmar resulta. É preciso uma pessoa estar lá para viver o espaço físico das obras. Um pouco como aquelas pinturas que vemos nos livros de história da arte, ficamos com uma ideia, mas quem já visitou as obras pessoalmente sabe que há diferenças. Logicamente, o *blog* veio trazer uma catalogação e uma divulgação do trabalho que não seria possível de outro modo. Também fui bem acolhido na *blogosfera* e sinto-me reconhecido por isso.

· *Que farias se pudesses mudar o meio de trabalho artístico nacional?*

Enquanto Dalaiama eu não actuo nos domínios das galerias de arte e dos circuitos comerciais. Eu simplesmente gostaria que a arte de rua fosse reconhecida de outro modo, menos associada à marginalidade ou mesmo à delinquência. Então poderemos pintar em plena luz do dia mais vezes. Seria óptimo. Menos subterfúgios e dissimulações. Talvez eu possa, modestamente, contribuir para esse progresso. Ou talvez não.

· *Existiu alguma situação caricata que queiras referir, durante uma das tuas acções de bombing?*

Acontecem muitas coisas, não sei se alguma parecerá caricata... Já aconteceu de tudo um pouco. Estar pendurado em lugares altos, ter tudo pronto para começar e no momento exacto o *cap*/difusor entupir; ver uma viatura da polícia parar ao lado do trabalho recém-pintado comigo ainda a pouco metros; passar um carro em que alguém grita «forçaí»... Tenho a recordação de ter pintado durante o dia numa zona com poucas casas, portanto pouco habitada, onde normalmente só se passa de carro, e, por estar a fazer tudo à luz do dia, sentir atrás de mim os carros abrandarem ou mesmo pararem para assistir.

· *Alguma vez sentiram por parte das pessoas reacções positivas que de algum modo pudessem até ser inesperadas?*

Constantemente. Já me aconteceu estar a pintar e aparecerem pessoas. Normalmente, seguem o seu caminho. Mas algumas param e ficam a contemplar o trabalho a fazer-se. Há uns bons aninhos, eu receava as reacções que os outros pudessem ter. Hoje não. Foi com surpresa que constatei que a maior parte das pessoas ou não se importa que eu pinte ou deseja mesmo que eu pinte. Juro que até hoje não me lembro de ter ouvido críticas. Os habitantes da cidade são mais conscientes, responsáveis e sensíveis do que as autoridades querem fazer crer. As pessoas em geral sabem distinguir as boas vibrações da minha pintura do lixo visual que as atulha. Eu agradeço esse reconhecimento.

· *Agora para terminar, quais são os teus projectos para o futuro?*

Continuar a pintar, com a consciência de que tudo pode mudar a qualquer momento, se hoje pinto na rua, um dia pode bem ser o último. Tenho uma dezena de *spots* fotografados e uma centena de outros em

mente. Oxalá os consiga concretizar a todos, já seria bom. Momento a momento, o Dalaiama vai chegando onde é possível. O resto logo se vê.

---

*O trabalho de street art de Dalaiama que temos vindo a acompanhar apresenta-se-nos pela sua dimensão plástica fortemente imagética, onde entidades encenam acontecimentos dum tempo presente ao mesmo tempo que assombram o jovial e feérico colorido que as envolve.*

*Na actual sociedade, em que a aparência parece superar a substância e onde milhares de imagens diferentes ocorrem, Dalaiama desenvolve um diminuto universo iconográfico para a desconstrução do complexo cenário de actualidade. Cria composições que difundem mensagens precisas, por vezes irónicas, poéticas, mordazes e que sobrevoam campos tão nevrálgicos como a ética, a economia ou a política.*

*É a partir deste aparente jogo de contrastes, oferecido pelo writer ao espaço público, que o caminhante é desafiado e provocadoramente arrancado ao seu torpor.*

*Quando Dalaiama centra a sua acção tendo como suporte as paredes e muros do espaço público, ou as de edifícios votados ao abandono, ele está a reclamar carácter aos locais que eleger. Agora o lugar de passagem já não se caracteriza pelas suas barreiras cegas, antes por imagens que evocam a memória e nos fazem nascer continuamente. Com as suas aparições insurrectas o artista resgata à cidade outros espaços - espaços de liberdade.*

**Anexo B** - As figuras indicadas no texto

Fig. n.º1 (p.21) – Gravações anónimas em portada de janela - Castelo de Sant'Angelo, Roma.  
Nossa recolha, Jun.09.



Fig. n.º 2 (p.22) – Gravura de Foz Côa - Rocha 3, Quinta da Barca, cerca de 30 000 anos.



**Fig. n.º 3** (p.23) – Em Abril de 2008, durante a construção de uma estrada na cidade de Chongqing, a sudoeste da China, surge uma tumba antiga repleta de frescos de cores tão brilhantes como quando esta foi selada. Frescos possivelmente anteriores à Dinastia de Ming (do séc. XIV ao séc. XVII d.C.). [Consult. 2 Abr. 2009] Disponível em [http://www.china.org.cn/culture/2008-04/15/content\\_14958408.htm](http://www.china.org.cn/culture/2008-04/15/content_14958408.htm).



**Fig. n.º 4** (p.24) – Pintura rupestre - Altamira, datada de 12 000 a.C.





**Fig. n.º 5** (p.26) – Complexidade de *tags* que cobrem praticamente todo o espaço público de Nova Iorque. Foto de Martha Cooper, anos 70.



