

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

CENTRO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

KATLER DETTMANN WANDEKOKEN

ALEX VALLAURI: *graffiti* e a cidade dos afetos

VITÓRIA

2017

KATLER DETTMANN WANDEKOKEN

ALEX VALLAURI: *graffiti* e a cidade dos afetos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo para obtenção do título de Mestre, na linha de pesquisa “Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte”. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Angela Maria Grandó Bezerra.

VITÓRIA
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do
Espírito Santo, ES, Brasil)

Wandekoken, Katler Dettmann , 1986-
W245a Alex Vallauri : graffiti e a cidade dos afetos / Katler Dettmann
Wandekoken . – 2017.
216 f. : il.

Orientador: Angela Maria Grando Bezerra.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Vallauri, Alex, 1949-1987. 2. Arte moderna. 3. Grafite. 4.
Capitais (Cidades). 5. Kitsch. 6. Afeto (Psicologia). I. Grando,
Ângela. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de
Artes. III. Título.

CDU: 7

KATLER DETTMANN WANDEKOKEN

ALEX VALLAURI: *graffiti* e a cidade dos afetos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo para obtenção do título de Mestre, na linha de pesquisa “Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte”.

Aprovada em ____ de _____ de 20__.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Angela Maria Grando Bezerra
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES
Orientadora

Prof^a. Dr^a Leila Aparecida Domingues Machado
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES
Examinadora Externa

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES
Examinador Interno



27 vezes viva Alex Vallauri!

AGRADECIMENTOS

Meu agradecimento ao Alex, pelo legado;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos para realização desta pesquisa;

À professora orientadora Dr^a Angela Maria Grandó Bezerra, pela direção no trabalho, pela troca, pela escuta, pelas discussões e crítica, e por acreditar no potencial da pesquisa;

Aos membros da banca examinadora, professores doutores Gaspar Leal Paz, Leila Domingues e Maria Angélica Melendi, pela disponibilidade, observações, leitura crítica e riqueza de *insights* nas fases de qualificação e defesa da pesquisa;

Ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) pela concessão de cópia do material ‘Especial Viva Vallauri’ de entrevistas em áudio e vídeo; à Galeria Legado Arte, de São Paulo, por autorizar a reprodução fotográfica dos materiais da exposição e ao Parque Lage no Rio de Janeiro, por autorizar a reprodução fotográfica do material de acervo da biblioteca;

Aos meus pais, por me motivarem a ir mais além, a ver mais, a ser mais; à Kallen, minha irmã, pelo estímulo incondicional e por me ensinar a lutar sempre; ao Leandro, pelo companheirismo, pela ajuda de “Hacker” e por me inspirar a ser o meu melhor; ao Max, por ser meu contraponto; ao Fred, por me ensinar a lutar pela vida e pelas pessoas; à turma de Comunicação Ufes 2006/1, pelo apoio em toda a minha trajetória profissional e às amizades iniciadas no Mestrado.

27 vezes grata!

RESUMO

Esta dissertação apresenta a trajetória artística de Alex Vallauri – considerado o precursor do *graffiti* no Brasil. Como ponto de partida, analisamos os precedentes históricos do *graffiti* contemporâneo e traçamos uma breve historiografia sobre a primeira geração de grafiteiros da cidade de São Paulo a partir de revisão bibliográfica e depoimentos de áudio e vídeo. Na sequência, a obra de Alex Vallauri é analisada em agrupamentos das diferentes técnicas e suportes exploradas, desde as gravuras realizadas no Porto de Santos no final da década de 1960, passando pelas apropriações, carimbos, estêncil, livros de artista, até a instalação 'Festa na Casa da Rainha do Frango Assado', apresentada na 18ª Bienal Internacional de São Paulo. A pesquisa também aprofunda a investigação sobre a *Pop Art* e o *Kitsch* na produção artística de Vallauri. Por fim, propõe-se uma abordagem teórica sobre a relação do *graffiti* com a cidade e os transeuntes a partir dos conceitos de afeto e cidade-corpo.

Palavras-chave: Alex Vallauri; Arte Contemporânea; *Graffiti*; Cidade; *Kitsch*.

ABSTRACT

This dissertation presents the artistic trajectory of Alex Vallauri - considered the pioneer of graffiti in Brazil. First, we analyze the historical precedents of contemporary graffiti and draw a brief historiography about the first generation of graffiti artists from the city of São Paulo from bibliographical review and audio and video testimonies. The work of Alex Vallauri is analyzed in different techniques and supports, from the engravings made in the Santos in the late 1960's, appropriations, stamps, stencil, artists books, until the installation of the 'Festa na Casa da Rainha do Frango Assado' at the 18th International Biennial of São Paulo. The research also investigates the relationship of Vallauri with the language of Pop Art and Kitsch. Finally, the relationship between graffiti and the city and the passers - by from the concepts of affection and city-body.

Keywords: Alex Vallauri; Contemporary art; Graffiti; City; Kitsch.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Bota preta grafitada em muro.....	41
Figura 2: Obras para a exposição 'Darcílio Lima – um universo fantástico'.....	44
Figura 3: Mulher com anel.....	45
Figura 4: Sem título (1)	48
Figura 5: Sem título (2)	48
Figura 6: Homem de maiô.....	49
Figura 7: Madonna (releitura).....	51
Figura 8: <i>Soft tread</i>	52
Figura 9: Sem título (3).....	53
Figura 10: <i>Zips</i>	54
Figura 11: <i>La sheer</i>	55
Figura 12: Série Das Ligas: Ode à erótica.....	56
Figura 13: Sem título (4).....	57
Figura 14: Sem título (5).....	59
Figura 15: Rainha do Frango Assado.....	59
Figura 16: <i>L'Origine du Monde</i>	60
Figura 17: Sem título (6).....	61
Figura 18: Perna.....	62
Figura 19: Helen.....	64
Figura 20: Sem título (7).....	67
Figura 21: Sem título (8).....	68

Figura 22: Sem título (09).....	70
Figura 23: Sem título (10).....	71
Figura 24: Sem título (11).....	72
Figura 25: Homem com chaves.....	73
Figura 26: Braços.....	74
Figura 27: Sem título (12).....	75
Figura 28: Díptico de Marilyn Monroe.....	76
Figura 29: Freddie Mercury.....	77
Figura 30: Santa Ceia (1).....	79
Figura 31: Santa Ceia (2).....	79
Figura 32: Realidades, culpas?,.....	83
Figura 33: Boca com alfinete.....	85
Figura 34: Araras.....	85
Figura 35: Frame do audiovisual 'Arte ao alcance de todos'	87
Figura 36: Bota preta	93
Figura 37: Luva preta.....	93
Figura 38: Mercúrio.....	95
Figura 39: Jacaré.....	96
Figura 40: Lagartixa.....	96
Figura 41: Biquini de bolinhas.....	97
Figura 42: Biquini de bolinhas (2).....	97
Figura 43: Saturno.....	98
Figura 44: Acrobats.....	98 e 116

Figura 45: Jogadoras de dado.....	99
Figura 46: Acrobata e pião.....	100
Figura 47: Frango assado sobre coluna grega.....	101
Figura 48: Las tres Panteretas.....	103
Figura 49: Esqueleto dançante.....	104
Figura 50: Detalhe do <i>graffiti</i> 'O aniversário da senhora esqueleto'.....	105
Figura 51: Carta de baralho.....	109
Figura 52: Carimbo.....	110
Figura 53: Frango assado.....	111
Figura 54: Frango assado sobre coluna grega (2).....	111
Figura 55: Bolo de aniversário sobre coluna grega.....	112
Figura 56: Telefone fora do gancho sobre coluna grega.....	112
Figura 57: <i>Le Cirque</i>	116
Figura 58: <i>Ball au Moulin Rouge</i>	117
Figura 59: Detalhe do <i>graffiti</i> 'El Trio Los Panteras e Las três Panteretas'.....	120
Figura 60: Detalhe do Mandrake (releitura).....	120
Figura 61: Telefones.....	121
Figura 62: Postal.....	122
Figura 63: Conjunto de fotografias reprodução do livro de artista '3 crianças vão ao dentista, 3 minutos para cada uma'.....	126 a 132
Figura 64: Conjunto de fotografias reprodução do livro de artista 'A Rainha do Frango Assado ou Pic-nic no Glicério'.....	134 a 139
Figura 65: Conjunto de fotografias reprodução do livro de artista 'Sintonize o Canal 27'.....	140 a 148

Figura 66: Ambiente de cozinha da instalação 'Festa na Casa da Rainha do Frango Assado'	153
Figura 67: Garagem da 'Casa da Rainha do Frango Assado'	154
Figura 68: Bar da 'Casa da Rainha do Frango Assado'	155
Figura 69: Rainha do Frango Assado na Bienal.....	156
Figura 70: 'O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?'	159
Figura 71: Ambiente de banheiro da instalação.....	161
Figura 72: Montagem fotográfica de ambientes e objetos da instalação.....	164
Figura 73: <i>Non-site</i> de <i>Pine Barrens New Jersey</i>	178
Figura 74: <i>Non-site Line of Wreckage</i>	181
Figura 75: Bota preta na praça e Alex Vallauri.....	189
Figura 76: Mão segurando um cigarro.....	191
Figura 77: <i>Frame</i> do filme ' <i>See no evil, hear no evil</i> '	192
Figura 78: <i>Graffiti</i> colaborativo.....	196
Figura 79: <i>Graffiti</i> colaborativo (Rainha do Frango Assado, Debuíno e Camelo)...	196
Figura 80: Gravatas listradas.....	198
Figura 81: À espera.....	204
Figura 82: Dura lex sed Alex.....	206

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. PROPOSIÇÕES SOBRE A EMERGÊNCIA DO <i>GRAFFITI</i> CONTEMPORÂNEO.....	20
1.1 CENA MARGINAL PAULISTANA E A ESCOLA VALLAURIANA DE <i>GRAFFITI</i>	29
2 A BOTA CARIMBA A CIDADE: ANÁLISE DE AGRUPAMENTOS DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA	40
2.1 A BOTA.....	40
2.2 FIGURA FEMININA, FETICHE E EROTISMO.....	42
2.3 DA AQUARELA À XILOGRAVURA.....	63
2.4 ARQUEOLOGIA DO URBANO.....	86
2.5 ESTÊNCIL.....	89
2.6 CARIMBOS.....	106
2.7 APROPRIAÇÃO.....	115
2.8 ASSINATURA 27.....	123
2.9 LIVROS DE ARTISTA E ARTE POSTAL.....	125
2.10 A INSTALAÇÃO 'FESTA NA CASA DA RAINHA DO FRANGO ASSADO'.....	152
2.10.1 Estética Relacional e antagonismos no espaço da instalação.....	166
2.11 O <i>GRAFFITI</i> NA INSTALAÇÃO DE VALLAURI COMO <i>SITE</i> E <i>NON-SITE</i>	175
3. CIDADE DOS AFETOS	184
3.1 O DESAMPARO COMO AFETO POLÍTICO CENTRAL.....	200

3.2	O ARTISTA ERRANTE.....	201
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	208
5	REFERÊNCIAS.....	211

ALEX VALLAURI: GRAFFITI E A CIDADE DOS AFETOS

INTRODUÇÃO

Na tarde de sábado, sem saber por quê, no meio de uma praça, começo a falar compulsivamente sobre Alex Vallauri.

Caio F. Abreu. A vida gritando nos cantos: Crônicas inéditas em livro (1986-1996), Nova Fronteira, São Paulo: 2013.

Acrobatas dando saltos, tigres pelo muro, uma luva que aponta para uma direção aleatória, uma bota preta de salto agulha que se multiplica na surdina pela cidade de São Paulo. Em 1978, imagens como essas, que parecem ter saído de um imaginário infantil ou de histórias em quadrinhos, ganharam as ruas da metrópole em um jogo de cores e brincadeira lúdica pela arte de Alex Vallauri.

Até então, o que a população mais conhecia eram as inscrições de letras e assinaturas pichadas nos muros na forma de manifestações, por exemplo, contra o sistema político-social ou mesmo algumas poesias. Por sua experimentação com os moldes vazados de estênceis, feitos em máscaras de papelão ou PVC, Vallauri criou desenhos icônicos de grande dimensão que imprimiram sua marca na história da arte urbana como o precursor do *graffiti*¹ no Brasil.

Nascido em Asmara, na Eritreia, em 1949, uma colônia italiana na África - e que atualmente é demarcada como território da Etiópia-, logo se mudou com a família para a Argentina antes mesmo de completar dois anos de idade. Foi no início da adolescência, em Buenos Aires, que iniciou os estudos de desenho.

¹ Nesta pesquisa optou-se pela grafia *graffiti*, derivada do italiano *grafito*, porque é a grafia utilizada pelo fotógrafo Brassai (2008) que na década de 1920 assim nomeou as intervenções que pesquisara nos muros de Paris. Visto que consideramos a pesquisa de Brassai e o movimento do *subway graffiti* como os dois grandes marcos para o *graffiti*, entendemos que esta opção seja simbólica para a nossa pesquisa. Também consideramos importante diferenciar da grafia grafite em português para que não se confunda em alguns momentos da pesquisa com o lápis grafite usado para desenhos.

Mas foi em São Paulo que Vallauri definiu sua trajetória profissional nas artes. Nos anos em que viveu em Santos, registrou em desenho e gravura personagens do Porto que se destacavam ao seu olhar e curiosidade: prostitutas, estivadores, marinheiros, entre outros, deram início ao seu contato com o universo *underground* na juventude. A temática social e etnográfica, que transparece no início de seu contato acadêmico com as artes, tem paralelo com a trajetória vivida pela família Vallauri: seus pais saem de Asmara para fugir de uma ditadura e tão logo chegam à Argentina encaram cenário semelhante. A residência fixada no Brasil em 1964 também remarca a vivência da dura repressão de mais um regime político de ditadura militar.

Em 1970 Vallauri realizou sua primeira exposição individual na Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), onde apresentou principalmente seus trabalhos com xilogravuras. No ano seguinte, concluiu a graduação em Comunicação Visual e Formação de Professores de Desenho na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), onde retornou entre 1973 e 1985 para lecionar disciplina de Desenho.

O crescente destaque de sua atuação artística somado à personalidade extrovertida e dinâmica levaram Vallauri a percursorar durante um período de dois anos numa vida *on the road* passando por diversos países da Europa, tal como gostava de contar: “às vezes a gente quer ter um lugar para ficar, para projetar as energias, desenhar e desenhar, mas a gente está *on the road*. Minha vida é *on the road*... (ROTA-ROSSI, 2013, p. 113). Nas dezenas de cidades por onde passou em busca de experiências de intercâmbio com outros artistas e as especializações realizadas, como o curso de gravura na escola mais prestigiada da Suécia e sua posterior passagem pelo *East Village* em Nova York, despertaram sua identificação com as intervenções urbanas anônimas. Com o seu retorno à cidade de São Paulo, a população é convocada a contracenar com seus *graffitis* revelados nos muros e fachadas abandonadas, banheiros públicos, postes, bancos de praça, entre outros lugares, indo do subterrâneo para a superfície da cidade.

A primeira imagem do *graffiti* de Vallauri a se multiplicar na cidade foi a Bota Preta de salto agulha e cano longo, em 1978. O que surgiu no anonimato nos

becos da Vila Madalena, se revelou, posteriormente, como marca e personificação do artista. A Bota não só despertou curiosidade pela autoria, como pelo projeto, direção e caminhos que o ato subversivo tomaria. Em artimanhas contra a vigilância policial, outras imagens reconhecidas do inconsciente coletivo misturadas aos símbolos de consumo de massa, como televisão, telefone, notas musicais, cupido e personagens de quadrinhos, por exemplo, formavam aos poucos o universo criativo de Vallauri. Com a transfiguração da gravura e dos carimbos colecionados em *graffiti*, as imagens de Vallauri chegaram a lugares jamais destinados à arte, com reprodução seriada pelo uso do estêncil. Circulou nos muros, se multiplicou em estênceis dentro das casas, estampou camisetas populares e roupas de grife, ganhou forma de objetos e suvenires, e outros. Na década de 1970 Vallauri também se envolveu no circuito de arte como artista postal, quando já atuava com carimbos, colagens e seus conhecidos *grafittis*.

Em uma curta trajetória, tanto de vida como de arte, o símbolo inicial da Bota se encerrou em uma coletividade e festividade com outras variadas criações na instalação 'Festa na Casa da Rainha do Frango Assado', apresentada na 18ª Bienal de São Paulo, em 1985, dois anos antes de sua morte, onde suas criações se reuniram na arquitetura da instalação em interação junto com o público.

Sua intervenção nos muros da cidade de São Paulo estava em consonância com sua geração e momento político e artístico da época. Sempre incisivo nas tomadas de posição, Vallauri desenvolveu uma linguagem singular que influenciou outros artistas a se aventurarem pela arte urbana, tanto pela técnica do estêncil, como pela visualidade poética pautada no humor, irreverência, despojamento e erotismo. Entre eles enumeramos Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, Maurício Villaça, Julio Barreto, John Howard, Cláudio Donato, Ozéas Duarte, Jorge Tavares e as ações dos coletivos Tupinãodá e 3nós3 que, junto com Vallauri, são lembrados como a geração de neovanguarda² paulistana. A *Pop Art* e o *Kitsch/Camp*, principalmente, guiaram sua estética numa

²O crítico de arte Paulo Klein, no prefácio de *Estética Marginal Volume #2* declara que "arrisco a dizer que Vallauri foi uma espécie de Andy Warhol tropical, vanguarda 'desencanada' que baixou por aqui naqueles idos" (SZACHER, 2012, p. 10).

apropriação de ícones da cultura *pop* e da sociedade de consumo, mas sem carecer de uma crítica ao momento político do país.

No decorrer da pesquisa, o contato íntimo com a produção artística e o pensamento de Vallauri me fez sentir cúmplice de seu projeto, parte motora de quem divulga e acredita em algo. Descobrir nuances na sua trajetória como os livros lidos - alguns que coincidentemente também formaram minha bagagem cultural (Cortázar, Gabriel Garcia Marquez, Bataille), a ligação com a astrologia, sua experiência em viagens por pedacinhos do Brasil que até hoje poucos conhecem, bem como sua itinerância por países para onde o vento o levasse, em busca não somente do aprofundamento de suas referências artísticas, mas também de si mesmo, tudo isso só aumentou minha excitação em descobrir um artista em seus avessos.

O que me toca desde a primeira imagem que vi de seu trabalho é, sem dúvida, o humor irresistível, que surpreende, golpeia as pessoas com um sorriso, em tons de ironia e uma pitada de deboche, irreverente e alegre, pela explosão de cores e linhas simplificadas contornadas nas imagens, ora ingênuas saídas do universo juvenil, ora transbordando erotismo e provocação. Foi uma identificação natural com as coisas em que acredito, de o humor ser uma postura diante da vida.

Nas cartas trocadas com a família e amigos, nos seus rabiscos desde a infância, na música que levava na vitrola para que todos pudessem ouvir e dançar, delineiam-se o perfil de um artista múltiplo. Seria injusto evocar Alex somente como grafiteiro. Foi gravurista, artista postal, designer, cenógrafo, professor, e, como afirma o curador e autor de um dos livros sobre a trajetória artística de Vallauri, João Spinelli, se hoje estivesse vivo, ele estaria certamente trabalhando também com arte e tecnologia: “certamente estaria usando alta tecnologia. Se você olhar a carreira dele, ele passa de fases. Nunca fica muito tempo em um lugar só”, afirma em entrevista para o documentário (SECTV, 2014).