**Fig. n.º 6** (p.27) – Sorcerer (feiticeiro) - Caverna Trois Frères, França, ~14 000 anos.



**Fig. n.º 7** (p.28) – Uma das mais recorrentes e universais fantasias de monstros, os *Blemmyes*, seres que pertencem à categoria dos povos acéfalos. Encontrados nas descrições do último império romano (séc. III), eram localizados algures em África.



**Fig. n.º 8** (p.30) – Pintura de Paul Klee, *Angelus-Novus*, 1920.

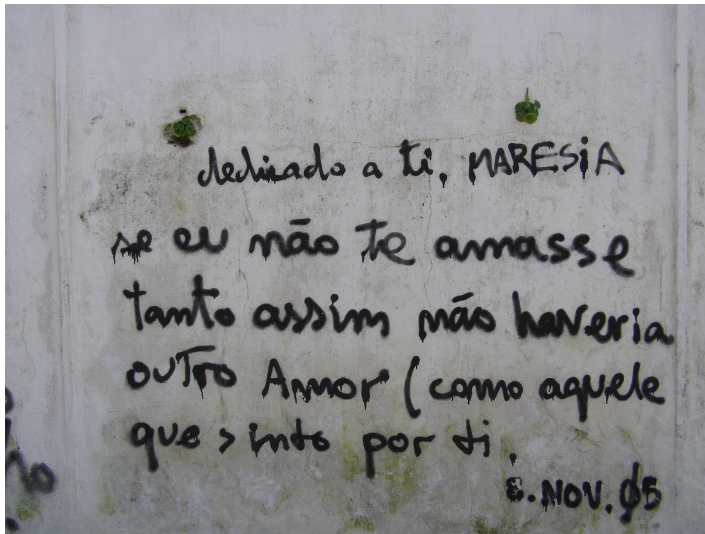




**Fig. n.º 9** (p.38) – Imagem de Parede de Altar, com mensagens de pedidos e de agradecimentos de crentes - Ceará, Brasil.



**Fig. n.º 10** (p.39) – Gravação cunhada em casca de árvore - Campo Pequeno, Lisboa. Nossa recolha, Março de 2009.



**Fig. n.º 11** (p.39) – Mensagem anónima no muro da antiga Feira Popular – Entre Campos, Lisboa. Nossa recolha, Fevereiro de 2007.



**Fig. n.º 12** (p.46) – Graffiti de Naba & Ovni – Amoreiras, Lisboa. Nossa recolha, Setembro de 2008.



**Fig. n.º 13** (p.47) – *Graffiti tornado ilegível* - Cidade Universitária, Lisboa.  
Nossa recolha, Março 2009.



**Fig. n.º 14** (p.47) – De Johanna Jansson, objecto de design, de 2007.  
[Consult. 2008] Disponível em <http://www.johannajansson.com/>.





**Fig. n.º 14A** (p.47) – De Burke and Hazelden, o *graffiti* na decoração de mobiliário *vintage*, 2008.



**Fig. n.º 15** (p.43) – Exemplo do tipo de convivência dos diversos suportes publicitários: os *mupis* e cartazes com o *graffiti*. Nossa recolha, Fevereiro de 2009.



**Fig. n.º 16** (p.48) – *Graffitis* em locais inesperados e de difícil acesso - Avenida da República, Lisboa. Nossa recolha, Março 2009.



**Fig. n.º 17A** (p.49) – *Graffiti* veneziano, realizado possivelmente por um prisioneiro da Guerra da Sucessão Espanhola (1702-1714). As camadas inferiores da parede em branco contrastando com a camada superior enegrecida pelo fumo das tochas.

[Consult. Jan. 2009] Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Castelo\\_de\\_Villena](http://pt.wikipedia.org/wiki/Castelo_de_Villena).



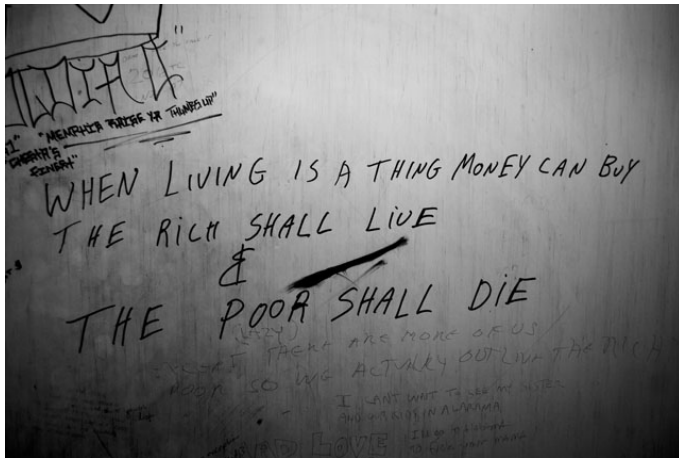
**Fig. n.º 17B** (p.49) – *Graffiti da Guerra Civil Espanhola (1936-1939):*

*Imagem retirada do livro *Els grafits de les brigades internacionals de l'església del castel de Castelldefels (1938-1939)*.*



**Fig. n.º 17C** (p.49) – *Graffiti "1945", a partir do fumo de vela num abrigo anti-aéreo sob o liceu de Mansfield. [Consult. 2009] Disponível em [http://www.bbc.co.uk/lancashire/content/image\\_galleries/burnley\\_schools\\_gallery.shtml?23](http://www.bbc.co.uk/lancashire/content/image_galleries/burnley_schools_gallery.shtml?23).*





**Fig. n.º 17D** (p.49) – Graffiti na Guerra do Iraque.



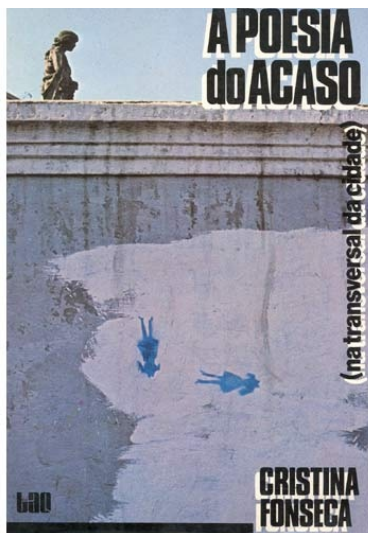
**Fig. n.º 17E** (p.49) – Graffiti em cela de prisão.