Vallauri, que foi incisivo em perseguir um caminho rumo a uma arte democrática, mesmo que isso soasse tão idealizador e romântico, em que

todos pudessem não apenas ter acesso à arte, mas também compreender e formar um gosto artístico, deixa-nos uma marca de ausência. Muitos questionamentos me vêm à tona, como: quem nos provoca a cada esquina hoje? O que nos fariam os muros grafitados pelo Vallauri hoje? Um momento de indefinição política que desestabiliza os pilares da democracia brasileira como este em que vivemos em 2016, me faz olhar da janela que alcanço com os olhos pela escrivantina e interrogar também, por exemplo, o que gritariam hoje as araras grafitadas em cores tropicais no ano das “Diretas Já” que repetiam “já, já, já”? O que calaria a boca fechada por alfinetes hoje? E com quais valores nós nos identificamos atualmente?

Nos depoimentos dos artistas influenciados por ele, em cada evento do Dia Nacional do *Graffiti* realizado em sua homenagem pelo Brasil afora, nas exposições retrospectivas de sua produção, nos escritos que descobri do Caio Fernando Abreu sobre o Alex, fica em cada um, por gratidão, a reverberação das palavras de Maurício Villaça dirigidas para Beatriz Rota-Rossi – prima de Vallauri e pesquisadora de sua obra - na data do velório: “continuaremos a alexandriar” (ROTA-ROSSI, p.213, 2013).

O impulso para esta pesquisa surgiu anos anteriores ao início do Mestrado pela minha vivência com a arte urbana no mercado de trabalho e no cotidiano e que naturalmente se estendeu ao meu percurso acadêmico. Por conhecer expoentes artistas da cena capixaba e de outros Estados e acompanhar suas respectivas trajetórias em conversas e entrevistas que realizei, venho há cerca de sete anos problematizando questionamentos que ficam por ora sem respostas - vindas de mim, dos próprios artistas e das pessoas que se permitem afetar por essas intervenções. Pela minha formação de jornalista, reconheço as negociações históricas que ocorrem interminavelmente entre a arte urbana e os meios de comunicação, entre ela e a instituição Arte, bem como com o espaço urbano e com o poder público.

Dada a escassez de dissertações e teses que contemplem pesquisas do *graffiti* no campo próprio da arte - comumente vinculados especificamente por uma abordagem sociológica, comunicacional ou educativa-, a intenção é aprofundar instrumentos para preencher algumas lacunas e motivar mais pesquisas no

campo da arte. E a partir desse desafio, adentraremos em questões urgentes para a arte urbana: seus precedentes históricos, reflexões no campo da arte contemporânea; análise das obras e a relação entre artista, cidade e público.

A pluralidade de linguagem de Alex Vallauri é, portanto, o centro desta pesquisa, pelo seu legado e reconhecimento artístico. Pela franca e inteligente ousadia que conseguiu chegar a signos inconfundíveis e destacados à vista de todos os transeuntes pelas cidades por onde interferiu com suas obras.

O objetivo geral da pesquisa foi analisar, como ponto de partida, o *graffiti* no processo criativo de Alex Vallauri lançando mão tanto de imagens quanto de suporte teórico referencial, além de depoimentos orais de outros artistas e pesquisadores, para discutir como seu trabalho vai influenciar o surgimento de uma estética marginal na arte urbana brasileira.

Em específico, pretendeu-se analisar como a pluralidade da linguagem do artista Alex Vallauri se relaciona e interage com o público e com a instituição no circuito da arte; bem como investigar como a *Pop Art* e o *Kitsch* se atualizam na obra do artista na construção da sua poética baseada no humor irônico e no aspecto lúdico; além de circunscrever brevemente o que caracterizou a formação da Geração 80 – da qual Alex Vallauri é um expoente; e refletir sobre a narrativa de gestos urbanos na constituição dos afetos e da produção de subjetividade na receptividade da arte urbana. No aprofundamento da pesquisa, foi analisada a instalação ‘Festa na Casa da Rainha do Frango Assado’, realizada por Vallauri para a 18ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1985. Também foram analisadas outras importantes obras em gravura, estêncil, colagens e apropriações, que são ímpares para compreender sua produção artística.

Para melhor fluidez da pesquisa, organizamos a dissertação da seguinte forma: o capítulo de abertura apresenta uma revisão bibliográfica sobre os antecedentes históricos que levaram à constituição de uma arte urbana, com ênfase nos marcos do Maio de 68 na França e do movimento *subway graffiti* em Nova York. Na sequência do capítulo, traçamos um histórico sobre a primeira geração paulista de grafiteiros e explicamos como Alex Vallauri se

tornou conhecido como o precursor do *graffiti* no Brasil. Nesta parte, consultamos bibliografia sobre dados históricos e depoimentos em áudio de artistas da mesma geração que Vallauri, gravados pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), na ocasião do especial 'Viva Vallauri', realizado no final da década de 1980.

Na segunda parte do trabalho trazemos uma vasta análise das obras do artista, incluindo as diferentes fases de sua trajetória artística. Começamos por analisar a sua produção com a temática da figura feminina e do erotismo, passando depois pelo estêncil, carimbo, apropriações, entre outros agrupamentos selecionados. Tais agrupamentos foram feitos de modo a organizar as diferentes técnicas utilizadas pelo artista e abordagens temáticas.

A segunda parte da pesquisa também lança foco sobre a análise da sua obra mais lembrada e que reflete diversos momentos da sua trajetória, a instalação "Festa na casa da Rainha do Frango Assado", realizada para a 18ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1985 - dois anos antes do seu falecimento. Para isso, dividimos essa análise em duas perspectivas: a primeira investiga as relações estéticas da obra, enfatizando por exemplo o valor do *kitsch* articulado aos objetos usados por Vallauri; e a segunda é ancorada na Teoria Provisória dos *Sites* e *Non-sites*, de Robert Smithson, para discutir o trânsito do *graffiti* de Vallauri entre a rua e o espaço institucional.

A terceira e última parte é um passo inicial para investigar a relação dos *graffitis* de Alex Vallauri com a cidade e os transeuntes. Para discutir essa relação, conceituamos o que é o afeto, o corpo e refletimos sobre a possível constituição de uma cidade-corpo ou corpocidade. Também relacionamos os conceitos de coreopolítica, coreopolícia e errância para pensar como ocorrem as rupturas sobre a normatização das relações afetivas na cidade pela intervenção artística.

Boa leitura!

1. PROPOSIÇÕES SOBRE A EMERGÊNCIA DO *GRAFFITI* CONTEMPORÂNEO

Abraço uma árvore (angico, diz Ivonete; castanheiro, diz Néilson; jacarandá, penso eu); encosto a cabeça em seu tronco espesso e, pela terra onde se cruzam todas as raízes, envio meu pensamento mais forte e mais bonito para Alex.

Caio F. Abreu. A vida gritando nos cantos: Crônicas inéditas em livro (1986-1996), Nova Fronteira, São Paulo: 2013.

No percurso histórico, encontramos dois antecedentes imediatos do *graffiti* contemporâneo: o Maio de 1968 de Paris e os movimentos espontâneos de Nova York ocorridos no decorrer da década de 1970, quando o metrô e suas estações se tornaram os principais suportes da intervenção com os *graffitis*.

1968 foi o ano que sacudiu o mundo. Talvez de uma forma até mais forte do que seria pelos movimentos tectônicos, poderíamos dizer que um mundo morreu e algo novo surgia no lugar. É difícil fazer uma análise em profundidade de todas as mudanças radicais ocorridas mundialmente e mensurar os seus efeitos inéditos. No núcleo, contudo, estavam ainda os resíduos da 2ª Grande Guerra Mundial. Desilusão com as instituições, enfraquecimento de velhas ideologias e a emergência de novas culturas e ética, e acontecimentos como a morte de Martin Luther King, a sangrenta Guerra do Vietnã, entre outros, eram sintomas da insatisfação daquela geração que enfrentou o mundo anacrônico da Guerra Fria (MACIEL, 1987).

Tanto é que se contabiliza que no decorrer na década de 1960 eclodiram várias manifestações políticas protagonizadas pelas juventudes partindo de dentro da embreagem das instituições culturais e educacionais como as de Stanford, Harvard e Sorbonne, a revolta de Stonewall, a resistência à Ditadura Militar no Brasil e Argentina, a Primavera de Praga, o Levante de Watts em Los Angeles, a 'Manifestação do silêncio', no México, entre outras.

No Brasil, a década de 1960 manifestava uma pulsão libertária por toda a geração. O jornalista e historiador brasileiro Luiz Carlos Maciel, que se destacou como colunista no semanário 'O Pasquim', criado em 1969, salientou a vocação política da geração ao afirmar, antes de ser instalada a Ditadura Militar no país, que "queríamos mudar o mundo, tínhamos certeza de que isso

ia acontecer” (MACIEL, 1987, p.7). A cultura brasileira queria se libertar do complexo colonial. O inconformismo político era um canal externo, mas na raiz estava o inconformismo existencial. Isso talvez explique a adesão dessa geração a ideais propagados por filósofos como Sartre e Marcuse, bem como o ativismo contra todo tipo de alienação. Foi a década da rebeldia em seu significado mais contundente, provocando mudanças comportamentais e culturais decisivas.

A contracultura era, então, a porta de abertura para essas mudanças, pois se contestava a concepção de que o mundo é uma realidade objetiva, já feito e posto, uma espécie de produto, na medida em que abriu a possibilidade de uma verdadeira liberdade para as pessoas (MACIEL, 1987). O que tantos escritores traduziram como desbunde é realmente o que melhor sintetiza a pulsão da Geração 60. Houve uma sinergia total provocada pela explosão do *rock'n roll*, a revolução sexual, os levantes e rebeliões das juventudes, os *hippies* e a emergência de ligação a uma espiritualização. O foco estava em vivenciar uma experiência plena, mesmo que fosse uma viagem psicodélica, por isso a busca por gurus e profetas visionários, a popularização das religiões orientais, bem como da filosofia tântrica, e o mergulho nas experimentações na procura do caminho que levasse ao êxtase e ao nirvana através do LSD e outros alucinógenos. Importante também lembrar que o primeiro festival de Woodstock, em 1969, marcou essa potência da contracultura como construtora das novas subjetividades entre as juventudes. Isso tudo agitou esta que talvez tenha sido a década mais revolucionária da história.

Maciel (1987), que não somente vivenciou como produziu literatura nessa época, descreve a efervescência nas artes da seguinte forma:

A transmutação dos valores foi resumida, pelos *mass media*, na célebre tríade: sexo, drogas e *rock'n'roll*. Cada uma dessas áreas assinalou um rompimento radical com o passado e, mesmo, com o futuro [...]. A arte não era apenas surrealista, ou mesmo de *avantgarde*, como nas décadas anteriores, mas tornava-se *pop*, *op* e mais uma infinidade de variantes que culminavam no anárquico *happening*. Pela primeira vez, todo mundo ficava nu no teatro; o cinema explodia as formas clássicas; a música era agitada por todos os tipos de experimentalismos. A farsa em que a geração havia sido formada era desmentida – e com arte! (MACIEL, 1987, p. 42-44).

Já nos Estados Unidos estava em ascendência a formação da *beat generation*, que reunia os artistas mais radicais e inconformados dos EUA. Seguiu-se pelos *hippies*, reunidos em torno do hedonismo, “que trocaram o torpor da heroína pela exaltação do LSD e a circulação do slogan *make lover, not war*” (MACIEL, 1987, p.66).

Mas foi na França em que o Maio de 1968 repercutiu como propulsor da mudança social e cultural em sua radicalidade e nos fornece o entendimento sobre o surgimento do *graffiti*. O movimento se definiu como uma onda de protestos iniciados por estudantes e intelectuais que ocuparam a Faculdade de Letras de Nanterre e, posteriormente, a Sorbonne, para exigir reformas no setor educacional e a garantia do princípio da liberdade. Cinco grupos esquerdistas disputavam a liderança dos estudantes de Nanterre. Com estratégias de ocupação das dependências administrativas da Faculdade, o movimento anárquico-revolucionário paralisou subitamente o Estado. Na contrarreação, a noite das barricadas ficou conhecida como um dos episódios mais sangrentos pelo grande número de mortos, com a polícia e o Estado reagindo brutalmente com força e armamentos superiores em ataques aos estudantes. O movimento tomou rumos extremamente violentos. No decorrer dos protestos, a polícia efetuou prisões inclusive dentro da própria Sorbonne.

Partindo dessa síntese sobre o que foi o Maio de 1968, relembremos que o que chamou a atenção do mundo todo para as manifestações foi que o movimento partiu periféricamente, ou seja, fora dos quadros políticos tradicionais parisienses. Foram os universitários de classe média que entraram em cena, e não a classe operária tradicionalmente protagonista das manifestações. Tal como, os estudantes também não aderiram aos métodos de protestos e mobilização comuns da classe operária. Não havia sequer um escopo político definido e tampouco foi uma luta pela tomada de poder. Foi a maior manifestação de cunho espontâneo, sem palavras de ordem maniqueístas, sem estratégias pré-organizadas, sem manual teórico de protesto. O direcionamento era anarquista e a ênfase estava na espontaneidade criadora das massas, como destaca a pesquisadora e filósofa Olgária Matos (1989, p. 13): “com a crítica ao mundo burocratizado e desencantado, colocou como lema a verdade triunfante do desejo”. A autora observou que o direito daí em

diante passou a se realizar nas ruas e modificou-se também a noção de utopia: “talvez esteja nascendo uma cultura poética e o direito que se afirma nas ruas, a céu aberto, recusa a luz mortiça” (MATOS, 1989, p. 18).

Entre diversos gritos de ordem, cartazes, panfletos e *graffitis*, slogans como “ ‘é proibido proibir, a imaginação toma o poder’; ‘a barricada fecha a rua, mas abre a via’; ‘a arte está morta, liberemos nossa vida cotidiana’; ‘proibido não colar cartazes’” (SLOGANS, 2016); ou “‘a liberdade do outro amplia a minha ao infinito’ grafitado no *Liceu Condorcet de Paris*” (MATOS, 1989, p.53) e “‘nosso modernismo não passa de uma modernização da polícia’; ‘a mercadoria, nós a queimaremos’” (MATOS, 1989, p. 25), eram inscritos nos muros da cidade e no imaginário social de Paris, fruto das inspirações anarquistas, dadaístas e surrealistas popularizadas entre os estudantes. E com a cobertura televisiva, os protestos ficavam imediatamente conhecidos pelo mundo todo. Essa espontaneidade foi a tática que delineou os desejos revolucionários daquela geração.

Silva (2014), ao analisar a espontaneidade do uso do *graffiti* como recurso de agitação e mobilização social pelos manifestantes de Maio de 68 comenta que:

Na Paris de 1968 o foco concentrou-se muito mais em mensagens ‘contraideológicas’, nas quais a busca de certos muros e a atenção dada a letras atraentes foram as preocupações para poder afirmar: ‘A revolução deve ser feita com o homem antes de ser realizada sobre as coisas’, ou ‘tenho algo que dizer, mas não sei o quê’ (Besançon, 1968) e tantas outras mensagens que passaram emocionadamente de parede em parede e de boca em boca (SILVA, 2014, p. 90).

Por essa reflexão compreendemos que esses *graffitis* foram uma estratégia de demarcação ideológica dos espaços. A propagação instantânea e massiva dessas mensagens penetrou no imaginário social e se multiplicou em todos os cantos de forma tão rápida, que nos conectamos até mesmo com as atuais mensagens virais que circulam no ambiente virtual. Esse primórdio de uma espécie de mensagem viralizada no espaço público foi possível com a introdução da tinta em *spray* - descendente dos primeiros produtos em aerossol fabricados após a 2ª Guerra - nas técnicas artísticas, permitindo maior agilidade e liberdade gestual dos movimentos. O pesquisador e grafiteiro Celso Gitahy (2012) comenta que com as manifestações de maio de 1968 “vimos

como o *spray* viabilizou que as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas fossem rapidamente registradas nos muros da cidade” (GITHAY, 2012, p. 21).

No livro ‘Estética Marginal’, vemos também o destaque que os editores dão para o *spray* como protagonista condutor da guerra ideológica para dar visibilidade às minorias e às pautas políticas dos grupos estudantis:

A Revolução Cultural de 1968 transformou o *spray* em uma ferramenta de disseminação rápida e massiva. (...) Reeditavam filmes e quadrinhos virando a moral da história contra ela mesma. Era a contracultura, um movimento alternativo de rejeição à guerra entre imperialismo e socialismo. *Graffitis* reafirmaram os ecos da intelectual feminista Simone de Beauvoir sobre *outdoors* machistas e do movimento pacifista Hippie sobre ônibus e viagem, moradias comunitárias e muros de Jhon Lennon (SZACHER, 2012, p. 23).

Essa revolução pelo *spray* deu início então à estratégia *underground* de não conformismo e questionamento das estruturas de poder numa luta que se iniciou pelas margens - denotativamente marginal:

Os anos 1960 delinearam o que hoje podemos reconhecer como uma nova estratégia *underground* de amplos alcances em diferentes setores, primeiro marginais, depois alternativos. Em sua revolução, o grafite traz implícito um questionamento de todas as estruturas do poder, e se constitui, se não num movimento de unidade internacional, mas nas várias explosões regionais e pessoais que chegam a usar e idealizar procedimentos similares (SILVA, 2014, p. 25).

Por unidade internacional e procedimentos similares nos remetemos às diferenças entre o Maio de 1968 e o movimento iniciado em Nova Iorque, o *subway graffiti*. Para Jean Baudrillard (1979), que foi o primeiro pesquisador a abordar e analisar no conhecido artigo ‘Kool killer ou a insurreição pelos signos’ o fenômeno do movimento *subway graffiti* na dimensão dialética do materialismo histórico, descreveu da seguinte forma o aparecimento desses primeiros *graffitis*:

Na primavera de 72 começou a se expandir em Nova York uma onda de grafites que, partindo dos muros e dos tapumes dos guetos, terminou por invadir os metrô e ônibus, caminhões e elevadores, galerias e monumentos, cobrindo-os totalmente de grafismos rudimentares ou sofisticados, cujo conteúdo não é nem político nem pornográfico: apenas nomes, sobrenomes tirados dos quadrinhos *underground*: DUKE SPIRIT SUPERKOOL KOOLKILLER ACE VIPERE SPIDER EDDIE KOLA, etc., seguidos do número da sua rua:

EDDIE 135 WOODIE 110 SHADOW 137, etc., ou ainda de um número em algarismos romanos, índice de filiação ou de dinastia: SNAKE I SNAKE II SNAKE III, etc., até cinquenta, sendo que conforme o nome do totem, a afiliação totêmica é retomada por novos grafiteiros (BAUDRILLARD, 1996, p. 316).

Os *graffitis* eram feitos à surdina da noite dentro das garagens de ônibus e metrô com pincel mágico ou *spray*, que permitia inscrições de mais de um metro de altura em toda a extensão dos vagões. Conta Baudrillard que:

No dia seguinte, todos estes sistemas de transporte “grafitados” atravessam Manhattan nos dois sentidos. As inscrições são apagadas (é difícil), os grafiteiros são detidos e jogados na prisão, interdita-se a venda de pincéis mágicos e sprays; inútil: eles passam a ser fabricados artesanalmente e os grafiteiros recomeçam todas as noites (BAUDRILLARD, 1996, p. 316).