**Fig. n.º 18** (p.57 [nota n.º75A]) – Uma das primeiras imagens de um *writer* em acção, aqui “Taki 183” - Nova Iorque, 1971.



**Fig. n.º 19** (p.59 [nota 81]) – *Graffiti “Maio 68 A Luta que Não Acabou”, muro da Faculdade de Farmácia – Cidade Universitária, Lisboa. Nossa recolha, Dez. 2008.*

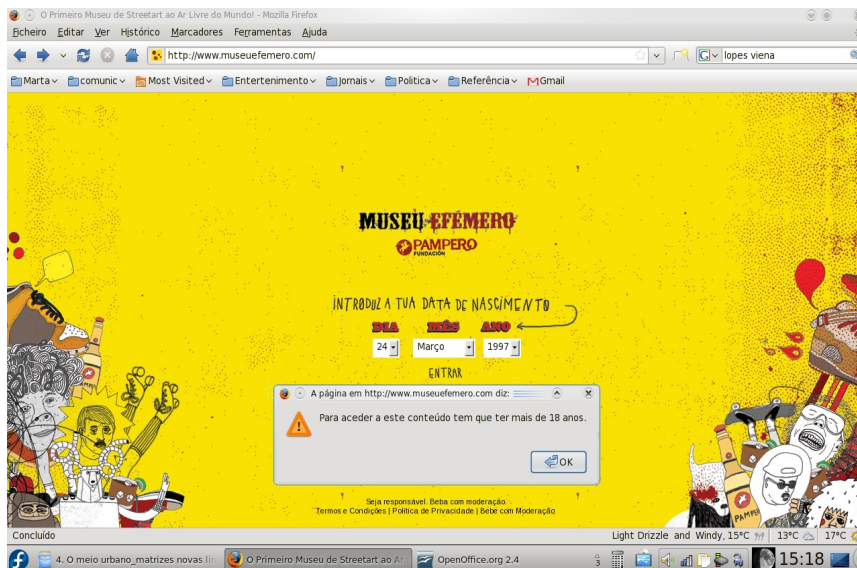


**Fig. n.º 20** (p.61) – *Capa do livro de Cristina Fonseca A Poesia do Acaso (na transversal da cidade), ed. T a Queiroz, 1981.*





**Fig. n.º 21** (p.80) – *Graffiti* não contemplado pelo *Museu Efémoro*,  
Rua Diário de Notícias – B.º Alto, Lisboa. Nossa recolha, 24 Abril 2009.

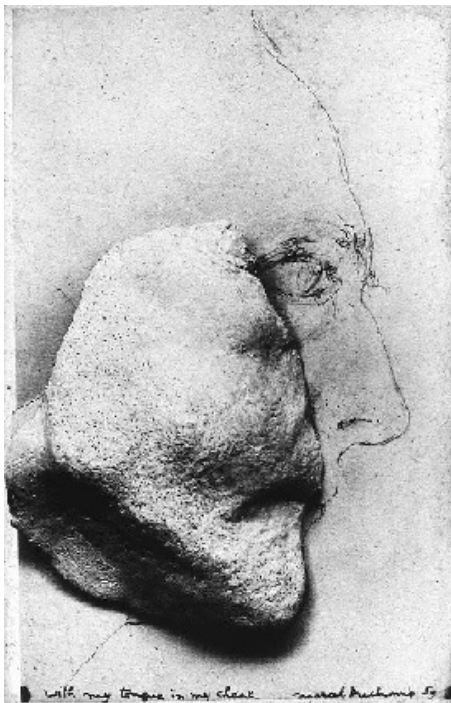


**Fig. n.º 22** (p.81) – Entrada da página *web* do site do *Museu Efémoro*.  
[Consult. Fev. 2009] Disponível em <http://www.museuefemero.com/>.



**Fig. n.º 23** (p.81) – *Graffiti* de Dalaiama.

[Consult. Out. 2010] Disponível em <http://dalaiama.blogspot.com/>.



**Fig. n.º 24** (p.82) – *With my tongue in my cheek*, Marcel Duchamp, 1959.



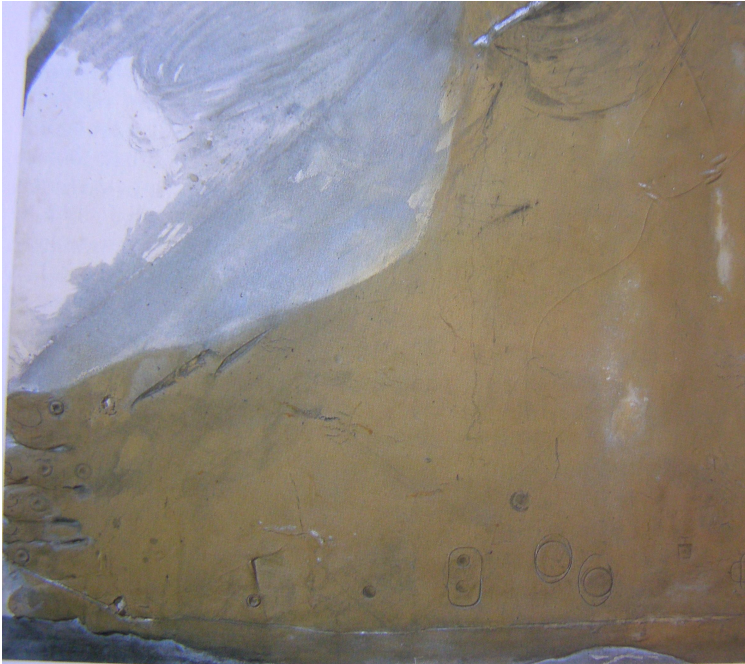
**Fig. n.º 25** (p.82) – *S/título*, de 1954. Abel Manta.