Essa descrição é interessante, pois nos fornece a dimensão da mobilidade que essas intervenções propiciaram, com toda a cidade não só como testemunhas como também participantes pelo movimento de circulação de vai e vem dos metrô, pela velocidade com que as inscrições surgiam e desapareciam. Ficam evidentes as características de resistência e de autorregeneração dos grafiteiros e suas inscrições, o que mostra um propósito bastante forte de transgressão e sobrevivência como respostas ao terror e crises territoriais em um cenário urbano de decadência.

Essa alusão é pertinente visto que os *graffitis* nova-iorquinos surgiram no colapso dos embates sociais e econômicos causados pela gentrificação e expulsão de grupos sociais dos guetos para resolver um processo de suburbanização causado pela recessão econômica que viviam os Estados Unidos na década de 1970. Apresentavam-se, portanto, com uma clara significação política, pois nasceram da revolta à opressão dos guetos, nasceram do enfrentamento ao racismo, o que Baudrillard (1996, p. 316) chamou de “espaço fragmentado de signos distintivos” e afirmou que “é suficiente mil jovens armados com pincéis mágicos e sprays para embaralhar a sinalética urbana, desfazer a ordem dos signos” (BAUDRILLARD, 1996, p. 320). Inclusive foi nesse contexto que surgiram os primeiros beats da nação *hip hop*, como Koll Herc e Afrika Bambaataa.

Mas esse dado os diferencia dos protestos de Paris, embora ambos tenham a verve política contundente, pois em Paris havia uma decodificação imediata

das mensagens de protesto e não a preocupação de construção de uma linguagem visual. Era um ataque ao suporte, ao muro, pela sua funcionalidade enquanto antimídia, conforme avalia Baudrillard:

Eles não visam o muro enquanto tal, nem a funcionalidade dos signos enquanto tal. Sem dúvida, unicamente os grafites e os cartazes de Maio de 68 na França se desenvolveram de uma outra forma atacando o próprio suporte, conduzindo os muros a uma mobilidade selvagem, a uma instantaneidade da inscrição que equivalia a aboli-los. As inscrições e os afrescos de Nanterre exemplificavam muito bem essa reversão do muro como significante da quadrilhagem terrorista e funcional do espaço, através de uma ação antimídia. A prova disso está no fato de que a administração foi sutil o suficiente para não apagar as inscrições ou repintar os muros: foram os slogans políticos de massa e os cartazes que se encarregaram disso. Não houve necessidade de repressão: os próprios muros à sua função opaca. Conhecemos, desde então, o “muro da contestação” de Estocolmo: liberdade de contestar numa certa superfície, proibição de grafitar ao lado (BAUDRILLARD, 1996, p. 319).

Já a revolta urbana ocorrida em Nova York foi uma ofensiva selvagem, mas que mudou de conteúdo e terreno, como analisa Baudrillard:

Com eles, é o gueto linguístico que irrompe na cidade, como se fosse uma revolta de signos. (...) Pela primeira vez, com os grafites de Nova York, os condutos urbanos e os suportes móveis foram utilizados com grande envergadura e com total liberdade ofensiva. Mas, sobretudo, pela primeira vez os mídias foram atacados na sua própria forma, isto é, no seu modo de produção e de difusão. E isto justamente porque os *graffitis* não têm nem conteúdo nem mensagem. É neste vazio que está sua força. E não é por acaso que a ofensiva total sobre a forma esteja acompanhada por uma recessão dos conteúdos (BAUDRILLARD, 1996, p. 320).

Ou seja, a transgressão desses grupos de jovens dos guetos estava na atitude de atacar a forma (ao utilizar os condutos urbanos e seus suportes móveis, como os metrô) e não em difundir um conteúdo informativo. Na mesma direção que Baudrillard, Silva analisa que nos *graffitis* dos metrô de Nova York:

Parecia que se evitava produzir uma informação concreta, exaltando a forma e a ‘loucura das imagens’. Esse período do grafite nova-iorquino deixou claro que sua revolução era mais plástica, pois seus desenhos e figuras não apresentavam parte escrita, e é aí que reside sua revolução semântica antecedente do *street-art*: não enviar nenhuma mensagem a não ser de caráter visual e compositivo (SILVA, 2014, p.88-90).

E se analisarmos a nível social quem são, afinal, esses jovens e suas intenções, desfazemos a ligação direta de que esses grupos reivindicam uma

existência idenditária individual. Enquanto se tentava compreender o significado de cada palavra, número e sequência de consoantes presentes nas inscrições, Baudrillard nos indica a chave ao afirmar que qualquer interpretação nesse sentido é descabida. E aí está o centro de diferenciação dos protestos de Maio de 1968.

A revolta radical, nestas condições, está inicialmente em dizer: 'Eu existo, eu sou tal, eu habito esta ou aquela rua, eu vivo aqui e agora'. Mas isso ainda seria apenas a revolta da identidade: combater o anonimato reivindicando um nome e uma realidade próprios. Os grafites vão mais longe: ao anonimato eles não opõem nomes, mas sim pseudônimos. [...] SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL CRAZY CROSS 136, isso não quer dizer nada, isso não é sequer um nome próprio, isso é uma matrícula simbólica feita para derrotar o sistema comum das apelacões. Estes termos não possuem nenhuma originalidade: eles vêm todos das histórias em quadrinhos, lugar onde estavam encarcerados na ficção, mas eles saem explosivamente delas para serem projetados na realidade como um grito, como interjeição, como antidiscurso, como recusa de toda elaboração sintática, poética, política como o menor elemento radical incapturável por qualquer discurso organizado. Irredutíveis por sua própria pobreza, eles resistem a toda interpretação, a toda conotação, e eles não mais denotam coisa alguma: nem denotação, nem conotação; é através disso que eles escapam do princípio de significação e, enquanto significantes vazios, irrompem na esfera dos signos plenos da cidade, os quais eles dissolvem com a sua simples presença. Nomes sem intimidade, assim como o gueto é sem intimidade, sem vida privada, vivendo unicamente de uma troca coletiva intensa. O que estes nomes reivindicam não é uma identidade, uma personalidade, mas sim a exclusividade radical do clã, do bando, da gang, da faixa de idade, do grupo ou da etnia [...]. Estes nomes ao avesso, estas apelacões tribais, têm uma verdadeira carga simbólica: elas são feitas para serem dadas, trocadas, transmitidas ou se religarem entre si indefinidamente no anonimato, mas um anonimato coletivo [...] (BAUDRILLARD, 1996, p. 318).

Nesta mesma época, o graffiti se espalha pelas principais cidades em países da Europa e recebe influência também do movimento punk. Londres, Amsterdam e Madri são tomadas, e posteriormente também o muro de Berlim, cada um com sua particular relação entre território, influências artísticas e situação política.

Temos acompanhado também muitos autores como Celso Gitahy e Armando Silva que apontam como influência histórica para a formação do *graffiti* contemporâneo o muralismo mexicano, iniciado no princípio do século XX após a Revolução Mexicana, em que artistas e intelectuais como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, em busca da criação e divulgação de uma arte nacional e anti-imperialista que envolvesse o povo mexicano em

ideais humanistas e comunistas, pintavam murais de grande dimensão em espaços como edifícios públicos, fachadas de sindicatos, escolas, e outros. O muralismo mexicano alcançou um valor ético inegável por ocupar esses espaços públicos com murais artísticos, rompendo com a política colonialista a qual o povo havia sido submetido por toda sua história e por valorizar a composição cultural e social mestiça de seus povos. Entretanto, concordamos com a crítica feita a respeito da influência para o *graffiti*, visto que, em sua operatividade, a arte muralista é assimilada tal como a arte das galerias (SILVA, 2014), e por não conter a contravenção proibitiva, uma vez que os muros eram cedidos e financiados pelo governo ao integrar as diretrizes culturais elaboradas pelo poder público identificado pelas causas da Revolução. Em texto crítico sobre o muralismo mexicano, Aracy Amaral também pondera que “podemos questionar a contribuição desse movimento, do ponto de vista formal, como ineficaz na renovação da linguagem em boa parte dos casos, ou em sua maioria. Mas não podemos negar, ao mesmo tempo, que se tratou de primeira manifestação de preocupação sócio-política do artista latino-americano (AMARAL, 1983, p. 281). Amaral é ainda mais enfática ao alertar sobre o que alguns críticos costumavam apontar como ressonância do muralismo mexicano. Para a autora, nos projetos murais e painéis que surgiram no Brasil na década de 1950 que, desvinculados dos objetivos integralistas do muralismo, “novamente o pintor passa a participar como ‘decorador’ de uma arquitetura, ou de um ambiente urbano de cujo projeto não participou” (AMARAL, 1983, p. 285).

O *graffiti*, contudo, também tomou para si outras linguagens, como a história em quadrinhos, gênero que desde o início do século XX já se havia ocupado da cidade e da assinatura plástica e vai ser bastante referenciado nas manifestações dos brasileiros, por exemplo. De estratégia baseada inicialmente em palavras de ordem, panfletos e manifestos, o *graffiti* evoluiu, portanto, para uma composição articulada não somente pela denúncia e estética, mas, sobretudo, pela relação com o suporte, o meio, o espectador e artista. Seja pela via da poesia, da denúncia, do humor ou ironia, envolve relações para além do significado semântico, como veremos a seguir ao analisar a produção artística paulistana.

1.1 CENA MARGINAL PAULISTANA E A ESCOLA VALLAURIANA DE *GRAFFITI*

O cenário brasileiro de intervenções urbanas, seja de caráter político, artístico ou poético, foi marcado como uma prática de oposição à publicidade e propaganda que ocupavam deliberadamente os muros, tapumes e quaisquer superfícies disponíveis para deixarem os letreiros, *slogans* e informativos ao alcance das vistas da população, com conteúdo meramente comercial. É no contra-fluxo dos planejamentos urbanos que o graffiti surge no Brasil, misturando-se às demais intervenções aleatórias das cidades contemporâneas, como publicidade, propaganda eleitoral e mensagens de recado íntimo. Como afirma o pesquisador e grafiteiro Celso Gitahy, os *graffitis* “contrapõem-se aos *outdoors*, não procurando levar o espectador à posição passiva de mero consumidor. É, antes, um convite ao encontro e ao diálogo” (GITAHY, 2012, p. 16).

Principalmente nos anos 1940 e 1950, houve grande crescimento das formas de propagação marqueteiras, tendo algumas se tornado inclusive grandes *cases* de *marketing*, fixando-se no imaginário popular até hoje. Um exemplo pioneiro no país foi protagonizado pelas Casas Pernambucanas, que anunciavam sua linha de produtos nos muros e suportes públicos dos mais diversos. Um período pouco mais adiante, nos idos de 1960, viu-se espalhado pelas rodovias e avenidas de São Paulo a mensagem, em princípio enigmática, com a frase ‘CÃO FILA’, em letras garrafais feitas com *spray* e comumente acompanhadas da numeração de quilometragem, como ‘CÃO FILA KM 24’. Dizia respeito, na verdade, conforme descoberto depois, não a uma intervenção poética ou política de *graffiti*, e sim a um criador de cães da raça Fila, que grafitava a silhueta de um cão junto à frase para divulgar seu criadouro (GITAHY, 2012).

Baudrillard (1996) explica as diferenças conceituais internas à prática de publicidade e de intervenção, como o *graffiti*, mesmo quando ambos utilizam o muro como suporte. Para o teórico, a publicidade esgota em sua necessidade de decodificação da mensagem transmitida o efeito de apropriação da cidade:

a propósito da publicidade, sem ela, o meio-ambiente urbano seria morno. Mas ela nada mais é do que uma animação fria, simulacro do apelo e do calor; ela não significa para ninguém, ela não pode ser retomada por uma leitura autônoma ou coletiva, ela não cria um feixe simbólico. Muito mais do que os muros que a suportam, a publicidade, é, ela própria, um muro, um muro de signos funcionais feitos para serem decodificados, e cujo efeito se esgota com a decodificação (BAUDRILLARD, 1996, p. 319).

Já os *graffitis* se diferenciam da publicidade no meio urbano porque:

provêm da categoria do território. Eles territorializam o espaço urbano decodificado – esta rua, aquele muro, tal quarteirão assume vida através deles, tornando-se território coletivo. E eles não se circunscrevem ao gueto, eles exportam o gueto para todas as artérias da cidade, eles invadem a cidade branca e revelam que ela é o verdadeiro gueto do mundo ocidental (BAUDRILLARD, 1996, p. 319).

Quem viveu na década de 1970 e 1980 em São Paulo, certamente se deparou e ainda lembra-se das inscrições ‘Juneca Pessoa’, em caligrafia básica, ou ‘HENDRIX MANDRAKE MANDRIX’, desta forma exatamente, sempre em caixa alta, e ‘Ora H’, coexistindo com o famoso ‘CÃO FILA’. Por trás das primeiras palavras estavam dois pichadores que se identificavam por tal pseudônimo. Em entrevista ao *site* ‘Beside colors’, Juneca conta que picharam até “a cúpula da câmara do Congresso Nacional em Brasília. Andei pelo Brasil inteiro, todos lugares estão marcados na memória (JUNECA, 2015). A dupla ganhou destaque por ativar a fúria de autoridades políticas e a repressão do poder público, como a de Jânio Quadros que ordenou: “Traga-me ele, vivo ou morto” (JUNECA, 2015). No Diário Oficial, a Prefeitura de São Paulo, durante a gestão de Jânio Quadros de 1986/1989, chegou a publicar a ameaça “Juneca vai pichar a cadeia” (SZACHER, 2012, p. 31). Em resposta provocativa, Juneca espalhou na cidade o *graffiti* ‘JUNECA PARA PREFEITO’. Juneca comenta que, após a perseguição política de Jânio Quadros, é que o *graffiti* e a pichação tomaram toda a cidade:

Acho que na nossa época não tinha tantas pichações, a nossa ideia nem era aparecer, era somente a curiosidade das pessoas. Ou você via o Juneca-Pessoa numa avenida ou uma ruazinha sem saída, ou da casa de um parente, por exemplo. (...) Depois se tornou, ou começou a se tornar, uma competição, entendeu? (JUNECA, 2015).

A competição a que ele se refere é a posterior disputa por espaços com os pichadores seguindo um movimento de verticalização da cidade, alcançando

cada vez pontos mais altos dos prédios e monumentos numa disputa com os espaços ocupados pela publicidade e poluição visual.

Em 1978, os paulistanos se depararam com o ideograma HENDRIX MANDRAKE MANDRIX, pichado por Walter Silveira, que usava o pseudônimo Blackerry. Sua intenção com a pichação perpassava a experimentação poética, expandindo para fora do papel o espaço da caligrafia e da poesia. Esses atos eram uma forma de radicalizar o seu envolvimento com o que ele chamava de especulação poética do ato gestual da escritura, além de poder veicular em grandes *outdoors* e painéis espalhados pela cidade o que realizava no ateliê. “Eu estava buscando os limites da letra enquanto *design*. As pichações foram feitas para lançar diretamente no corpo social as experiências que, até então, eu desenvolvia no ateliê”, recorda (SILVEIRA, 2014). Ao mesmo tempo que Blackerry escrevia o ideograma HENDRIX MANDRAKE MANDRIX, Jungle espalhava o seu ‘ORA H’. Depois de alguns meses, outros grupos e *crews* estavam pela madrugada pichando nos muros com infinitas interferências.

Nessa mesma direção de frases enigmáticas, ‘CELACANTO PROVOCA MAREMOTO’ e ‘LEFAMÚ’ sacudiram a mídia com divertidas suposições acerca do significado e da fonte da informação. Na verdade, ninguém poderia imaginar que a inscrição não estava ligada a um movimento político ou a uma mensagem de protesto, ou mesmo, como muitos jornais haviam especulado, a uma máfia ou comando alternativo de poder na periferia. A revelação de que a frase ‘CELACANTO PROVOCA MAREMOTO’, criada pelo jornalista carioca Carlos Alberto Teixeira, referia-se a um monstro pré-histórico do seriado japonês ‘*National Kid*’ (GITAHY, 2012) e ‘LEFAMÚ’ não tinha significado algum chamou atenção de Paulo Leminski, que abordou o ato em uma de suas palestras³ em uma universidade pública do país:

Esse Celacanto que provocava maremoto para mim era a coisa que melhor expressava toda a perplexidade da sociedade brasileira quando ela estava passando da ditadura brava do Médiçi para a distensão do Geisel, até chegar à abertura do Figueiredo e até essa democracia Sarney que estamos vendo aí agora. E esse LEFAMÚ em uma só palavra dizia todo o absurdo da situação; é evidentemente uma palavra deficiente de significado, LEFAMÚ em língua portuguesa não significa nada (LEMINSKI, 1985).

³ A transcrição do áudio da palestra de Leminski foi realizada pela autora da dissertação.

Diante dos estudantes na palestra, Leminski adota uma fala bastante irônica ao comentar sobre o suposto projeto democrático de Sarney e ainda revela para o público que ele próprio seria um grafiteiro, assumindo a autoria das inscrições ‘O sentado não tem sentido’, como protesto ao seu tipo de trabalho em escritório na época, e ‘torto tem direito’ pela cidade. A autorreferência do poeta como grafiteiro e a análise dos *graffitis* que apareceram durante o Governo Militar o levaram à reflexão sobre o *graffiti* ser uma inscrição no corpo panóptico foucaultiano e a cidade o próprio macro protótipo da prisão:

Então quando o *graffiti* aparece como fenômeno poético no Brasil, ele aparece em um momento, em meados dos anos 1970, quando em matéria de poesia se falava na chamada poesia marginal ou poesia alternativa da qual o *graffiti* é uma das manifestações, e ele é uma manifestação pública, ele aparece escrito nas paredes do próprio corpo do panóptico, quer dizer, aquela sociedade fechada, em prisão que é a própria sociedade nuclear. (...) nós poderíamos pensar, por exemplo, na própria cidade moderna enquanto tal como sendo o primeiro e o macro protótipo da prisão. Nós estamos presos dentro da cidade (...) há muralhas, há regras, até para fugir da cidade é preciso respeitar o sinal do trânsito (LEMINSKI, 1985).

‘É DIFÍCIL’, escrito na forma de prédio por Tadeu Jungle, o mesmo autor de ‘ORA H’, foi mais uma forma de lançar ao corpo da cidade um imaginário visual icônico, com humor e ironia. Ao inscrever com a forma de um prédio, percebemos, olhando para todos esses exemplos que marcaram a história das primeiras manifestações na cidade de São Paulo, que a cidade não é conteúdo ou tema para a arte urbana, é ela o próprio corpo da intervenção.

Nesse cenário marcado por referências da poesia marginal em São Paulo, Gitahy (2012) narra a seguinte história que vivenciara:

Vinte e duas horas e vinte e sete minutos do dia 9 de março de 1979. Um homem magro, cabeludo, trajando sobretudo escuro, atravessa a avenida Ipiranga empunhando nas mãos trêmulas uma lata de *spray* vermelho-fogo. Seu olhar atento avista um muro bem pintado de branco. Observa à sua volta e, supondo-se sozinho, tão rápido quanto o pensamento, surge naquele muro ‘A, Ah Beije-me’ ao lado de uma enorme boca aberta carnuda, exposta, lembrando uma puta. Ao tampar a lata para deixar o local, olhando para os lados, leva um grande susto, pois, quase do nada, um homem pequeno e extremamente rápido já havia grafitado ao lado da bocarra uma intrigante botinha preta, de cano alto e salto agulha. Quando o segundo dobrava a sua máscara, é que percebeu a presença do primeiro. Entreolharam-se e falaram quase ao mesmo tempo: “Ah, então é você?” (GITAHY, 2012, p. 51-52).