**Fig. n.º 25A** (p.82) – *O Atleta*. Amadeo de Souza-Cardoso, 1912.

Amadeo frequentemente prolongava a sua criação artística até aos limites das telas [às molduras] utilizando um universo iconográfico pessoal que nos remete para os registos anónimos dos muros. Muitas destas molduras acabam por ser substituídas e desaparecer. Possivelmente quem as veio a adquirir terá tido por entendimento que a moldura certa seria a que trouxesses maior dignidade (e apaziguamento) ao enquadramento da parede que a viria a receber.





**Fig. n.º 26** (p.84) – *Matéria em forma de pé*, 1965. Tàpies.



**Fig. n.º27** (p.91) – *Triumph and Glory*, 1950. Dubuffet.



**Fig. n.º 28** (p.96) – Desenho de Miquel Barceló a carvão na parede da velha igreja de St.ª Eulália dos Catalães (p.171 do livro *Barceló: photographs by Jean-Marie del Moral*, 1998).



**Fig. n.º 29** (p.99) – Fotografia de *graffitis* em Paris nos anos 30, Brassai.



**Fig. n.º 29A** (p.99)- Mural, Trienal de Luanda de 2007. Miquel Barceló, juntamente com outro artistas.

### **Anexo C** – A apresentação na Defesa de Tese

Entendemos acrescentar um novo anexo à Tese por ter sido a sua apresentação o momento culminante desta pesquisa e de onde surgiu o encontro com importantes trabalhos, autores e artistas, os quais, naturalmente, contribuíram para o enriquecimento da pesquisa.

O presente conjunto sintetiza as imagens e os textos que as acompanharam e que foram suporte à apresentação da Defesa de Tese.

(slide 1)





(slide 2)



A criação de imagens serviu a vontade humana de comunicar e constitui um modo de aproximar o Homem à Divindade, ou simplesmente, encontrar nas imagens realizadas, o vasto mundo dos sentidos: o prazer, a tranquilidade, a serenidade, o medo, o terror, a angústia, a revolta, ... a preservação de memória.



(slide 3)



**Caverna de CHAUVET**, França, descoberta em 1994.  
Representações com mais de 30 000 anos.

Fonte: <http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/chaudet/en/>

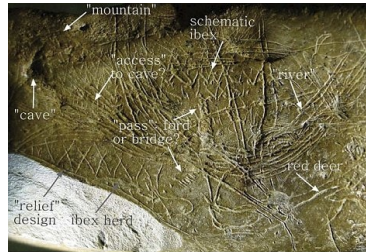


Apresentamos neste estudo, um breve conjunto de ideias que proporcionam a procura do sentido das representações anónimas do espaço público, espaço onde também se estabelece o *graffiti*.

A génese para a criação das linhas presentes nos *corredores*, que testemunham o percurso de gerações de caminhantes, desde a arte rupestre até às das cidades modernas.

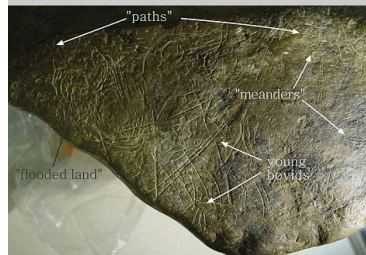
*Esta é a imagem de uma das pinturas rupestres mais antigas de que há registo. A curiosidade situa-se tanto na qualidade mimética dada aos elementos da imagem, como no jogo que se estabelece entre elas e as singularidades da superfície da rocha que parece ditar o ritmo à representação.*

(slide 4)



**Gruta de Abauntz**, região espanhola de Navarra, descoberta em 1993.

Bloco de pedra calcária com 20 cm de largura, datada com 13 660 anos. Nela encontram-se representadas as características geográficas da paisagem envolvente.



Fonte: <http://www.sciencedirect.com>

No graffiti dificilmente encontraremos um sentido único, que fundamente a sua existência. Porém, tal não nos impede de tentar analisar esta necessidade de representação, desde sempre sentida, enquanto prática e artefacto colectivo.

(slide 5)

**Petróglifos de Marín, Espanha.**  
Através desta experiência tentou-se demonstrar a intenção astronómica destas representações.

Fonte: <http://jlgalovart.blogspot.com/2010/04/petroglifo-de-rotea-de-mendo-e.html>



Das representações encontradas nos espaços, acreditamos que possam ser o princípio para a criação de uma memória material, o mapeamento que tanto pode querer reter o olhar ao espaço físico, como ao espaço celeste, associando a presença humana a essa preocupação de permanência.



(slide 6)

**Mosteiro de Ajanta,**  
norte de Dekhan, Índia,  
séc. II a.C.

Fresco existente numa  
das mais antigas galerias.



Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Ajanta\\_caves#First\\_period](http://en.wikipedia.org/wiki/Ajanta_caves#First_period)

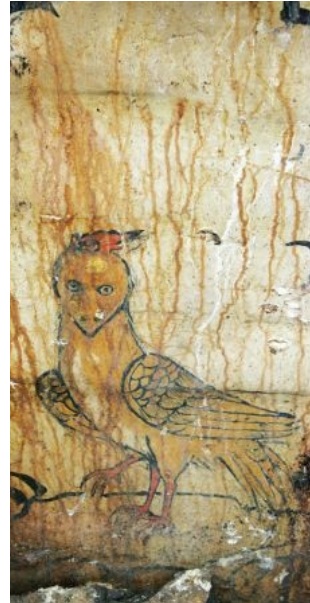
A vontade de fixar a tangibilidade do visível e do imaginado não se limita somente aos primeiros povos nómadas, ela aporta naturalmente a todas as sociedades que se lhes seguiram.

Recolhemos e apresentamos, a título de exemplo, algumas das mais antigas representações que encontramos, tentando traçar um possível vector que ligue esta ideia universal e intemporal da necessidade de registar o e no espaço.

(slide 8)

**Cidade de Chongqing**, sudoeste da China,  
séc. XIV / XVII d.C.

Sepultura antiga descoberta em Abril  
de 2008. Decorada com frescos de cores  
brilhantes, possivelmente anteriores à  
dinastia Ming.



Fonte: [http://www.china.org.cn/culture/2008-04/15/content\\_14958408.htm](http://www.china.org.cn/culture/2008-04/15/content_14958408.htm)

As cidades encontram-se repletas de particularidades e *nuances* que as representam e as caracterizam. São locais onde constantes forças em oposição se contra-balançam e onde um complexo jogo dos oposto toma lugar.

(slide 9)

**"Casa de Vasco da Gama", Évora, Portugal, primeira metade do séc. XVI.**



Pormenor de LUTA DE GALOS no painel de frescos.

Fonte: <http://www.triplov.com/viagens/Evora/Casas-Pintadas/pages/Luta-de-galos.htm>

Bem perto do local em que nos encontramos, existe um curioso equipamento, datado da primeira metade do século XVI, contendo um importante acervo com pintura mural seiscentista, na "Casa de Vasco da Gama".

(slide 10)

**"Casa de Vasco da Gama"**, Évora, Portugal, primeira metade do séc. XVI.



Pormenor de HARPIA no painel de frescos.

Fonte: <http://www.triplov.com/viagens/Evora/Casas-Pintadas/pages/Luta-de-galos.htm>

Da quantidade de representações no feminino que os painéis apresentam (centauros, harpias aladas, anjas, sereias, ...) a temática dada à representação parece pender para a bizarra exaltação do feminino.



(slide 11)

**Gruta de Frei Bento Honório,**  
Convento de Santa Cruz dos  
Capuchos, Serra de Sintra, 1560.

Pormenor dos frescos que se  
encontram à entrada da gruta.  
Possível autoria do pintor  
seiscentista André Reinoso.



Fonte: <http://soscapuchos.blogspot.com>

Este é um retiro espiritual, perto do convento dos Capuchos e que foi chamado de “gruta”. À entrada surge a representação do domínio do terreno na figura do próprio Frei Bento Honório (à esquerda), em contra-ponto à do domínio do espiritual sagrado consubstanciado nas imagens de Santo António e o Menino Jesus (à direita); no meio, a porta de acesso ao espaço de retiro.

Serão estas também representações de intuito propiciatório religioso, à semelhança das cavernas do Paleolítico?

Possivelmente Carl G. Jung diria que estamos na presença de um “arquétipo”, pois as imagens do Paleolítico (com mais de 40 000 anos) somente foram descobertas no final do século XIX e só no início do século XX é que os arqueólogos começam a perceber a sua extrema importância, revelando estas imagens culturas pré-histórica infinitamente remotas e cuja a existência jamais se suspeitou até então.



(slide 12)



**Matéria em forma de pé**, 1965. Fundação Tàpies.  
Técnica mista sobre lona. 130X162 cm.

Fonte: <http://www.fundaciotapies.org>

É em diálogo com registos anónimos que diversos artistas vão incorporar nas suas obras os elementos ou preceitos que encontraram nos muros: as manchas, os cartazes, o *graffiti*; e através deles criar inovadoras formas expressivas.

Tàpies rejeita qualquer tipo de “cânone” de ideal de beleza, escolhe deliberadamente temas que são tradicionalmente considerados desagradáveis. O pé surge nesta tela, sujo, inchado e coberto de cicatrizes. É algo que já não poderá ser desejado, logo está em oposição a qualquer ideologia de produção.

A sua motivação é composta pela reavaliação desses objectos (pé, muros, portadas, *graffiti*) condenados ao desprezo das coisas humildes e materialmente repulsivas.

(slide 13)

***Parede com pára-quadras***, Dubuffet, 1965.  
Colecção MOMA.  
Litografia, 37,9x28,1 cm.



Fonte: <http://www.moma.org/collection>

A pintura, a impressão, as colagens são os instrumentos para a execução num só momento das múltiplas visões com que Dubuffet capta esse espaço de paisagem horizontal e vertical de um jardim ou rua, e em que traça a representação planisférica da geografia de um corpo (visão onde representa alternadamente o frente e verso, a ordem e a desordem das coisas).

Nos seus quadros, surgem cenas esquecidas ou paisagens pelas quais passamos sem que se atribua muita importância. O seu interesse reside nas coisas que se apresentam de um modo banal, familiar ao olhar – rabiscos desenhados no chão a giz, torrões de terra seca, manchas, a irregularidade das pedras, o *graffiti*...