O primeiro era o artista multimídia Hudinilson Urbano Jr. E o segundo, Alex Vallauri. Nessa ocasião narrada por Gitahy, já fazia alguns meses que a Bota Preta perambulava anonimamente pela cidade. A princípio, o ato parecia isolado, mas logo os artistas foram se entre-descobrimo uns aos outros, como Hudinilson que atuava com xerox e colagem e, com o incentivo de Vallauri, passou a imprimir pela cidade figuras gregas e seu próprio retrato, ao qual chamou de Projeto Narciso (GITAHY, 2012).

Mesmo ambos sendo estudantes da FAAP na época, se conheceram somente na rua. Hudinilson Jr. conta no depoimento abaixo como era o clima político e cultural de São Paulo que impulsionou a criação do grupo 3nós3 e, não menos, a produção de Vallauri também:

Na época dessa intervenção estava surgindo uma coisa, um movimento, uma tensão que ninguém entendia direito o que era, algumas frases escritas em alguns muros, uma poética, era basicamente textos como o 'LEFAMÚ', que ninguém sabia o que era, 'HENDRIX MANDRAKE MANDRIX' [pichado por Walter Silveira em 1978 em SP] que ninguém sabia o que era, 'ORA H' [pichado pelo Tadeu] que ninguém sabia o que era, e surgiu uma matéria na revista 'Singular Plural', que sacou que existe uma poética na cidade que as pessoas não estão entendendo o que era e ninguém sabia quem era quem e inclusive todos se escondiam. Havia essa coisa da falta de identidade, qualquer um que fosse identificado seria preso nessa época e o 3nós3 fazia parte disso (JUNIOR, 1998).

Depois da publicação na revista, Hudnilson Jr. conversou com Ramiro e Rafael sobre a pichação, mas eles não corresponderam à proposta. Hudnilson então posicionou-se: “Perfeito, vocês acham que não tem a ver, mas eu vou fazer”, relata (JUNIOR, 1998). Como uma poética individual, Hudinilson Jr. criou individualmente o conhecido 'AH, BEIJE-ME':

Aí inventei algo que tinha a ver com a minha poética, do erotismo, do sensual, inventei uma grande boca vermelha que tinha pela cidade inteira escrita 'AH, BEIJE-ME'. Tinha a ver com a história do meu trabalho particular de erotismo e também tinha a ver com a minha relação com a cidade, seria um 'AH, BEIJE-ME SÃO PAULO' – coisa que não vemos até hoje: é uma cidade lindíssima que é prostituída mais a cada dia – buracos, lixo, governos errados...

E numa dessas intervenções minhas, em que fazia um grande 'AH, BEIJE-ME', era simples, eu só carregava um *spray* dentro do bolso, eu via um muro e *tísssss*, fazia aquela boca. Sempre também com a preocupação de, já que eu estava fazendo um ato de carinho, um ato de amor pela cidade, sempre escolhia direito aonde eu ia colocar essa boca. Era um muro branco, faço essa boca e na hora que termino de fazer essa boca me pinta um baixinho, coloca um negócio na parede, rapidinho faz a coisa, faz o negócio preto ali [Bota Preta],

embrulha, aí me vê e leva um susto. Na hora ele pensou que era polícia, antes de ver direito. Eu usava chapéu, estava com *spray* na mão, não é polícia, olhamos um para o outro e eu vi a botinha e ele o 'ah, beije-me', então eu descobri quem fazia a botinha e ele descobriu quem é que fazia o 'ah, beije-me' (JUNIOR, 1998).

O grupo 3nós3 era composto por Hudnilson Junior, Mário Ramiro e Rafael França e foi formado a partir da intervenção ao monumento do Ipiranga, como descreve Hudnilson:

Isso veio a formar um grupo de intervenção urbana chamado 3nós3, cujo primeiro trabalho foi ensacar todas as estátuas em São Paulo. Numa madrugada nós saímos encapuzando todas as estátuas de São Paulo com sacos de lixo, isso em pleno 1979, que era a posse de General Figueiredo [último general da ditadura], uma atitude tanto plástica como política, revolucionária (JUNIOR, 1998).

Isso sucedeu outro evento no mesmo ano de 1979, quando Hudnilson conheceu alguns estudantes da Escola de Comunicação e Artes – ECA e, juntos, fizeram uma exposição na Estação São Bento de Metrô, com gravuras e desenhos, todos alternativos, procurando ocupar espaços que não encontravam em museus, galerias.

Como ninguém, nenhuma autoridade, cuidava do metrô aos finais de semana, o grupo de artistas assumiu a tarefa na temporada da exposição:

Assumimos a estação de São Bento como o nosso ateliê, e mostrávamos isso para os jovens que passavam por lá. Já era essa ideia de que todo mundo pode fazer. E nesse local nessa época era o *punk* que estava surgindo. Aí nessa hora surgiam os seguranças do metrô com os cassetetes e tudo para expulsar os *punks* de lá. Era em plena época de repressão. E os *punks* descobriram que o único lugar livre para eles era a nossa exposição. Porque dentro da nossa exposição a gente não permitia a entrada de seguranças, a gente expulsava eles. Então toda a punkeada entrava na nossa exposição para se esconder. Mas aí começaram a descobrir a arte. A partir de um estilete, madeira... o que tem de caveira que eles faziam, todo esse material, fizemos depois uma exposição desse trabalho (JUNIOR, 1998).

O material produzido em conjunto com os *punks* foi para a Pinacoteca de São Paulo, na gestão de Aracy do Amaral, por doação de Hudnilson Jr. A crítica e pesquisadora definiu metodologicamente o grupo 3nós3 como criador de intervenções - um neologismo criado por ela para sintetizar o que seria a proposta do grupo: não objetualista de sátira à convencional de arte vigente e de intervenção urbana (AMARAL, 1983, p. 383-384). Ela também estende tal

definição para a proposta de Vallauri da ‘Trajetória Passo a Passo’ em arte postal, que iremos analisar no segundo capítulo da pesquisa.

Apesar da evidente inspiração nos ícones da sociedade de consumo de massa norte-americanos, essa geração de grafiteiros foi bastante influenciada pelas ideias trazidas por Maurício Villaça, que propagava o ideário da *Art Brut* entre os artistas. Inclusive, nomeou como *Art Brut* a sua galeria particular, onde exibia os próprios trabalhos e realizava exposições com artistas de sua geração paulistana.

Villaça tinha ideais políticos muito bem definidos. Ambos, Vallauri e Villaça, em verdade, tinham como objetivo provocar, divertir e comunicar. Mas era Villaça quem mais cobrava uma postura e reflexão política de Vallauri. Isso poderá ser observado na análise que realizamos no *Capítulo 2* desta pesquisa sobre as obras colaborativas entre os dois artistas, como os livros de artista e máscaras. Em algumas máscaras de estêncil e xilogravuras de Vallauri, como a ‘Boca com alfinete’, tal influência da parceria fica bastante explícita.

Vallauri também foi estrategicamente importante na viabilização do primeiro coletivo de *graffiti* do Brasil, o Tupinãodá. Fundado em 1983, em meio à Ditadura Militar, por Zé Carratü, Eduardo Duar e Milton Sogabe, pensavam, junto aos geógrafos Antonio Robert de Moraes e Armando Correia da Silva da USP, o espaço urbano e formas de interferências públicas. O coletivo, contudo, contava com a participação de muitos colaboradores e convidados, entre eles, Carlos Delfino, Ciro Cozzolino, Rui Amaral, e Jaime Prades, este que entrou no grupo no segundo ano de atuação. Prades narra o emblemático cenário de São Paulo na época da criação do grupo:

Estávamos no começo da década de 1980. As sirenes dos camburões da polícia militar rasgavam as avenidas da cidade. Quem viveu esses anos lembra-se da cena típica de criação de pânico – assustadoramente estudada – com os “meganhas” pendurados para fora dos furgões Chevrolet armados até os dentes e batendo na lataria das portas de forma insana como cães raivosos, no melhor estilo dos quadrinhos do Luis Gê. (...) Da janela do ônibus lotado, voltando para casa carregando minhas coisas e meus 23 anos nas costas, em 1981 vi pela primeira vez um graffiti do Alex Vallauri. Não estou falando de frases escritas que sempre existiram e existirão, imagino. Refiro-me a desenhos e bem gráficos: uma acrobata dando uma pirueta, quase um carimbo, uma bota sexy, um telefone estampado na parede...para falar com quem? Comigo? (...) A rapidez

para realizá-los e o grande efeito dos “carimbos” possibilitaram que esses pioneiros driblassem a polícia, o que não era brincadeira. Eu entro nessa história em 1983, quando atendo o telefonema que o Alex mandou naquele seu *graffiti*:

- alô, quem fala?
- oi, aqui é o Tupinãodá...
- Tupinãodá?
- Pois é, Tupinãodá... o que é isso?
- Um grupo de artistas pensando o espaço público.

O nome Tupinãodá é de um poema de Antonio Robert de Moraes que diz: “Você é Tupi daqui / Ou Tupi de lá, / Você é Tupiniquim / ou Tupinãodá?” (PRADES, 2008).

Em 1984 é inaugurado o ateliê do grupo Tupinãodá na Vila Madalena, em São Paulo. Além da rua, adentraram com exposições espaços institucionais de arte, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP), e a Trama do Gosto da Fundação Bienal de São Paulo. Prades conta como Vallauri e Villaça contribuíram para a ocupação do grupo dos túneis da Avenida Paulista e a inauguração do ‘Beco do Batman’ – dois lugares emblemáticos da história da arte urbana brasileira.

Em 1987, unidos por Alex Vallauri e Maurício Villaça no evento ‘A trama do gosto’ da Fundação Bienal de São Paulo, eu [Jaime Prades], Zé Carratú, Carlos Delfino, Rui Amaral, Alberto Lima e Claudia Reis saímos de lá decididos a conquistar as paredes públicas dos túneis que ligam a Av. Paulista às Avenidas Rebouças e Dr. Arnaldo, quando fizemos os primeiros mega *graffitis* da história contemporânea brasileira, e à luz do dia. Máquinas, seres, labirintos, estruturas, cidades, dragões surgiram do nada e até hoje estão na memória de todos os que passaram por lá. (...) A rua foi um catalizador, nossa experiência ao fazê-las era aberta, não sabíamos aonde chegaríamos (PRADES, 2008).

Todas essas referências históricas, como vemos, estavam sintonizadas na mesma vibração pela cidade. Essas histórias narram a formação da primeira geração de grafiteiros e artistas urbanos de São Paulo e parte também do que ficou conhecido como a Geração 80.

Hudinilson Jr., mais uma vez, explica tal efervescência que engrenou em apostas no futuro dessa geração de artistas. No depoimento a seguir, ele relaciona o deslocamento da Bota Preta com as proposições do grupo 3nós3 para explicar esse espaço e tempo criativos desses artistas que ultrapassaram a fronteira entre galeria e rua:

A bota tem um certo fetiche, que é um salto agulha, inclusive um fetiche *gay*, essa bota feminina que muita bicha por aí gosta de usar,

tem essa brincadeira do Alex, mas também tem aquela frase dos cartões 'Passo a Passo', é tomar o espaço, a cidade é minha. E é assim que o 3nós3 também agia, como tem o trabalho extremamente crucial que é o de lacrar as galerias, lacrando todas as galerias de São Paulo deixando um bilhete terrorista. O que está dentro fica, o que está fora se expande. Então começa a se juntar uma série de coisas/atos individuais, preocupações poéticas individuais, apartidárias, transgressivo, livre e anarquista, então estava o Alex ali, estava o 3nós3 aqui, estava o viajando sem passaporte, estava o Tadeu Jungle e o Walter Silveira ali, e que, de repente, todos nós estávamos na mesma coisa. E aí foi se juntando, virou uma comunhão. Uma coisa mesmo de tempo (JUNIOR, 1998).

Em 1982, Vallauri levou seus *graffitis* para Nova York, onde permaneceu por dois anos. As máscaras-*graffiti* viajam junto com Vallauri e as imagens começam a se espalhar e multiplicar pela Broadway, Soho e Greenwich Village. Embora tenha ido com a intenção de realizar intercâmbios culturais com outros artistas grafiteiros, Rota-Rossi conta que houve certa frustração diante da criticidade de Vallauri:

Os grafites encontrados em suas andanças até então não lhe provocam entusiasmo. Fala desse desencanto em uma carta que me escreve de Nova York em 1982: me desencantei com o grafite daqui. Pensei que ia encontrar coisas inovadoras. Que nada! E eu que pensava que seriam os melhores do mundo! Não passam de pichações de fraco acabamento (ROTA-ROSSI, 2013, p. 169-170).

Os trabalhos de Keith Haring, Mark Hoxby e Richard Hambleton, todavia, chamam sua atenção. Spinelli conta que ouviu de Vallauri, na ocasião da exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em 2013, que ele e Basquiat (apadrinhado de Warhol) saíram juntos para grafitar em Nova York. Há especulações em depoimentos de amigos de que Vallauri também manteve contato direto com Andy Warhol, de quem era contemporâneo. O artista *pop* teria feito elogios ao 'Frango Assado na coluna grega', incentivando ainda mais a produção de Vallauri pelo caminho da *pop art*. Obras dos dois artistas, coincidentemente falecidos no mesmo ano, 1987, foram reunidas em exposições póstumas lado a lado no MAM-SP, no ano de 2013: a retrospectiva de Vallauri e a exposição 'Lady Warhol', de Andy Warhol.

No período de retorno ao Brasil, Vallauri conheceu Carlos Matuck, então estudante de arquitetura e artista plástico, que utilizava em sua produção técnicas de carimbos e colagem. Foi pela influência de Vallauri, que Matuck

levou os carimbos com os quais já trabalhava, do ateliê para a rua. Ele conta que “os primeiros trabalhos que fez junto com Vallauri e Zaidler eram ‘carimbadas conjuntas’” (SZACHER, 2012, p. 47). O trio, por sua vez, teve uma parceria duradoura: juntos, como veremos no Capítulo 2, ganharam reconhecimento pelo legado dos grandes formatos alcançados pela experimentação técnica com o estêncil, e pela humanização da cidade, a partir da rede de sentidos criada pelas intervenções (SZACHER, 2012, p. 49).

No Brasil, esse grupo de artistas ficou conhecido como Geração 80 após a exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, em 1984, intitulada ‘Como vai você, Geração 80?’, cujo mote seria o descontentamento e a frustração frente à repressão militar. A exposição contou com a participação de mais de 120 artistas do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, entre eles Daniel Senise, Leonilson, Leda Catunda e outros.

Paulo Herkenhoff, na época diretor da Funarte, caracterizou o grupo de artistas pelo seu perfil de engajamento nas relações sociais e políticas do país: “Na obra dessa geração, há menos racionalidade e mais prazer. Há menos guerra entre arte e mercado (suas ideologias coincidem, se aproximam, concedem?): a obra não tem a intenção de enfrentar heroicamente o mercado” (HERKENHOFF, 1984, s/n), escreveu no texto de abertura do catálogo da exposição. Em síntese, Herkenhoff (1984, s/n) definiu “essa Geração 80 mais sensual, menos culpada, nada miserabilista talvez seja o primeiro fruto da liberdade que se vai conquistando passo-a-passo no caminho a trilhar em Pindorama”.

Frederico Morais, por sua vez, traduziu bem os anseios da Geração 80, que se inscrevem fora da pretensão de durabilidade material da obra, ou mesmo, da eternidade e glória dos museus, como é a relação dos artistas urbanos com as instituições:

Quando os novos artistas propõem um retorno à subjetividade e à individualidade, eles estão querendo restabelecer a comunicação com o público, a partir de temas mais próximos do universo da arte. (...) Os jovens artistas de hoje, descreem da política e do futuro. Mas não são exatamente pessimistas, ou melhor, preferem deixar as grandes questões de lado. E na medida em que não estão preocupados com o futuro, investem no presente, no prazer, nos

materiais precários, realizam obras que não querem a eternidade dos museus nem a glória póstuma (MORAIS, 1894, s/n).

Essa geração, em resumo, continua lutando contra toda forma de autoritarismo, mas transparecendo agora sua individualidade também, sem se comprometer com temas, suportes ou tendências. O pluralismo característico da década está contido na exclamação de Roberto Pontual: “agora que já não há mais porque falar em exílios, explode, explode mesmo, geração” (PONTUAL, 1984, p. 16).

2. A BOTA CARIMBA A CIDADE: ANÁLISE DE AGRUPAMENTOS DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Muito tempo parado olhando a capa da nova edição de 'Morangos Mofados'. Antes de morrer, Alex rasgou o céu. Por trás há outro céu, cheio de estrelas. E um duende solto no espaço.

Caio F. Abreu. A vida gritando nos cantos: Crônicas inéditas em livro (1986-1996), 2013.

Seu nome é, sem dúvida, associado diretamente ao *graffiti*, sendo considerado o precursor no Brasil por ter espalhado anonimamente suas icônicas imagens pelas ruas de São Paulo que interagem com os transeuntes e os surpreendiam. Foi também um dos artistas mais expostos na mídia na década de 1970 e 80: entre 1973 e 1987 (ano de sua morte) seu nome foi citado⁴ em 255 páginas somente na Folha de São Paulo.

Mas a trajetória de Vallauri no *graffiti* decorre de duas décadas dedicadas à gravura, pela qual ele se lançou inicialmente nas influências expressionistas ao abordar o cenário e os personagens do Cais do porto de Santos, até experimentar as possibilidades de uma linguagem mais próxima do cotidiano, quando trabalha com as apropriações e atualiza referências da *Pop Art* na sua obra, associado a um jogo de ironia e muito humor lúdico pela abordagem *Kitsch*. Isso caracterizou o seu percurso artístico e incitou a percepção automática das suas obras no meio urbano. A pluralidade artística do legado de Vallauri será discutida nos textos deste capítulo, a seguir, a partir de alguns agrupamentos.

2.1 A BOTA

É a moça que passeia por São Paulo. Foi vista na Consolação, no Jardins, na Vila Madalena. Estava do meu lado quando sentei em um bar para tomar uma cerveja, passou correndo para alcançar o ônibus quando eu saía ao trabalho cedinho. Ainda esbarrei com ela no banheiro público retocando o batom e, quando sentei na praça, nos cumprimentamos. Esse era um possível imaginário de alguém que viveu a década de 1980 em São Paulo. Ninguém

⁴ O resultado da pesquisa pode ser acessado em: <http://acervo.folha.uol.com.br>.

sabia sobre a sua origem logo que começou a caminhar pela cidade, e era a moça que todo mundo tinha visto um instante antes. Da noite para o dia, o percurso se estendia e com mais gente ela atravessava a cidade.

Como em uma cartografia pela cidade, a Bota Preta (Figura 1) aparecia sem um roteiro determinado, mas (re)significando espaços politicamente estratégicos: “bancos de praças, mictórios públicos, saunas *gay*, rodoviárias, tapumes, fachadas abandonadas; arquitetura dos que não têm voz. A intervenção é política por excelência e a bota nasce como ícone, que encerra em si a lúcida percepção do autor sobre as questões sociais de seu tempo. Mas também é um enigma, um fetiche. A quem pertence?” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 11).

Figura 1: Bota Preta grafitada em muro



Alex Vallauri. *Bota preta grafitada em muro*. 1979. Estêncil em muro. São Paulo. Fonte: <http://subsoloart.com>

Beatriz Rota-Rossi, artista, historiadora e prima de Vallauri, descreve como conheceu a Bota em uma noite chuvosa que, junto com o artista, percorreu a cidade em busca dos *graffitis*:

Chegamos. Lá estava ela – elegante, de bico fino, preta e com salto agulha, retratada quase rente ao chão, pronta para virar a esquina. Fugia de um perseguidor ou se apressava para um encontro? Havia outra bota idêntica, em outro muro de uma esquina chanfrada. Estava calma, estática, ocupando o espaço central da superfície, como um ícone no seu nicho à espera de adoração (ROTA-ROSSI, 2013, p. 154).

Na mesma ocasião, Vallauri ainda a convidou para também grafitar algumas máscaras da bota no muro:

Alex desceu do carro. A chuva fatiava a sua silhueta em finas lâminas prateadas. Apoiou a mochila no chão e a abriu. Com gestos de mágico de circo fez aparecer o *spray* e a máscara de papelão endurecida pelas sucessivas camadas de tinta. Apoiou-a na superfície de um muro brilhante de cal e água e me ofereceu o *spray*. Meus dedos ficaram pretos de jato de tinta que eu não dominava. Em poucos minutos a experiência estava terminada. (ROTA-ROSSI, 2013, p. 154).

Convidamos agora o leitor para nos acompanhar no percurso que a Bota Preta fez carimbando a pluralidade artística de Vallauri.

2.2 FIGURA FEMININA, FETICHE E EROTISMO

Na obra do artista, a figura humana sofre metamorfose em direção a uma aparente simplicidade visual ao mesmo tempo em que experimenta diferentes técnicas na sua produção plástica. Entre as primeiras aquarelas, passando pela gravura, pelo estêncil, até chegar ao *graffiti*, é a figura humana feminina que articula as transformações técnicas estilísticas.

Desde a infância Vallauri demonstrou um encantamento com figuras femininas envolvidas por algo de místico, como as sereias e odaliscas. Conta a historiadora Beatriz Rota-Rossi (2013) que “aos 11 anos de idade começa a desenhar as personagens preferidas: Jeannie (do seriado ‘Jeannie é um gênio’), sereias, odaliscas e a própria família, todos sempre vestidos à última moda.” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 34). Com o passar dos anos, Alex mantém correspondências com o pai - que já havia se transferido para o Brasil-, mas os desenhos é que ocupam quase a totalidade das folhas: “desenha. Desenha em toda superfície que encontra” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 38).

Desenho a desenho, até os 16 anos de idade, quando a imagem da mulher já está mais definida, Vallauri se aproxima de uma estética que, mais tarde, se revelará na 'Rainha do Frango Assado', a sua mais famosa personagem e anfitriã da instalação para a Bienal de 1985. Rota-Rossi caracteriza-a como “a mulher vestida com roupas aderentes ao corpo, luvas, bolsas minúsculas, sapatos de salto agulha, seios firmes, cintura estreita, largas ancas, rosto delicado e olhos amendoados pela maquiagem, ideal feminino para o que será, mais tarde, a Rainha do Frango Assado” (ROTA-ROSSI, 2013, p.40).

Seus desenhos, mesmo na pré-adolescência, já tinham influências de suas pesquisas na história da arte. Rota-Rossi (2013, p. 49) chama atenção para uma representação da mãe com o novo corte de cabelo em várias poses, junto aos demais familiares da casa e duas mulheres com o pescoço comprido, em que Vallauri acrescenta: “estilo Modigliani”, em carta escrita para o pai. Inclusive, o próprio pai lhe envia revistas e discute referências artísticas com Alex Vallauri. E com apenas 14 anos de idade, mesmo sendo proibido, se matricula nas aulas do Ateliê de Modelo-vivo da escola Estímulo de Belas-Artes de Buenos Aires. A intenção do garoto era aprender a desenhar figuras humanas com maior precisão e verossimilhança. Spinelli (2010) demarca este como o momento que Vallauri, mesmo iniciante, já define a arte como escolha profissional.

A presença do pai, mesmo que marcada por certo período à distância, baliza a sua busca inicial por referências no universo artístico de desenhistas e gravadores. Através da coleção de Marinella Cristini, uma amiga do pai, por exemplo, conhece os desenhos de Raimundo de Oliveira⁵, mas “considera-os repetitivos, digestivos demais. Já nos desenhos eróticos de Darcílio Lima vislumbra novas possibilidades” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 90). Darcílio de Lima foi um desenhista e gravador cearense, egresso da Casa das Palmeiras de psiquiatria, instituição voltada para o tratamento por meio de atividades de expressão criativa e artística, dirigida na época por Nise da Silveira. Foi um

⁵ Raimundo de Oliveira é um artista plástico de Feira de Santana, Bahia, cuja obra formada por desenhos e xilogravuras, principalmente, se desenvolve a partir do universo religioso. Numa primeira fase, nos anos 1950, predominam as composições de caráter expressionista, e numa segunda fase, prevalece a influência simbólica da religiosidade com a arte *naïf* e ecos da arte popular nordestina brasileira, misturando as festas religiosas com o profano. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>.

expoente artista representativo do Surrealismo no Brasil, trazendo temáticas que passam pelo encontro da arte com a loucura através do simbolismo que envolve o misticismo, sexo e religião. Nas obras do artista (Figura 2), prevalecem desenhos feitos a bico de pena, xilogravuras e pinturas sobre cerâmica e madeira. Sua trajetória também é marcada pelo encontro fortuito com Ivan Serpa, que se tornou praticamente o mentor de Darcílio da Silva. Mesmo que Vallauri não tenha tido proximidade com o Surrealismo, não é improvável que Darcílio tenha influenciado em algum grau a obra de Vallauri, principalmente no sentido de soltar as amarras psicológicas do artista frente à temática erótica das obras.

Figura 2: Obras para a exposição 'Darcílio Lima – um universo fantástico'



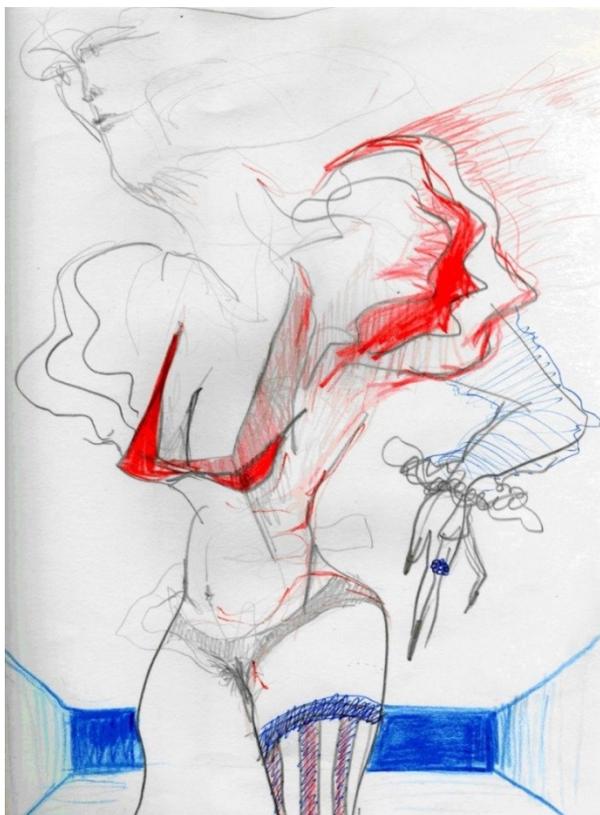
Darcílio Lima. *Obras para a exposição 'Darcílio Lima – um universo fantástico'*, na Caixa Cultural Brasília em 2015. Década de 1960. Rio de Janeiro. Foto: divulgação – Vicente de Mello.

Na chegada de Vallauri à Europa, em 1975, se empenha em aprimorar a representação das figuras femininas com desenhos em afite sobre papel e, para além disso, pensar no tipo de erotismo que iria desenvolver. O recurso às cores afligiou suas escolhas por longo período. Vamos ver que, por vezes e outras vezes, escolhe excluir as cores e permanecer apenas com a exploração do preto e do branco, mas sempre entre idas e vindas nessa angústia do seu processo criativo. Rota-Rossi se correspondeu à época com Vallauri e comenta sobre esse período de sua exploração do erótico na arte: logo no primeiro ano da viagem “entra em contato com uma caligrafia em preto e branco, muito elaborada. Uma linguagem ‘abarroçada’, que busca vencer inseguranças na abordagem do erótico na figura humana” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 118).

Um ano mais tarde, Beatriz observa que seus desenhos carregados de erotismo são “traços diretos e nervosos que recuperam a liberdade dos esboços de criança e a presença do sapato feminino, fetiche que depois vai culminar na bota grafitada na cidade de São Paulo e na publicação ‘Trajetória Passo a Passo’” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 118).

Pela Figura 3 começamos a acompanhar na pesquisa essas transformações na obra de Vallauri. Realizada ainda no Brasil, ‘Mulher com anel’ é feita em lápis e lápis de cor, em traços inconstantes e nervosos. Diríamos que é uma imagem precoce para definir sua obra, embora já apareçam os elementos de fetiche, como a meia 7/8 em uma das pernas. O adorno compõe a atmosfera erótica junto com as unhas alongadas, o anel que origina o título da obra e o sutiã vermelho pontiagudo, cujos contornos se diferenciam de um rosto sublimado e quase apagado. Em muito esta imagem remete às *comics* das histórias em quadrinhos (HQs) de super-heroínas.

Figura 3: Mulher com anel



Alex Vallauri. *Mulher com anel*. Desenho, lápis e lápis de cor. São Paulo. 1972. Fonte: <http://artevaral.blogspot.com.br> (blog mantido pela autora Beatriz Rota-Rossi).

Uma das problemáticas estilísticas que enfrenta no processo criativo é a unidade na abordagem do erótico em suas obras. Para ele, era indispensável alcançá-la para obter o clímax erótico e as cores e tonalidades poderiam ser a chave do processo, como comenta em carta enviada em 1975 de Estocolmo, na Suécia:

[...] Estou pensando trabalhar tudo em branco e preto. Os planos para a exposição aqui em Estocolmo estão dançando. As galerias são muito caras e, depois, a incerteza de não saber se daqui a quatro meses eu estarei com trabalhos bons. Devem ser mais do que bons. Devem ter unidade. A questão da unidade é sempre o problema que eu enfrento. É a unidade que deve criar o clímax. Pois é. Tenho me sentido bastante lúcido. Mandeí umas gravuras para Beatriz. Ainda não sei se as recebeu. Feliz Natal a todos. Alex, o 27. (ROTA-ROSSI, 2013, p.130).

Dois anos depois, em carta escrita de Córdoba, município de Andaluzia, na Espanha, em 1977, dirigida também a Beatriz, Vallauri mostra como o uso do preto e branco, pelo jogo de luz, sombra e volume, pode construir a sensualidade visceral na obra: “acordei feliz por saber que tenho um desenho por terminar na prancheta. A batalha do branco e do preto. Não podem devorar-se um ao outro. Caso contrário, a luz se vai, o volume desaparece e o clímax não mais seduz” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 98).

Refletindo sobre a questão da unidade como ativadora do clímax, nos recordamos da obra ‘O erotismo’, de Georges Bataille (1987), que desenvolve as noções de continuidade e descontinuidade para ajudar o leitor a compreender o que está em jogo no erotismo. Primeiramente, devemos saber que o erotismo é uma experiência própria do humano. Para o autor, a coesão da nossa existência estaria no fato de estarmos sempre em busca do fim da descontinuidade do nosso ser. E são os humanos, seres que almejam o todo, a unicidade. O erotismo é essa tentativa de restabelecer a continuidade no nosso ser descontínuo: “trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que esse mundo é capaz” (BATAILLE, 1987, p. 42). A continuidade nos tiraria da solidão e do isolamento, por exemplo. Em todas as perspectivas, seja o erotismo dos corpos, o sagrado ou o dos corações, o erotismo é a chave para restabelecer a continuidade do ser.

Dois pontos focais constituintes do erotismo são a interdição e a transgressão. As interdições são as restrições impostas numa sociedade. Já a transgressão é a ruptura da corrente de interdições. Ela faz a passagem do ser de um estado ordenado para o estado erótico. Porém, não acaba com a interdição, portanto, não são opostas e uma não deixa de existir pela outra. Sem as transgressões e as interdições, o erotismo não estaria formado:

Mas experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual a interdição não existiria: é a experiência do pecado. A experiência leva à transgressão finalizada, à transgressão bem sucedida que, ao manter a interdição, mantém-na para gozar dela (BATAILLE, 1987, p. 59).

Não é de se estranhar que Bataille tenha sido uma fértil influência para Vallauri, justamente por ser um pensador referencial da transgressão. Em certa oportunidade, inclusive, ele perguntou a Beatriz por carta: “Você já leu Georges Bataille, ‘L’erotisme?’ Leia. E leia também ‘A morte da família’, autor: David Cooper, e me conte depois (...)” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 139).

Na Figura 4 (próxima página), a mulher tem o contorno mais acentuado e o tipo físico típico das super-heroínas ainda mais destacado. Automaticamente nos recordamos da personagem Mulher Maravilha pelo cinturão estilizado que adorna o quadril, o sutiã e os sapatos. O tom de azul e vermelho esfumados, duas cores polarizantes bastante usadas nessa série de Vallauri, substitui a tentativa de dar profundidade e perspectiva da imagem anterior (Mulher com anel – Figura 3).

Já na Figura 5 (próxima página), realizada na década de 1980, o contorno corporal evidencia o órgão genital masculino; explícito, mas delineado imprecisamente. Com a ênfase nos seios proeminentes, o resultado remete a um corpo andrógono.

Figura 4: Sem título (1)



Alex Vallauri. *Sem título (1)*. Nanquim e ecoline sobre papel. 46,5x32,5cm. Década de 1970. Fonte: reprodução fotográfica do catálogo da exposição 'Alex Vallauri: São Paulo e Nova York como suporte', do MAM/SP, 2013.

Figura 5: Sem título (1)



Alex Vallauri. *Sem título (2)*. Nanquim e ecoline sobre papel. 46x32cm. Década de 1980. Fonte: reprodução fotográfica do catálogo da exposição 'Alex Vallauri: São Paulo e Nova York como suporte', do MAM/SP, 2013.

Estendendo a análise à Figura 6 - Homem de maiô, percebemos que a performance corporal é que dá a intensidade para revelar o erótico nessas imagens. Nas três imagens, o corpo atua na supressão de limites ou definições, como a de gênero. Observem, inclusive, que comparadas às imagens apresentadas até aqui, o rosto feminino foi cortado dos enquadramentos. Ou seja, mais do que ilustrar uma cena de sexo, essas imagens parecem abordar uma indefinição ou fluidez entre os gêneros. A cor pontual nas zonas erógenas (Figura 5), por exemplo, provoca um ponto de atenção na imagem. O tom de vermelho, que ora se revela na transparência, chegando ao rosa, e ora se intensifica como sangue até o magenta, excita os sentidos.

Figura 6: Homem de maiô



Alex Vallauri. *Homem de maiô*. Técnica mista sobre papel. 50x70cm. 1972. Fonte: reprodução do catálogo 'Alex Vallauri: São Paulo e Nova York como suporte', do MAM/SP, 2013.

Já nas obras posteriores de Vallauri, vamos observar os tons saturados nas obras carregadas por referência *Pop*, destacando-se a vibração, enquanto nas que ainda trazem uma influência expressionista, sobressai-se o dramático e a profundidade dos seres retratados.

Como afirma Bataille:

Os homens estão ao mesmo tempo submetidos a dois movimentos: de terror, que rejeita, e de atração, que comanda o respeito fascinado. A interdição e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: a interdição rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão (BATAILLE, 1987, p. 104).

Os seus desenhos explicitam uma fusão de corpos, que sugerem um mergulho subjetivo de Vallauri ao encontro de si mesmo. O close cinematográfico (Figura 6 – página anterior) fragmenta, corta, rompe partes da imagem, mas abre-a para a imaginação humana. “Nos detalhes está o todo”, disse Vallauri; e, então, qual é o todo?

Para Bataille (1987, p. 121-122): “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento, ele pode ser definido pela existência de um objeto de desejo. (...) O objeto do desejo é diferente do erotismo: Não é todo o erotismo, mas é atravessado por ele”. Dessa forma, o erotismo sendo fusão, mas que desloca o interesse no sentido de superar qualquer limite, é, todavia, expresso por um objeto. E para Bataille, é nesse paradoxo que reside o objeto erótico: “Estamos diante de um paradoxo, diante de um objeto significativo da negação dos limites de todo objeto, diante de um objeto erótico” (BATAILLE, 1987, p.122).

A essa série analisada, Vallauri segue uma profunda pesquisa também sobre o erótico na História da arte e encontra inspiração na obra do *pop* britânico Allen Jones. Rota-Rossi comenta, inclusive, que:

O livro de projetos de Allen Jones, de 1971, onde está o projeto ‘Oh Calcutta!’⁶, leva-o a estudar mais profundamente a questão do fetiche. Nele também encontra uma ilustração da qual recortará o

⁶ Na verdade devemos corrigir que ‘Oh Calcuttá’ não foi exatamente o nome de um projeto de Allen Jones. A referência citada é do musical ‘Oh Calcuttá’, de Kenneth Tynah, que estreou na Broadway em 1969 e em Londres no na seguinte. que Allen Jones colaborou com o desenho de figurinos e cenários. O musical foi bastante polêmico entre a crítica pelas cenas de nudez e alegação de pornografia.

detalhe de um pé feminino calçado com sapato de salto alto sendo lambido por uma boca também feminina. Trabalhará o recorte em xilogravura [Figura 7] (ROTA-ROSSI, 2013, p. 118).

Essa imagem de Vallauri é, na verdade, uma criação originada de dupla apropriação: a de Allen Jones e a da fotografia do ícone da música *pop* Madonna.

Figura 7: Madonna (releitura)



Alex Vallauri. *Madonna (releitura)*. Xilogravura, 70x40cm. Década de 1980. Fonte: reprodução do catálogo da exposição 'Alex Vallauri: São Paulo e Nova York como suporte', MAM/SP, 2013.

Allen Jones criou notáveis e provocativas esculturas móveis em meados da década de 1960 que mostram mulheres transformadas em peças de mobiliário: mãos estendidas servem como cabide, apoiadas de quatro, servem obedientemente como mesa, seios quase sempre nus, roupas de couro e infinitos acessórios de fetiche. Suas pinturas, anteriores às esculturas, também

geraram polêmica seguindo o mesmo tema e foram elas que inicialmente influenciaram Vallauri. Em seu conjunto de obras, Allen Jones retoma a figuração, mas transpondo a representação realista. Na verdade, suas obras exageram contundentemente a estilização das mulheres em objetificação, levando a figuração ao nível de fantasia da realidade ao inserir no espaço da arte temas tabus como sadomasoquismo, objetificação e dominação. Ultrapassando barreiras morais, suas obras, defende o artista, dialogam com as filosofias psicanalíticas Freudiana e Junguiana (Jones, 2014).

Em *'Soft tread* (Figura 8), Allen Jones estiliza a imagem publicitária em uma pintura de um fragmento de tamanho natural da figura feminina, localizada de perfil, extenuando a sensorialidade tátil pelas curvas realistas do corpo. Somado isso à ilusão de invasão da pintura no espaço de exibição devido à moldura que ultrapassa a parede, a carga erótica é ainda mais evidente. Ao lado das imagens criadas por Vallauri, a proximidade de Allen Jones com ele é instintiva.