(slide 14)



**Fotografia *Graffiti I***, Brassai, 1968.

Posteriormente esta irá servir de matriz à tapeçaria *Harpia* apresentada na Bienal de Lausanne, em 1971.

A sua corrente artística encontra-se nos locais de vivência. Brassai desafia constantemente o observador, levando-o a ver determinados aspectos da vida diária, como se estes estivessem a ser descobertos pela primeira vez.

É na representação anónima ao longo das paredes do espaço da rua que se encontra o *graffiti*, expressão popular artística e «primitiva» que Brassai deslocará para a arte das suas imagens.

(slide 15)

**Pascin Pig Passin Time,**  
Julian Schnabel, 1983.  
Técnica mista, 122x101 cm.



O trabalho deste artista é frequentemente caracterizado pelo mural que constrói nas telas, onde convivem puzzles de composições iconográficas, num processo de palimpsesto e de acumulação. Utiliza fragmentos de diversos desperdícios (louça, troncos, chifres) para a criação de narrativas urbanas, onde se sente a presença dos muros e do *graffiti*. São cenas estilhaçadas que emanam a cristalização do gesto veloz do impacto.

(slide 16)

**Turismo Novo,**  
João Abel Manta, 1974.

Capa do jornal Diário de Lisboa, de 19 de Maio.



Com esta capa impregnada de *graffitis*, João Abel Manta reivindica uma mudança de atitude, uma intervenção reconstitutiva, para uma sociedade que havia estado fechada sobre si e que até aí era caracterizada pelo desejado “*modos operandi*” onde não decidir nada é sinónimo de não cometer erros.

Eis que chega o momento de tomar decisões nessa época de euforia revolucionária, onde os actuaentes se expõem agora à crítica das suas opções e em que o País se escancara à modernidade.

(slide 17)

**Mural**, Miquel Barceló, Luanda 2007.

Trienal de Luanda, em colaboração  
com artistas plásticos angolanos

Fonte: [http://www.miquelbarcelo.info/obras\\_min\\_ok.php?Cat=57&Menu=sub8&Tipo\\_obra=Varios&Codnot\\_al=1332&Codimg\\_al=2965&Codnot=#seccion1332](http://www.miquelbarcelo.info/obras_min_ok.php?Cat=57&Menu=sub8&Tipo_obra=Varios&Codnot_al=1332&Codimg_al=2965&Codnot=#seccion1332)



Este artista tem como tema predominante nas suas criações a passagem inexorável do tempo que poderá ser sentida nessa evocação sistemática encontrada nas suas imagens de sedimentação, germinação, decomposição.

Obsessão pela transformação incessante da matéria numa constante encenação do quotidiano: a vida e a morte.



(slide 18)



**Arte Efémera** de Richard Wright, Tate Britain, Londres, 2009.  
Pormenor do mural que vence o Prémio Turner, realizado com folha de ouro.

Através de um método único e intrincado, Wright inscreve jactos imagéticos que ultrapassam o lugar arquitectónico.

Estes trabalhos existem no curtíssimo período de tempo em que estão expostos. Quando acaba a mostra também termina o momento visível da obra, imediatamente oculta com tinta para que não possa mais ser vista num outro espaço ou lugar.

*Esta obra, em particular, venceu o prémio Turner de 2009.*

*Actualmente já não se encontra visível.*

(slide 19)



Do conjunto de obras apresentado até aqui, um aspecto é comum a todas elas – o seu carácter privado, que permite restringir e eleger quais os observadores.

A contemplação das obras só se realizaria se houvesse permissão, de outro modo, o mais provável é ter havido uma invasão (excepção feita à Gruta do Frei Bento Honório, embora este seja também um local intencionalmente recatado ao olhar).

Contudo, a matéria que abordamos neste trabalho – o *graffiti* – posiciona-se numa outra dimensão: faz-se acompanhar de um carácter essencialmente efémero, é anónimo e a “restrição” encontra-se agora tanto no desconhecimento do público em relação ao conteúdo intencional da representação, como à identificação ordinária da sua autoria.



(slide 20)



O *graffiti* subverte o espaço urbano, cria uma linguagem própria e adapta estranhos códigos, mostrando ser soberano e pretendendo isolar-se da estabelecida comunicação.

*Verificámos, na nossa busca de registos anónimos, que a impressão a tinta substitui a da cunhagem. Se anteriormente encontrávamos uma constante malha de cicatrizes no tecido urbano, estas agora encontram-se pontualmente nas janelas dos transporte públicos ou nos bancos dos cais das estações.*

*Esta situação modifica-se (a nosso ver) não porque haja uma alteração no fundamento da intenção mas porque é simplesmente o reflexo de um tempo cada vez mais efémero e fugaz.*

*Será este um sintoma de alerta para a imposição de ritmos de vida cada vez mais desumanizados?*

(slide 21)



**Graffiti's Soul**, Dalaiama, 6 de Novembro de 2009.

Fonte:  
<http://dalaiama.blogspot.com/2009/11/graffitis-soul.html>



O graffiti utiliza provocadoramente a materialidade urbana, que a cidade involuntariamente coloca ao seu dispor, como suporte à sua auto-inscrição.

Incita assim o poder instituído e, conseqüentemente, fica sujeito (tanto o *writer* como o *graffiti*) à reacção urgente das forças-de-ordem.

*Neste cruzamento de imagens, expomos uma curiosa e malograda tentativa de remoção do graffiti de Dalaiama. Ao rasgar os contornos, a imagem vai ganhar o sulco que a liberta à tinta mas que a funde na superfície e que, ironicamente, nos lembra o método utilizado por um outro writer, VHILS (aliás Alexandre Farto).*

(slide 22)



Em 2008, VHILS, convidado por Banksy, participa com este trabalho no Cans Festival (festival de *street art* em Londres).