Figura 8: Soft Tread



Allen Jones. *Soft Tread*. Óleo sobre tela e madeira. 128x102x11cm. 1966. Londres. Fonte: <http://www.invaluable.com/>

Embora a Figura 9 não seja das esculturas mais famosas de Allen Jones, ela em muito lembra os sutiãs com bolinhas que viraram tanto pintura como *graffiti* na criação de Vallauri. Apesar da semelhança no tema sensual e a visualidade da cores chapadas e vibrantes na produção de ambos artistas, Allen Jones se diferencia por explorar a totalidade na escultura ao se aproximar de um realismo exagerado com os mamilos em total evidência sensorial na escultura. É como se o espectador estivesse diante de uma prateleira de *sex-toys* em exibição.

Figura 9: Sem título (3)



Allen Jones. *Sem título (3)*. Escultura. 1968. Fonte: <http://www.invaluable.com/>

Figura 10: Zips



Allen Jones. *Zips*. Óleo sobre tela. 1964. Fonte: <http://www.invaluable.com/>

A obra '*Zips*' (Figura 10), por sua vez, enfatiza ainda mais tal fisicalidade da pintura – uma problematização recorrente em Allen Jones. Aqui, há o jogo erótico do revelado e ocultado pela forma. O T invertido também projeta a direção do olhar do espectador na obra, que a percorre primeiramente no sentido vertical como num ato de despir a própria obra. Esse recorte da escultura também remete à fechadura de uma porta - o *locus* privilegiado dos *voyeurs*.

Em '*La sheer*' (Figura 11 – próxima página), Allen Jones fragmenta o corpo feminino insolando as pernas que somente são visíveis pela presença da cinta-liga, meias 7/8 e sapatos. A cinta liga sobre as coxas em transparência total deixa em suspenso que o corpo é invisível. As meias 7/8 e cinta-liga tomam o lugar da mulher real como objeto de desejo. Isso identifica os objetos de fetiche como transportadoras do Real na obra do artista. O recurso de *trompe l'oeil* é usado em '*La sheer*' de forma ainda mais acentuada, com a ilusão visual de que a mulher desce as escadas para adentrar o mesmo espaço físico que o espectador.

Figura 11: La Sheer



Allen Jones. *La sheer*. Óleo sobre tela. 182x152cm. 1968. Coleção Berardo, Lisboa, Portugal. Fonte: <http://berardocollection.com/>

Embora não exista relato de influência direta do artista Wesley Duke Lee sobre a obra de Vallauri, não podemos deixar de aproximar a sua notável série 'Das Ligas', cujas telas, dedicadas a sua esposa Lydia Chamis, traziam explicitamente o tema erótico, desde o sadomasoquismo até a masturbação feminina. Censurada pelos Salões Oficiais, a primeira exposição pública da série só foi possível com o *happening* criado por Duke Lee chamado 'O Grande Espetáculo das Artes', ocorrido em São Paulo, 1963, no João Sebastião Bar, quando as ligas ocuparam não somente as paredes no formato de exposição, como também se personificavam na performance das modelos vestidas com roupas fetichistas. O dispositivo de lanternas mediava o jogo entre o visível e o

oculto das imagens fetichistas durante o *happening* As telas da 'Série das Ligas' no escuro, que só podiam ser vistas com o auxílio das lanternas, se misturaram a outros estímulos sensoriais como *strip-tease*, cinema, dança, chuva de penas e tiro de espingardas que compunham os números do show (LOPES, 2009). O artista marcou época com esse primeiro *happening* em território brasileiro - criado para contornar a repressão da época e demonstrar seu descontentamento com o movimento artístico paulistano. Dada a repercussão e qualidade dos trabalhos, a série foi um divisor na representatividade do tema erótico na arte brasileira contemporânea. Portanto, é altamente reflexivo aproximar uma obra como 'Ode à erótica' (Figura 12) das de Vallauri. Nela, o corpo da mulher está disponível ao olhar, aspirante ao desejo do espectador. Ao formar um ângulo quase exato de 90° com o corpo deitado, a cinta-liga coordena tal olhar do espectador.

Figura 12: Série Das Ligas: Ode à erótica



Wesley Duke Lee. *Série Das Ligas: Ode à erótica*. São Paulo. 1961. Fonte: <http://brmenosmais.blogspot.com.br/>

A presença sutil dos pelos pubianos, tal como também são representados em algumas obras de Vallauri, parecem estar à espreita de serem descobertos pelo olhar do espectador. Quando Duke Lee afirma para a imprensa que “para mim os sapatos de salto alto são os pedestais onde coloco minhas deusas” (DUKE LEE, 1987), compreendemos que os elementos de fetiche foram usados no processo criativo para evocar o erótico nas artes plásticas como substituto do pedestal, ou seja, como o erótico inseparável das obras.

Vejamos, portanto, como todo o processo de criação de Vallauri está integrado ao espírito de uma época. De tal forma, podemos já observar que a estética desenvolvida nos seus *graffitis* também aparece nas obras de erotismo, como o sutiã de bolinhas, o fundo estampado de onça, o animal felino e, inclusive, a reprodução da Bota Preta, como na Figura 13, realizada pouco tempo depois do aparecimento da Bota Preta nas ruas de São Paulo.

Figura 13: Sem título (4)



Alex Vallauri. *Sem título (4)*. Grafite e pintura sobre cartão. 105x85cm. Década de 1980. Fonte: reprodução fotográfica do catálogo da exposição 'Alex Vallauri: São Paulo e Nova York como suporte', do MAM/SP, 2013.

Observem que, nas Figuras 7 e 13, o fetiche já não está apenas no objeto, mas também na ação performativa dos corpos: o ato erótico de lambar os pés ou o sapato feminino e a cena lésbica.

Embora estivesse inserido, sobretudo no decorrer da década de 1970, num movimento de explorar o erótico subjetivamente, Vallauri passou a guiar-se pela busca da expressividade da figura feminina aliada aos objetos eróticos. Não deixa também de ser transgressão, se pensarmos que o vínculo da mulher com objetos eróticos seja uma interdição para a cultura hegemônica ocidental. Assim, percebemos os elementos de fetiche inseridos na obra como traços de localização do Real do feminino retratado por Vallauri.

Na figura 14 temos a mulher de corpo inteiro vestida com inúmeros elementos fetichistas. Corpete com cinta liga e meias 7/8, luvas pretas, sapato *scarpin* de salto alto agulha e bico fino, cabelos ondulados e maquiagem realçada, remetendo até a um anúncio de propaganda de objetos sensuais. O sapato em tamanho antinatural, que apoia o corpo da mulher em sua pose fotográfica, preconiza três anos antes a Bota Preta que Vallauri irá espalhar pela cidade. Se compararmos com a imagem final da 'Rainha do Frango Assado' (Figura 15) a semelhança é notável. A diferença está que na figura 14 Vallauri estava preocupado em definir o erótico na sua obra, e na Rainha estão em jogo a manipulação do *kitsch* e a latinização da figura feminina – que iremos analisar mais adiante ao abordar a formação da Rainha.

Figura 14: Sem título (5)



Alex Vallauri. *Sem título (5)*. Gravura. Chichester, Inglaterra: 1975. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/editoraolhares>.

Figura 15: Rainha do Frango Assado



Alex Vallauri. *Rainha do Frango Assado*. Graffiti. 1985. Fonte: <http://cultura.estadao.com.br>.

As referências encontradas para a composição de suas figuras femininas variaram em todas as direções: desde as voluptuosas *pin-ups* de Ralph Stein – cujo livro mais conhecido trazia uma seleção de *pin-ups* dos primórdios da fotografia, até os elementos eróticos e pornográficos mais explícitos, resultando em obra como a Figura 17.

A figura 17, assim como a obra ‘Homem com maiô’ vista anteriormente, parece sugerir uma referência à obra ‘*L’Origine du Monde*’ (Figura 16), de 1886, de Gustave Courbet. A obra foi realizada por encomenda a pedido do diplomata turco otomano Khalil-Bey, um colecionador de arte erótica. A obra, entretanto, guardou mistério até a sua primeira aparição, apenas em 1995, no Musée d’Orsay. Ela manteve-se escondida logo depois de concluída, visto que o diplomata turco precisou vender toda a sua coleção e, em diferentes episódios seguintes, a pintura chegou a ser comprada, roubada e ficou desaparecida por alguns anos. Tempos depois, foi parar na sala do psicanalista Lacan, o responsável por mantê-la escondida sob outra pintura, justamente pela crueza na exposição sexual.

Figura 16: *L’Origine du Monde*



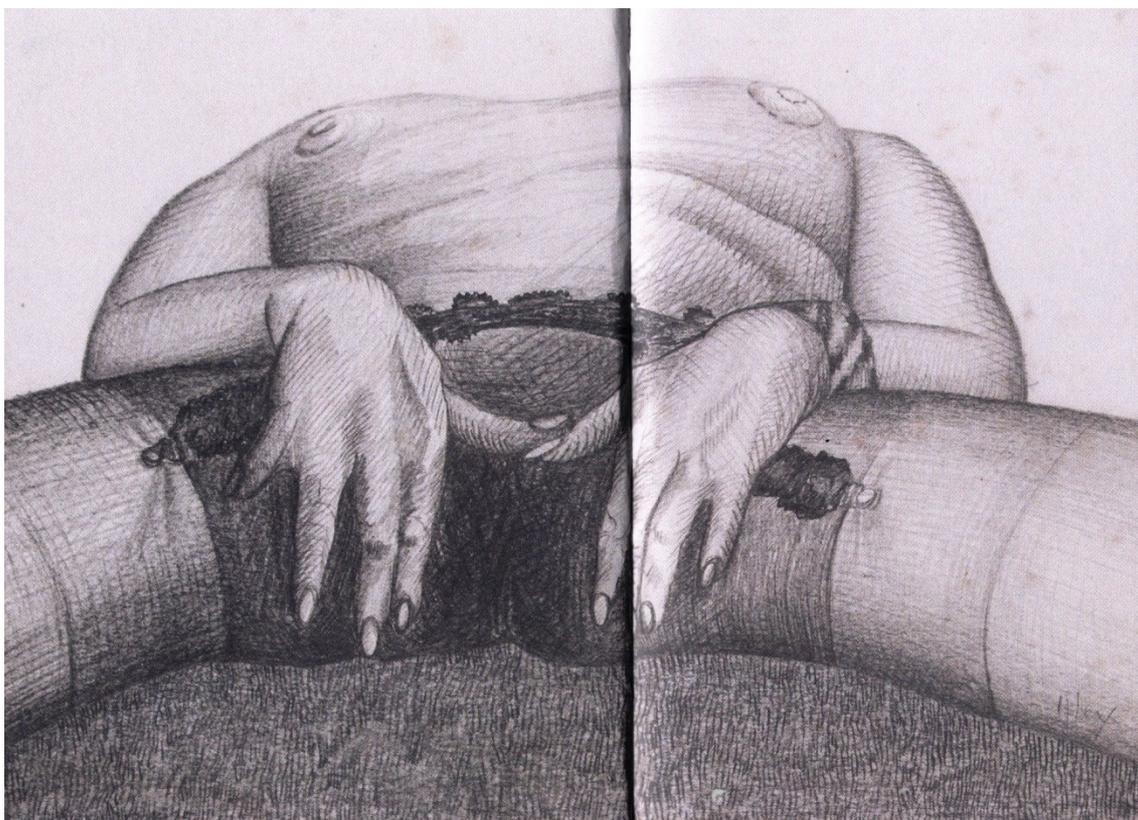
Gustave Courbet. *L’Origine du Monde*. Óleo sobre tela. 46cm x 55cm. 1886.

Com a tardia exposição, a famosa e polêmica pintura de Courbet influenciou uma nova abordagem da figura feminina, passando do idealismo das musas inspiradoras para o corpo realista. O corte da imagem, que enquadra o ventre de um corpo voluptuoso e revela um conteúdo erótico absolutamente exposto, impactou infinitas obras de arte posteriores, como as de Vallauri e Duke Lee.

Em uma carta em que comenta sobre o andamento do seu trabalho, Vallauri escreve em novembro de 1976:

Condensar o clima do respirar dos corpos no papel, a ser preenchido após 8 meses de voltas e voltas pelas pornô *shops* das ruas de Estocolmo. Vastíssimo material, mas às vezes explícito demais. Começo com trabalho de *slides* à procura do realismo, o resultado é frio, sem expressão, tímido, e de volta ao expressionismo, à explicação do tema sensual sem mais o envolvimento da denúncia social, como nos desenhos e aguadas do Cais de Santos (ROTA-ROSSI, 2013, p. 132).

Figura 17: Sem título (6)



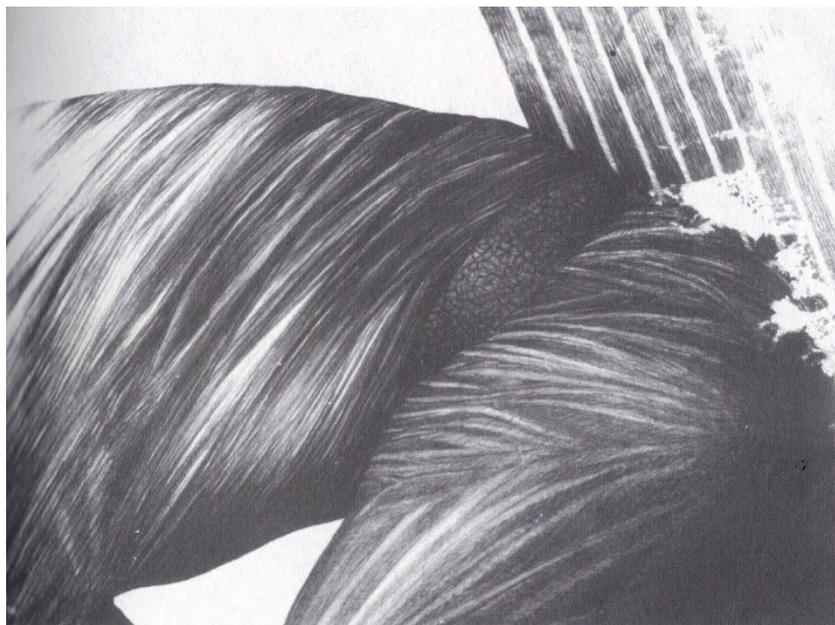
Alex Vallauri. *Sem título (6)*. Desenho, crayon sobre papel. 30x42,8cm. Década de 1970. Fonte: Reprodução do livro 'Alex Vallauri: Graffiti', de João Spinelli, p. 26.

Ele relata em entrevista ao jornal 'A Tribuna de Santos', em 1977, sobre seu processo criativo que, ainda quando estava em Estocolmo:

Passei a utilizar revistas da década de 60, isolando detalhes para identificar as mulheres que durante tanto tempo, fiz questão de retratar de perto no cais de Santos. Isolei o detalhe de uma meia-arrastão, de um salto agulha, de maquiagem dos olhos, coisas da época, que podem ser consideradas cafonas, mas que curto e acho engraçadas. Acho que um detalhe inclui o todo (ROTA-ROSSI, 2013, p. 145).

Essas duas cartas denotam uma mirada na sua produção em virtude de encontrar sua poética na produção erótica contemporânea de Arte. E no interior dessa nova mirada está a sua própria relação com esses corpos. Tal aproximação se dá, por exemplo, nos enquadramentos um tanto fotográficos de *close up* de parte dos corpos (Figura 18) sempre com destaque para as pernas. Os elementos e vestimentas de fetiche se desenvolveram como um relevo que demarca o Real na obra. A síntese das linhas e contornos, que evoluiu para o isolamento dos detalhes, marcou o rompimento com seu romantismo acerca do expressionismo e afirmou em sua obra a defesa do *kitsch* como um espírito da vida, conforme veremos mais adiante na análise da obra de instalação na Bienal.

Figura 18: Perna



Alex Vallauri. *Perna*. Lápis sobre papel. Paris. 1976. Reprodução de imagem do livro 'Alex Vallauri: da gravura ao grafite', de Beatriz Rota-Rossi, pg. 119.

O desígnio da perna como elemento erótico central nos lembra de que a perna é o motor de movimento do corpo. Se pensarmos no próprio Vallauri como um andarilho, tal como era conhecido entre os amigos, teríamos as pernas como elemento de suma importância. Ela ainda se veste, se traveste, se desnuda, pisa; é a sintetização de fetiche.

De volta ao Brasil e na preparação da exposição realizada para a Aliança Francesa no país, para a qual apresentou sete gravuras em metal e 20 desenhos a lápis, Vallauri comenta com Beatriz ao refletir sobre a sua própria obra e suas escolhas estéticas: “não tem jeito, o clima é dado pelo preto e branco. Acertei em eliminar o colorido. Quero que o engraçado e o erótico não sejam só isso. Queria dramaticidade e consegui. Consegui um trabalho mais racional, mais severo, menos expressionista”, declarou (ROTA-ROSSI, 2013, p.146). Por depoimentos como esse, observamos que, com o passar do tempo, Vallauri reconfigura a sua visão da própria arte e isso reflete na sua abordagem da figura humana feminina. Deixa de lado a influência expressionista, testa o realismo, retorna para o expressionismo com menor teor de denúncia social, elimina por vezes as cores, e chega a uma singular atualização da *pop art*. Perde o carácter explícito das primeiras xilogravuras, cuja produção segue paralela aos demais suportes e técnicas: “composições arrojadas, marcadas pela *pop art*, dão novos rumos a sua obra” (SPINELLI, 2010, p. 29).

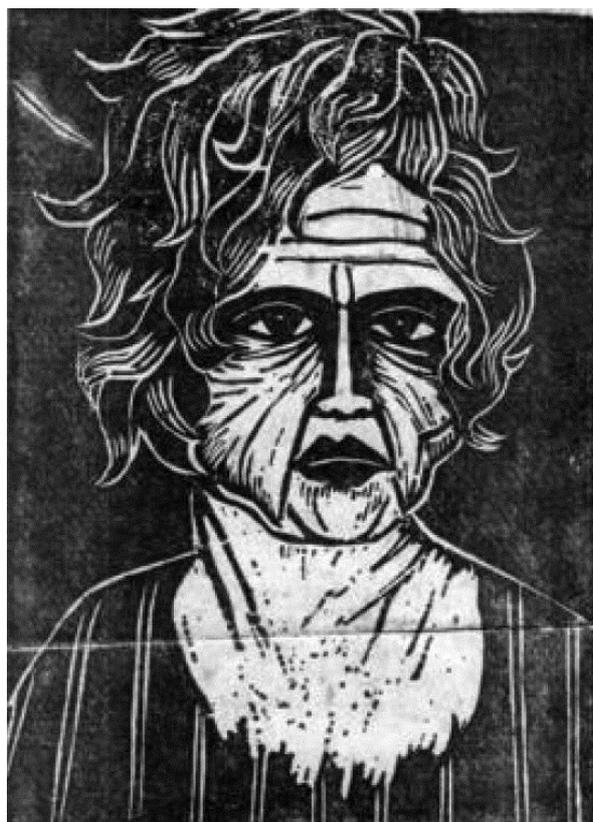
2.3 DA AQUARELA À XILOGRAVURA

Um olhar bastante sensível de Vallauri lançado para a existência humana foi construído a partir do seu contato íntimo com a atmosfera suburbana de Santos. Formada por suas ruas centrais, morros e o cais, as Bocas eram o local de reunião da boemia santista. Artistas, escritores, profissionais liberais, junto a marinheiros, estivadores e prostitutas se misturavam entre doses de cerveja no verão e pinga com mel no inverno. Luzes de *neón*, becos estreitos, esquinas convidativas, cantores e *shows de striptease* eram personagens tanto da abastada Avenida General Câmara, como da miserável Xavier da Silveira ao fim dos anos 1960. Independente da classe social do público que reunissem, bares como o Bar Zorba, o Samba Dança, Bar ABC, entre muitos

outros, atraíam a forte imigração local para as zonas de prostituição (ROTA-ROSSI). Vale mencionar que Santos foi a primeira cidade brasileira a conhecer a heroína e seus efeitos psicóticos eufóricos.

Em meio a esse cenário precário e exposto à truculenta violência, Vallauri se tornou praticamente uma mistura de *voyeur* e *flâneur* quando encontrou a oportunidade de se instalar nos bares para pintar aquarelas e, posteriormente, produzir gravuras (Figura 19) com a temática que presenciava. Ele chegou a Santos em 1964, em pleno anos de chumbo da Ditadura Militar, e se mudou para São Paulo em 1968 quando se tornou calouro do curso de Comunicação Visual da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Nesse tempo, fez dos bares, principalmente os da Avenida Xavier Silveira - a mais pobre - seu ateliê ambulante.

Figura 19: Helen



Alex Vallauri. *Helen*. Xilogravura. 22x24cm. Santos, São Paulo. 1968. Fonte: <http://artevaral.blogspot.com.br/> - blog mantido pela autora Rota-Rossi.

As primeiras aquarelas traziam a influência expressionista, o que marcou sua produção até mais ou menos o ano de 1976, e se estendeu também às gravuras. Mulheres, principalmente, eram retratadas na sua vulnerabilidade e força dramática. Encontrou nas personagens do Porto “um repertório imagético de ilusões e desvanecimento”, afirmaria Spinelli (2010, p. 48). Detalhes, como as rugas esculpidas da prostituta Helen, a gerente do Bar ABC - um dos mais antigos e famosos bares da Av General Câmara nas Bocas de Santos, numa das xilogravuras (Figura 19) mais conhecidas do artista, dota a personagem de forte dimensão humana, de uma “mulher marcada pela vida a cortes de goiva”, diria Rota-Rossi (2013, p. 87). Segundo os relatos, Helen era uma mulher imponente, reinante por onde passava. Escutava a todos, dava conselhos desde romance à política, falava inúmeros idiomas, mas nada saía de sua boca sobre o que ouvia. Atrás da balzaquiana loura o mistério era resguardado.

A imagem que passava era de uma enfermeira alemã ou governanta russa. E a relação de amizade criada entre ela e Vallauri não deixou que ele abandonasse o retrato de Helen, que é replicado em impressões onde aparecerá “recortada, decapitada, seriada” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 87). Em algumas delas, é agregada à paisagem das ruas de Ouro Preto e de Parati no fundo da matriz da xilogravura. Rota-Rossi interpreta que a intenção de Vallauri foi dar existência aos sonhos da mulher retratada.

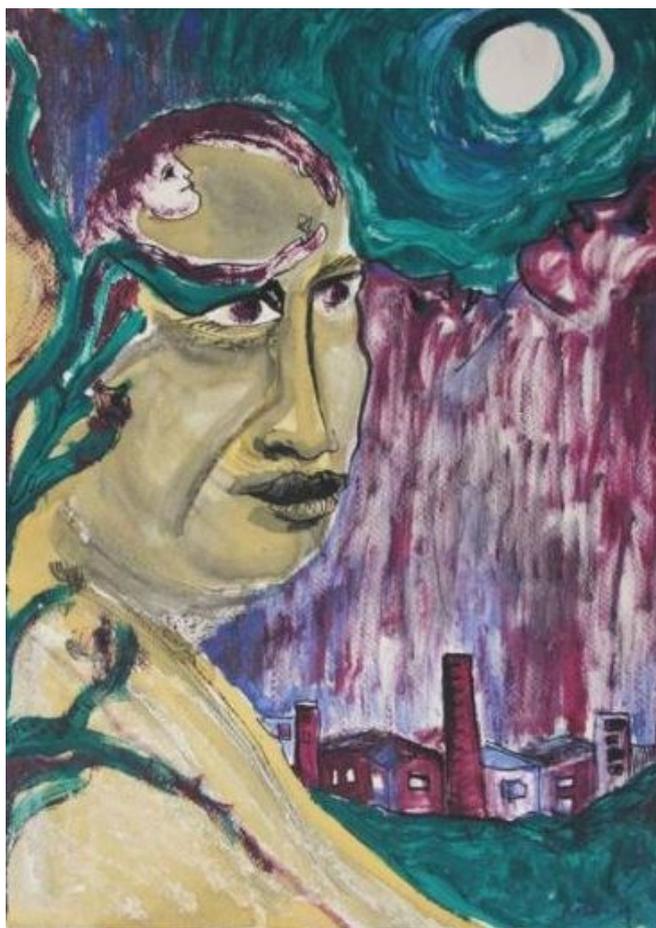
Seu primeiro ateliê foi montado na garagem da casa em Santos, onde instalou apenas uma grande prensa inicialmente. Mais tarde o quarto dos fundos da casa foi ocupado com um segundo ateliê. Em área descoberta, era utilizado para trabalhos mais pesados ou para os que necessitassem de área ventilada pelo uso de tinta. Uma característica singular de Vallauri é que costumava convocar todos os amigos e parentes que o visitassem para colaborar com o trabalho.

O ritmo de trabalho misturava-se ao dos boleros e rumbas. Segurava os suportes, batia com força para esmigalhar grampos ou arrebites, soltava a alavanca da prensa, assoprava a poeira, acelerava as mordidas do grampeador sobre o chassi, experimentava com precaução uma nova cola, um novo estilete ou a resistência de um papel-cartão (ROTA-ROSSI, 2013, p. 104).

A intensidade com que sentia a dura realidade sofrida pelo povo, desde que chegou ao Brasil, exigiu-lhe uma representação plástica. Bem diferente das transformações da linguagem que irá desenvolver posteriormente, nessa época Vallauri pretendia retratar o contexto completo da cena. As ruas e fábricas da região do cais, a arquitetura dos bares, a atmosfera noturna, tudo era levado para dentro das telas articulado com os personagens abordados na profundidade emocional em que Vallauri mergulhou nessa fase. Nessa fase, o cenário que lhe inspirava era deformado subjetivamente ao ser retratado na obra, enquanto que posteriormente Vallauri vai abordar o tema usando linhas sintetizadas em firmes contornos, com mais atenção aos objetos de desejo do que à figura humana.

Ambas as Figuras 20 e 21 foram produzidas no ano de 1969, quando Vallauri já estudava na Faap mas ainda recorria ao Cais para inspirar sua produção artística e também realizava algumas viagens para o Nordeste brasileiro, também retratando personagens marginais que encontrava. Na Figura 20 a personagem da prostituta aparece em primeiro plano com a cidade de Santos ao fundo do quadro. A mulher é retratada na sua angústia existencialista; a distorção da forma humana alcançada pelas pinceladas soltas e linha fraca com contorno quase ausente, numa crescente dissolução da imagem, leva a um mergulho na solidão. Os tons frios e contrastantes do segundo plano com as pinceladas mais nervosas concentradas no céu acrescentam uma dimensão penetrante para a cena. As pinceladas em verde e roxo que crescem pelo corpo da figura humana sugerem a imagem de galhos que se desenvolvem e penetram a cabeça, como um acesso à imaginação da mulher retratada. A Figura 21, contudo, é carregada por elementos gráficos, cujas linhas mais marcadas, esvaziadas de preenchimento e cor, externalizam mais expressões do que na Figura 20, na qual a expressão é muito mais internalizada. Esse dado gráfico a aproxima da visualidade das suas xilogravuras. Pelos traços fortes e dinâmicos as figuras humanas são transfiguradas por sentimentos também fortes; esses traços formam no plano chapado uma atmosfera confusa e enérgica, na qual pernas e silhuetas revelam um componente erótico já instaurado nas obras de Vallauri.

Figura 20: Sem título (7)



Alex Vallauri. *Sem título (7)*. Óleo sobre cartão, 36,5x26cm. São Paulo: 1969. Disponível em: <<http://www.catalogodasartes.com.br>>.

Uma grávida, prostitutas, crianças, cafetões e clientes podem ser identificados em meio a essa dinâmica, mostrando exatamente a preocupação de Vallauri em retratar as classes marginalizadas, que humanizam uma cidade apagada pela noite e pelos contrastes. Sexo, solidão e angústia estão imbricados nas figuras retorcidas da obra. Em ambas as Figuras 20 e 21 vemos as linhas formarem expressões de mais personagens que invadem a cena de uma forma inesperada, exigindo o olhar atento do espectador para identificá-las. O ponto comum de todas as fases de Vallauri é que ele não renuncia às cenas urbanas; de um pano de fundo a cidade vai se revelando crescentemente a cada nova obra - cidade esta imbricada pelos rostos e corpos que a vivenciam. É por meio de uma conjunção que a cidade e os corpos participam da composição das obras.

Figura 21: Sem título (8)



Alex Vallauri. *Sem título (8)*. Nanquim sobre papel, 28x23cm. Bahia. 1969. Disponível em: <<http://www.catalogodasartes.com.br>>.

A produção artística de Vallauri na região do Cais também se misturou a sua autodescoberta. Ainda adolescente, enquanto retratava os personagens do Cais, experimentava e descobria também sua sexualidade e identidade.

Quando cheguei aqui me defrontei com muitos contrastes sociais e resolvi explorá-los nas minhas obras. Conheci Luiz Hamen, que também tinha a mesma temática em seus óleos e junto com a minha prima Beatriz Rota-Rossi procuramos mostrar a vida daquelas mulheres, dando cada um a sua abordagem: Luiz como operário, Beatriz como mãe e eu como adolescente que estava descobrindo o sexo. Com um bloco na mão, fazia questão de transportar todo o ambiente, inclusive com as cores. Chegava a fazer cinco desenhos numa noite. E com o tempo fui me entusiasmando, até que parti para a xilogravura porque dava mais agressividade ao tema. (VALLAURI In: Spinelli, 2010, p. 42).

Em 1965, junto com a prima Beatriz, Ulieno C Ricci, Luiz Hamen e Carlos Lacerda, formam em Santos o Núcleo de Gravadores 'Os Cronópios', inspirado no livro de Cortázar. Chegaram a enviar cópias de xilogravuras a Cortázar, que estava exilado na França, e foram correspondidos por carta: "Do outro lado do oceano um cronópio argentino exilado na França saúda os cronópios gravadores do Brasil" (ROTA-ROSSI, 2013, p.105). A carta foi recebida em 1975 e ficou em posse de Luiz Hamen. Vallauri percebeu o gesto como um reconhecimento de sua obra.

O artista também apresentava grande interesse na manufatura dos próprios materiais. No ateliê de Marcelo Gruber, fundador do Clube da Gravura de Santos, que fora fechado pelo Governo Militar, ele começou como ajudante e realizou uma imersão no aprendizado de produção manual de tintas e vernizes. Vallauri foi bastante dedicado no aprendizado da gravura antes de ser reconhecido. Passou por diversos cursos até chegar a trabalhar como impressor no Lito Art Center, em Estocolmo, aonde inicialmente chegou para estudar serigrafia. Paralelo ao curso de graduação da Faap, integrou também o Núcleo de Gravadores de São Paulo (Nugresp) com o qual teve a oportunidade de participar de diversas exposições nas cidades paulistas.

O interesse pela gravura veio "seduzido principalmente pela reprodução em série de imagens, conseqüente barateamento do seu custo e possibilidades de maior divulgação de meu trabalho", nas palavras do próprio Vallauri escritas para o *release* da exposição na Pinacoteca de São Paulo, em dezembro de 1981. (ROTA-ROSSI, 2013, p. 107).

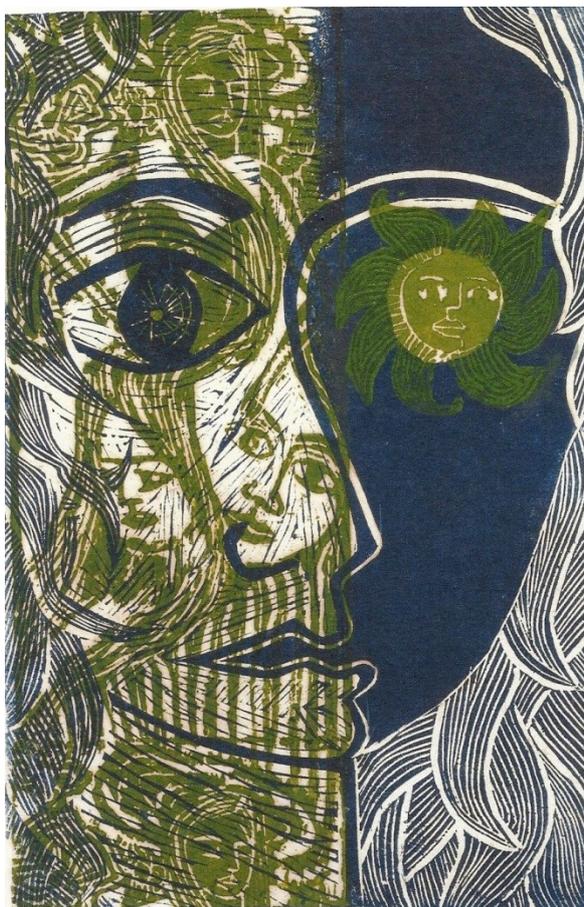
Ele ainda explica que:

Da xilogravura, técnica tradicional, com a imagem gravada em chapas de madeira a fio, (...) passei para matrizes recortadas em chapas de madeira compensada que funcionavam como módulos, que podiam ser associadas na hora da impressão, criando novas composições a partir de uma só forma. Com isso, liberei a gravura do formato tradicional ditado pelas dimensões da placa gravada, conseguindo formas soltas no campo da composição (ROTA-ROSSI, 2013, p. 107).

Ou seja, as matrizes recortadas ofereciam múltiplas possibilidades de composição por não se limitarem ao formato fixo quadrangular ou retangular

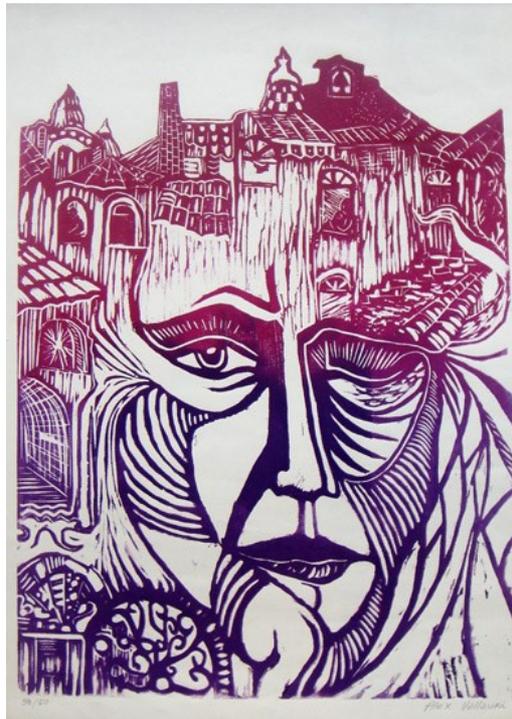
(Figura 22). A impressão, inclusive, passou a ser feita artesanalmente, uma a uma, dispensando a prensa, para alcançar os efeitos de cor nas diversas composições. Como relembra Rota-Rossi (2013, p. 109) “preferia as provas de autor, o que lhe permitia interferir na matriz quantas vezes achasse conveniente. Quando queria efeitos de cor, nem sempre utilizava a prensa. Imprimia à mão para conseguir semitons, ou distribuía diferentes cores sobre a mesma matriz”. Isso demonstra o engajamento de Vallauri na pesquisa de novas possibilidades para a gravura, que irá repercutir no uso do estêncil em seus *graffitis*. As gravuras receberam, dessa forma, sua marca, com rostos, figuras, materiais industriais e outros, dotando a composição de mais de um plano.

Figura 22: Sem título (9)



Alex Vallauri. *Sem título (9)*. Xilogravura. 44x26,5cm. Década de 1970. Reprodução do livro “Alex Vallauri: Graffiti”, de João Spinelli, p. 47.

Figura 23: Sem título (10)



Alex Vallauri. *Sem título (10)*. Xilogravura. 54x39,7cm. Salvador, Bahia. Década de 1970. Reprodução fotográfica do livro “Alex Vallauri: Graffiti”, de João Spinelli, p. 44.

Através da pesquisa de novas possibilidades técnicas da gravura, chegou a uma série de xilogravuras de grandes dimensões, nas quais também reorganizou a sua abordagem da figura humana, tornando-as menos explícitas e “mais simbólicas, algumas obras dessa fase quase se aproximaram do surrealismo e testemunham, mais uma vez de forma dramática, a sua permanente opção por representar plasticamente a humanidade”, conforme identifica Spinelli (2010, p. 52).

Nesta xilogravura (Figura 22), produzida na década de 1970, tem-se duas aplicações de cor por cima da base branca, formando três camadas. As expressões de rostos femininos se sobrepõem compondo uma única imagem. Já na Figura 23, também sem título e realizada na mesma época, há outro trabalho de cor, provavelmente realizado manualmente para alcançar os semitons que formam a graduação do roxo ao magenta. Aqui há maior riqueza dos detalhes da imagem da cidade que, pela cor, apenas aparenta estar em segundo plano na imagem. Vemos também que ele aprofunda o trabalho gráfico de intensificar a expressão no rosto seguindo as linhas da matriz para

reproduzir as marcas de ruga ou as fibras musculares – trabalho que será redimensionado nas demais xilogravuras que já recebem uma influência da *pop*.

Objetos como placas de carro (Figura 24) e chaves (figura 25) foram anexadas impressas à obra pelo ato de fricção do objeto na superfície, conforme destaca Spinelli (2010, p.52): “além dos recortes, o artista anexaria às matrizes elementos e objetos de uso cotidiano, sobras industriais, a fim de completar suas composições”.

Figura 24: Sem título (11)

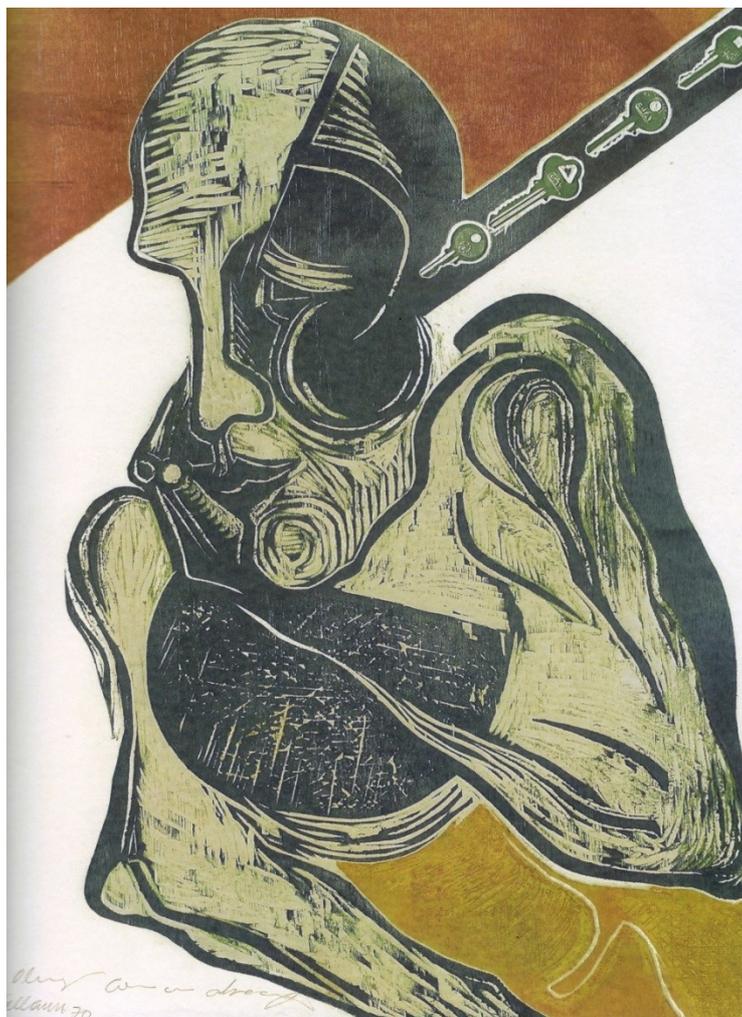


Alex Vallauri. *Sem título (11)*. Xilografia. 67,5x49cm. São Paulo. 1972. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/editoraolhares>> (perfil mantido pela Editora Olhares).