(slide 23)



Estrategicamente, a paisagem é contaminada quando o *graffiti* se instala nas paredes imediatamente inferiores dos outdoors (curiosamente não partilha nem interfere nas paredes dos grandes cartazes publicitários) ou quando reclama suportes habitualmente utilizados pela publicidade como eléctricos ou comboios.

(slide 24)



O *graffiti* vai atingir a materialidade ordenada do espaço urbano, desequilibrando o entendimento que até ai existiu sobre esse espaço. Vai atacar a harmonia do lugar e talvez por isso «*graffiti*» seja sinónimo de sujo e de poluição visual.

A performance do *writer* caracteriza-se pelo jogo clandestino, decorrendo dos antagonismos da cidade:

- . oculta-se no ritmo da própria urbe
- . consegue preservar o anonimato que lhe é essencial
- . atinge a unidade formal urbana repondo tensão sensorial aos locais.



(slide 25)



A criatividade estará agora a jogar com o impulso do gesto, a pressão do momento, a capacidade de criar ao mesmo tempo que sente (e presente) o espaço em volta, a adversidade das múltiplas condições para a acção, o acaso, a velocidade dada à imaginação.

(slide 26)



**Associação Abraço**, André Saraiva, 1993.  
Imagem visível no muro da Rua José Ferreira (Amoreiras) até 2010.

A actual arte urbana é o resultado da contaminação das multi-vivências que coexistem nos espaços urbanos. A liberdade e rapidez de circulação facilita a criação de fronteiras mais fluidas, originando relações inter-culturais e miscigenações.

Se antes determinadas imagens, convenções ou códigos visuais caracterizavam um território, agora tal tende a desaparecer e em seu lugar surgem linguagens visuais híbridas.

Teresa Fradique, referindo-se ao “rap português”, inseri-lo-á numa cultura suburbana portuguesa pós-colonial, marcada por experiências quotidianas e opções pessoais negociadas, dinamizadas e “sincretizadas”, na qual a cultura **Hip-Hop** (onde naturalmente se localiza o *graffiti*) aparece como fenómeno diaspórico, pluterritorializado, interclassista, multiétnico e transnacional.

(slide 27)



Os writers que se dedicam de uma forma mais intensa a este tipo de manifestações plásticas estão perfeitamente conscientes do poder das suas imagens, conhecem os códigos e sabem qual a melhor forma de os manipular.

*Recentemente, no conjunto de três blocos semelhantes, que se situam na Av. Fontes Pereira de Melo, em Lisboa, surgiram no passado mês de Maio o trabalho de três writers internacionais: Os Gémeos brasileiros, o italiano Blu (estando ainda previsto para o terceiro edifício a intervenção do espanhol Sam3).*

*O projecto Crono surgiu pelas mãos da associação artística Azáfama Cidadina Associação que pretende desta forma enriquecer algumas das paredes da capital.*

*Esta foi a primeira de quatro intervenções previstas que, durante 12 meses, irão surgir (uma para cada estação do ano) em Lisboa.*



(slide 28)



Fonte: <http://www.stick2target.com/os-gemeos-blu-sam3-in-lisboa>

As imagens que captam das suas acções, acabam por ser expostas num outro ambiente, o ciberespaço, a partir de websites, blogs, fotologs, facebook, twitters, ... deste modo desenvolvem-se circuitos próprios e alternativos de partilha de informação e divulgação.

(slide 29)



**Antes Desse Ouro**, Ernesto de Sousa.  
Instalação de *graffitis*, técnica mista sobre papel, na Galeria Diferença.

Fonte: <http://www.ernestodesousa.com/?p=121>

O *graffiti* é uma acção fortemente performativa, onde cada vez mais se cruzam diversos *mídias* para o reforço e preservação do gesto e da imagem - através da utilização do filmar, da fotografia, da *internet*.

Ultrapassa-se assim a dimensão temporal, geográfica e física, a que as obras anteriormente estavam sujeitas. A sua existência era somente garantida enquanto reconhecidas peças museológicas.

Ernesto de Sousa, artista pluridisciplinar e pioneiro das vanguardas que ocorreram em Portugal, no período de 40 a 70, refere: «Hoje, já não nos interessa a beleza, no sentido em que a definiu um estéta do século passado, acabada e perfeita.

Hoje, só nos interessa algo cuja natureza pulsional, colectiva e sobretudo socialmente motivada seja tal que os resultados respectivos, pequeno ou grande formato, venham a ser pretéritos e mais-que-perfeitos: da escrita ao graffiti, do graffiti ao gestual de novo.[...] A pintura é coisa material, a matéria é coisa mental.»

(slide 30)



Nas Actas dos Ateliers do V Congresso Português de Sociologia, vamos encontrar o artigo da investigadora Sara Dalila Cerejo, “A demanda pela masculinidade no universo do graffiti”, nele é referido: «Os writers constroem o seu microcosmos de acordo com o que reconhecem ser essencial, não apenas artisticamente, mas segundo valores [...] a deter na construção de uma identidade tipicamente masculina.»

Não sendo os territórios, na sua origem, masculinos ou femininos estes acabam por ser o resultado das construções simbólicas que ai se produziram - eles transformam-se pelas práticas e pelas convenções.

É inegável que o universo do *graffiti* tem sido predominantemente do domínio masculino, mas essa tendência inevitavelmente está a mudar e exemplo disso é o trabalho realizado por muitas *writers*, de onde destacamos O ACASO, MARIA IMAGINÁRIO ou LADY K-FEVER.

(slide 31)



Poderemos caracterizar genericamente o *writer* como aquele que, isoladamente ou inserido num colectivo (*crew*), opta por desenvolver arte urbana. Ao *writer* é fundamental a criação da sua *tag* (assinatura), o elemento ritualizante para o abandono da sua anterior identificação oficial. Com a *tag* dá-se a passagem à sua nova identificação sub-cultural.

A *tag* apresenta-se como alcunha, código, sigla e é na representação destas formas caligráficas que o *writer* conquista a sua independência.

É na procura das formas visuais mais interessantes e significativas que ele veicula a sua autonomia identitária e o modo de auto-representação.

Este aspecto é referido por Ricardo Marnoto de Oliveira Campos, na sua Tese de Doutoramento “Pintando a cidade uma abordagem antropológica ao graffiti urbano”.

(slide 32)



**Iraq Blood and Oil**, Dalaiaama, 9 Abril 2010.

Fonte: <http://dalaiaama.blogspot.com>

Os *writers* não são já somente indivíduos que militam no *graffiti* pelo *graffiti*; acrescentam agora conhecimentos tão vastos dentro das disciplinas imagéticas como a arquitectura, o design, a publicidade, a arte.

Deste modo evocamos o *writer* Dalaiaama como exemplo do artista de *street art* consciente, informado e onde febril e generosamente vai preenchendo o espaço (físico e virtual) - alertando, agitando e surpreendendo, com as suas expressivas composições.

(slide 33)



**Obey The Giant**, Dalaiama, 18 de Maio 2010.

Fonte:<http://dalaiama.blogspot.com>

Reconhecidamente identificada, a sua imagem de marca, vai disseminando estrategicamente a paisagem urbana. Por vezes em contextos de forte revolta, outras de ironia mordaz, outras ainda como contra-ponto aos locais incaracterísticos de passagem.

A partir da sua vontade de comunicar o artista vai utilizar as paredes da cidade como suporte para as suas fortes mensagens de alcance político, económico, poético e social. Estandarte que resolveu tomar para si, por sentir necessidade de complementar deste modo a lacuna que sentia existir no universo do *graffiti* até então. A marca Dalaiama surge com o intuito de enriquecer a discussão intelectual e estética do espaço público.



(slide 34)



**Oasis**, Dalaiama, 29 Maio 2010.

Fonte: <http://dalaiama.blogspot.com>

Dalaiama refer: «a criação é a de pensar e fazer. É abrir a exposição de imediato. É agir e não ficar à espera. Na rua a obra é que vem ter com as pessoas, aparece-lhes no seu caminho. É arte democrática.[...] É uma oferta. Uma partilha».

*O writer antecipa-se à cidade quando premonitoriamente actua no espaço, por enquanto, rural.*

(slide 35)



O processo técnico de execução, destruição, envelhecimento natural e artificial do *graffiti*, relaciona-se com o meu próprio processo técnico de trabalho em estúdio como artista plástica. Não sendo uma artista *graffiti* (por timidez ou por falta de agressividade) gosto no entanto de glosar esta memória e vivência da cidade, colando e descolando no silêncio do atelier.

O tacto alia o gesto à matéria resultante do respigar que busca agora a particularidade que algumas imagens conquistaram, depuradas pelo meio a que estiveram expostas. É com estas presenças que me relaciono.



(slide 36)



**Maió 68**  
**A luta que não acabou,**  
Faculdade de Farmácia da UL, 2009.

O espaço público (embora impessoal) é ainda aquele que apresenta possibilidades à criação de territórios colectivos, autónomos e dinâmicos.

Na década de finais de 60 eclode um forte movimento juvenil de contestação, quase em simultâneo por toda a Europa, a partir do qual se desenvolveram formas de expressão alicerçadas no *graffiti*.

Evidenciam-se então a Internacional Situacionista, no plano filosófico e o Maio de 68, no plano político.

(slide 37)



**Fountain**, Marcel Duchamp, 1917.

O Dada foi uma estética que utilizou métodos intencionalmente incompreensíveis e que espontaneamente trabalhou com o acaso, incorporando imagens do quotidiano nas suas composições.

Duchamp, ao inscrever toscamente na superfície a palavra "R Mutt", entendemos que se está a recorrer do carácter performativo do *graffiti* de modo a intencionalmente atribuir uma aura ao objecto quotidianamente vulgar.

(slide 38)



Em 2008, com a recolha e selecção dos *graffitis* existentes ao longo do Bairro Alto - num total de 88 peças artísticas; resultando na selecção de cerca de três dezenas de obras, surge o *Museu Efémero*. Este é o primeiro museu virtual e que transporta em si a premissa de que tanto a obra como o próprio artista «muda, transforma-se, evolui, vive» e assim sendo, as peças existem enquanto viverem.

«As estátuas sobreviviam porque eram obras de arte, hoje são obras de arte porque sobrevivem...» dirá Malraux. No caso do *Museu Efémero*, as “estátuas” serão agora atópicas e atemporais, existentes na dimensão binária da programação, nesse mundo informe da internet.

(slide 39)



A *street art* caracteriza-se por ser um movimento transgressor e saudável, produzido com um forte e generoso sentido crítico, inconformista e até ingénuo, que acompanha e caracteriza o ser-se jovem.

O *writer* é um agitador! Um herói urbano que, com a sua rebelde provocação, vai contribuir com um forte impulso para a renovação do meio social. Um agente positivo que valoriza a perspectiva do indivíduo particular, diluído no colectivo impessoal.