Interessante notar que na Figura 24 temos uma das poucas vezes que Vallauri desenha o corpo humano masculino completo. A anatomia humana é ressaltada nas fibras musculares da silhueta, que somada à placa de carro na composição, é como se o artista estivesse interessado na busca da identidade do povo paulistano e ao mesmo tempo sugerindo a sua despersonalização:

[...] O contato com a *Pop Art* muda radicalmente sua linguagem compositiva. A temática, ainda com ecos expressionistas, passa a se desenvolver com elementos recortados na madeira, distribuídos no suporte branco que criam linhas de tensão e apontam direções de leitura. Grava seguindo com a goiva as fibras musculares. Completa o repertório com silhuetas recortadas em cores chapadas, números e placas de carros impressas (ROTA-ROSSI, 2013, p. 111).

Figura 25: Homem com chaves



Alex Vallauri. *Homem com chaves*. Xilogravura e frottage. 64,5x47,5cm. 1970. Coleção Sesc de Arte Brasileira. Fonte: reprodução do livro “Alex Vallauri: graffiti”, de João Spinelli, p. 177.

Na Figura 26 a referência *pop* é mais evidente, com a charge inserida na lateral da gravura. Com o uso de cores contrastantes se sobressai a imagem das cartas de baralho, que tematizam com a composição da gravura uma referência à política do período, como se fossem tiradas ‘cartas da manga’.

Figura 26: Braços



Alex Vallauri. *Braços*. Xilogravura. 48x55,3cm. São Paulo: 1971. Foto reprodução: Romulo fialdini / divulgação. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/veja-obras-do-artista-plastico-grafiteiro-alex-vallauri-8100041>>.

A Figura 27 é o trabalho mais conhecido em que o artista utiliza materiais ordinários como base ou matéria para a obra. Podemos ler como um desdobramento da sua empreitada com a ‘arqueologia do urbano’ (ver página 86), quando, na época da modernização de Santos, dedicou-se a coletar materiais residuais das casas e obras públicas que transformaram a cidade de Santos numa investida do poder público de expandir economicamente a região. O objeto reflete esse momento de trânsito de Vallauri por várias linguagens, trazendo ainda o traço expressionista das figuras humanas enquanto experimenta novo suporte – a madeira no formato de seta que remete às

placas de sinalização em pequenas cidades. Assim, esta peça já abriga – e apropria- a cidade como tema e também matéria de suas obras.

Figura 27: Sem título (12)



Alex Vallauri. *Sem título (12)*. Grafite e guache sobre madeira. 27,3 x 80 x 2cm. São Paulo. 1973. Fonte: Acervo MAM/SP. Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/>>.

Das influências, se destaca o contato com as gravuras de Hansen Bahia, que trazia forte influência do Expressionismo Alemão e com quem Vallauri teve uma vivência direta em visita e hospedagem no ateliê do artista.

Mas são as serigrafias de Andy Warhol que irão encantar Vallauri profundamente. Após visita ao Museu de Arte Moderna de Estocolmo, em 1975, escreve em carta para Beatriz: “tava achando que a vida era uma luta sem objetivos. Aí, de repente, vi as Marilyn’s de Warhol, pela primeira vez imensas, com seus sorrisos cansados a me olhar repetidamente. Tinha também Rauschemberg e Oldenburg” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 111).

A repetição exaustiva da imagem da Marilyn (Figura 28), que ironicamente trouxe frescor e renovação para a poética de Vallauri, reflete a essência do trabalho de Warhol. Os “sorrisos cansados a me olhar repetidamente” reproduzidos em cores vibrantes e chapadas, colocados ao lado das imagens do mesmo retrato em tons monocromáticos de cinza, em manipulação

realizada após a morte da atriz, indicam, resumidamente, a subjetividade subtraída dos procedimentos artísticos em prol da fabricação de um ícone e mito midiático. Tal imagem repetida até o seu desaparecimento, sugerindo a corrida acalorada das impressoras na reprodução da imagem seriada, aponta para a indiferença e o cinismo que estão na formulação das operações da *pop art*. Como explica o crítico de arte Paulo Sérgio Duarte, opera certa ambiguidade na relação da *pop art* com o universo da sociedade de massas e os bens de consumo:

Na *pop*, uma razão cínica está em andamento no campo da arte da sociedade de consumo avançada e, com ela, uma acidez crítica, de caráter ambíguo, já que tanto promove quanto ironiza a imagem banal e o mundo da mercadoria. (...) A violência simbólica da *pop*, ao enfiar na galeria e no museu não apenas coisas, mas bens de consumo, histórias em quadrinhos ampliadas e pinturas de aviões de caça, não cria apenas uma conexão imediata entre o que está dentro e fora do espaço da arte: rompe com os limites das investigações formais modernas” (DUARTE, 2008, p. 46-47).

Figura 28: Díptico de Marilyn Monroe



Andy Warhol. *Díptico de Marilyn Monroe*. Acrílico sobre tela. 1962. Londres, Tate Gallery.

A figura 29 reproduz em xilogravura uma imagem de Freddie Mercury, com o fundo em desenho, com a intenção de veicular massivamente o ícone que Vallauri muito admirava. Era uma maneira de colocar a performance do vocalista do Queen ao lado de seus *graffitis*, como ocorreu em algumas exposições dentro de galerias. A xilogravura foi realizada em Estocolmo, durante sua viagem pela Europa, quando passa a produzir obras vinculadas à *Pop art*. O momento dessa produção nos fornece a dimensão sobre a influência que Warhol exerceu sobre Vallauri, como mencionado no depoimento sobre a exposição visitada na cidade no mesmo ano.

Figura 29: Freddie Mercury



AlexVallauri. *Freddie Mercury*. Xilogravura sobre desenho. 70x40cm. Estocolmo, 1975. Disponível em: < <http://artevaral.blogspot.com.br> > - blog mantido pela autora Rota-Rossi.

Entre 1970 e 1972, Vallauri criou também uma série de xilogravuras em grande formato da Santa Ceia (Figuras 30 e 31), reinterpretada em alto contraste, em cores vibrantes e chapadas. A série nos remete diretamente a Warhol e possivelmente o artista foi uma influência direta para a interpretação plástica de Vallauri da Santa Ceia. Embora ambos artistas tenham realizado xilogravura com o tema, a série de Vallauri foi executada antes mesmo de Andy Warhol, contudo nunca foi exposta pelo artista. A criação foi antecedida por uma encomenda que tomou a forma de *suvenires* com base na obra de Da Vinci. Essa imagem foi realizada diretamente de um alto relevo em metal e estampou camisetas, louças e outros itens comercializados em lojas de artigos religiosos – o que acabou guiando, então, a sua trajetória com base numa pesquisa sobre o *Kitsch*. De itens de *suvenires*, ele alterou a informação plástica com um toque bastante provocativo. Em uma delas (Figura 31), por exemplo, quem se senta à mesa da Santa Ceia no lugar dos 12 apóstolos são mulheres, com seus contornados seios à mostra, em provável referência às mulheres retratadas no Cais de Santos. É a dualidade entre o sagrado e o profano. Nesta imagem elas ocupam não somente o espaço plástico, mas também o lugar discursivo. Ao captar o agrupamento formal proposto pela Santa Ceia, Vallauri coloca esse mundo marginalizado no centro da obra. Essas mulheres são, então, cercadas por simulacros simbólicos, como a traição de Judas e a hipocrisia latente de uma sociedade que convive, mas oculta tais questões. Mais uma vez, é a interdição como elemento formativo do erótico na arte (BATAILLE, 1987).

Figura 30: Santa Ceia (1)



Alex Vallauri. *Santa Ceia (1)*. Xilografia. 50cm x 70cm. 1972. Fonte: Reprodução livro "Alex Vallauri: Graffiti", de João Spinelli, p. 52.

Figura 31: Santa Ceia (2)



Alex Vallauri. *Santa Ceia (2)*. Xilografia. 47cm x 66cm. 1972. Fonte: Reprodução livro "Alex Vallauri: Graffiti", de João Spinelli, p. 50.

Tanto em Andy Warhol, como em Rauschemberg e Claes Oldenburg, está exposta, em diferentes processos operativos, uma cumplicidade da Arte com a sociedade midiática, revelando a pasteurização do consumo e a estandardização dos desejos internos da sociedade. Com as Marilyn, assim como todas as outras personalidades célebres do *showbiz* norte-americano imortalizadas por Warhol, o artista evidencia a impessoalidade do objeto articulada pelas técnicas de reprodução gráfica em série, que deduzem o gesto do artista em prol do processo mecânico da técnica empregada. Entretanto, ao atuarem na fabricação de ícones figurativos da *american way of life*, de certa forma, os artistas da *pop* demonstraram também uma reação ao Expressionismo Abstrato ao eliminar a distância entre a arte erudita e popular. É evidente, portanto, que a quebra dessa distância tenha exercido forte influência no apreço que Vallauri dará à *Pop Art*.

A fabricação de um ícone figurativo universal tem, contudo, mais de abstrato do que se percebe comumente, como alerta o crítico de arte Ronaldo Brito. Para ele, ver na *pop* um retorno ao figurativismo é centralizar o olhar apenas no estilo e ignorar outras operações na produção dessas imagens.

Inferir relação coerente entre as imagens pop e os conceitos que 'representam' é desconhecer as manobras de estranhamento, cinismo corrosivo, dessubstancialização e desconstrução dos códigos vigentes ali expostos. Identificar todo e qualquer procedimento 'figurativo' com a estruturação da linguagem tradicional implica fetichizar os chamados procedimentos abstratos – promover-los, no nível imediato e até ponto falso do Estilo, à categoria de Norma. (...) Não perceber a desestruturação da linguagem pop passa a ser apenas sintoma de um desejo renovado de ordem. (BRITO, 2001, p. 209-210).

Paulo Venâncio Filho (1989) defende no texto 'Situações limite'⁷ que a estratégia *pop* era estruturalmente problemática para ser incluída na nossa sociedade brasileira. Para o crítico, havia uma inviabilidade *pop* no Brasil. Isso porque se persistiu uma insuficiência de signos de amplo reconhecimento social, o que se tornava também inviável na América a produção de *ready-mades*, já que nos países daqui o gesto duchampiano se resumiu a simples

⁷ Neste texto de 1989 Paulo Venâncio Filho analisa a exposição de Tunga e Cildo Meireles "Tunga – 'lezarts' / Cildo Meireles 'though'" realizada na Bélgica. Os trabalhos de ambos artistas se inscrevem no quadro de experimentalismo do cenário contemporâneo brasileiro, que tinha como referências as tendências construtivas vigentes nos anos 1950 e as tentativas pop nos anos 1960.

apropriação de uma imagem previamente escolhida pela sociedade de consumo:

As tentativas *pop* brasileiras encontravam essa limitação; na impossibilidade de encontrar signos abstraídos e esgotados pelo consumo, ainda tentavam abordar a desigual e diferenciada realidade urbana da metrópole brasileira: suas ânsias e suas misérias. Dessa maneira persistia um resíduo de afeto, uma inevitável sentimentalização, nada equivalente ao cinismo e à indiferença *pop*. (FILHO, 2001, p. 319-320).

Nesse sentido, Duarte (2008) também sustenta a inviabilidade ao destacar que a *pop* é uma arte essencialmente americana, que se espalhará pelo mundo como o *rock'n roll*, submetendo-se aos ajustes locais: “trata-se de uma manifestação artística com fortes ingredientes da cultura local, não somente na sua plasticidade como nos seus procedimentos intelectuais e materiais” (DUARTE, 2008, p. 47).

Paulo Sérgio Duarte (2008) aponta então que no Brasil a *pop* tomou outro contorno, fazendo surgir a nova figuração. Surgida em 1964, tal vertente artística se opôs tanto ao abstracionismo informal como às correntes concreta e neoconcreta que estiveram em evidência na década precedente. Refere-se a obras que, inicialmente, em interpretação apressada, foram associadas à *pop* norte-americana.

O golpe de estado ocorrido em 64 se somou como motor para o movimento, como explica Duarte: “Naquele momento não havia lugar sociocultural nem político para o desenvolvimento de uma razão cínica tal como era possível na sociedade afluyente e democrática. E isto se reflete nas diferenças entre a *pop* e muitas obra testemunham essa condição” (DUARTE, 2008, p. 48). É o tempo também de consumação das teses de Oswald Andrade, quando se assiste no movimento tropicalista, quase 40 anos depois, “a uma prática antropofágica no melhor sentido da palavra”, (DUARTE, 2008, p. 50). “Agora não se trata apenas de devorar o estrangeiro, mas também ‘o outro’, que se encontra tanto nos subúrbios desprezados como em contribuições regionais”, afirma Duarte ao comparar a Nova Figuração com o Tropicalismo.

Duarte exemplifica a Nova Figuração com as obras de Rubens Gerchman, pelas quais a manipulação de fotografias da imprensa ou do consumo de

massa passa sempre por procedimentos intermediários de esquematização e desfiguração. Seu trabalho não reproduz e amplia a imagem como um *ready-made*, tal como fazem os artistas da *pop*. O resultado acentua o caráter político na obra. Tomando de exemplo Antonio Dias, na sua primeira fase que durou até 1968, Duarte atenta que o artista usa as imagens em quadrinhos, mas sempre transfiguradas. “Há cultura psicanalítica subjacente”, afirma (2008, p.50).

Outra forte referência para Vallauri vai ser Antonio Henrique do Amaral, cujas xilogravuras vão ser apresentadas a Vallauri de uma tia do pintor e gravurista:

Ficou maravilhado com o álbum [O meu e o seu - 1967] realizado em xilogravura colorida, com um desenho irônico, grotesco, de fácil impacto, inspirado na tradição das imagens de cordel, e com os *ballons* ao estilo das histórias em quadrinhos, às quais continuava fiel. Essa obra foi o estopim para que Alex se dedicasse apaixonadamente à xilogravura durante os primeiros anos de produção no Brasil (ROTA-ROSSI, 2013, p. 68).

Essa fase de Antonio Henrique do Amaral citada por Rota-Rossi refere-se à de intensa produção em xilogravura do artista em diálogo com a Nova Figuração. Eram imagens que acrescentavam um toque de humor à crítica à realidade política do país. Embora trabalhasse com a forma tal como os artistas *pop*, anexando elementos da cultura de massa, como os quadrinhos, as cores vibrantes e os desenhos facilmente reconhecíveis pelo público, vinculando o cotidiano na obra, a sua produção se diferenciava substancialmente dos norte-americanos pela narrativa denunciadora. No álbum ‘O meu e o seu’, de 1967, composto por sete xilogravuras de Amaral, texto de Ferreira Gullar e capa de Ruben Martins, começa a incorporar também elementos da gravura popular entre bocas e imagens dos generais do Regime Militar no Brasil, revelando na narrativa visual a questão do autoritarismo e seu reflexo na psiquê humana. Reflete, portanto, um equilíbrio entre a carga simbólica que vinha trabalhando anteriormente, tendo sido citado inclusive tanto entre os surrealistas como os expressionistas, e os aspectos formais da sua obra. A obra ‘Realidades, culpas?’ (Figura 32), por exemplo, parecem ter sido uma das que chamou a atenção de Vallauri pela maneira se inserir os *ballons* das histórias em quadrinhos na composição. Não é difícil nos remetermos à obra ‘Braços’ (Figura 26 –p. 74), também em xilogravura, de Vallauri.

Figura 32: Realidades, culpas?,



Antônio Henrique do Amaral. *Realidades, culpas?*, do álbum 'O meu e o seu – impressões de nosso tempo'. Xilogravura. 1967. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Três anos depois, em 1978, Vallauri conhece pessoalmente Amaral, ocasião em que trocam ideias e Amaral mostra suas novas pesquisas em óleo com o tema das bananas. Numa primeira fase, que começou em 1968, o tema das bananas centrou-se na forma, “plena de observação da natureza, de densa forma expressiva no tratamento espatulado da tinta sobre a tela” (AMARAL, 1983, p. 342). Ao mesmo tempo em que apurava a técnica, também aprofundava a simbologia das obras em conexão total com a situação política brasileira, como analisa Aracy Amaral:

A simbologia invadia simultaneamente os seus quadros e percebia-se uma clara conotação política nessas frutas espetadas, atadas, enforcadas ou individualizadas cruamente em cenário aberto, quando não cortadas, em iluminação dramática a valorizar, com impacto visual, a composição (AMARAL, 1983, p. 342).

A identidade cultural brasileira em torno da banana é ironicamente trabalhada por Amaral quase como um cartaz político de seu posicionamento. Chega a usar objetos banais, como garfos, facas e outros utensílios, convertidos visualmente em instrumento de tortura articulados às bananas na composição. E a forma de fragmentar os objetos – que aos poucos ganha destaque na obra - alcança em Amaral certo erotismo através da metamorfose em analogias

corpóreas. Tais “referências ao corpo humano que insistentemente ele tem tentado introduzir ou incorporar às suas telas” (AMARAL, 1983, p. 344), provavelmente também ampliou as referências artísticas para Vallauri. A conotação política empregada às bananas, a aproximação com as ideias veiculadas pelo Tropicalismo, a forma de trabalhar simbolicamente a fragmentação do corpo, tudo isso podemos ver refletido em dose maior ou menor no trabalho de Vallauri, que anexava todas essas referências de seus contemporâneos.

O contato direto de Vallauri com Amaral parece ter influenciado abertamente também a direção da sua carreira. Em uma das decisões tomadas, por exemplo, ele segue para Nova York, no ano de 1982, para estudar serigrafia na mesma escola que Amaral havia estudado gravura, o *Pratt Institute*. Essa passagem de dois anos pelos Estados Unidos, no início da década de 1980, vai intensificar a sua experimentação em técnicas para o estêncil e marcar o seu reconhecimento com o *graffiti*.

Essa forte influência resultou, por exemplo, na produção da xilogravura Boca com Alfinete (Figura 33 - próxima página) e as Araras (Figura 34) produzidas durante a campanha das Diretas Já. Nos muros, quando grafitadas, as araras acompanhavam um *ballon* com a repetição da fala ‘já’, já’, já’.

Na época da Ditadura⁸, “Alex não foi poupado. Houve quem o acusasse de alienado, mas sua obra estava ali para dizer o contrário – gravuras com membros decepados, silhuetas humanas anônimas, bocas seladas com alfinetes”, declara (ROTA-ROSSI, 2013, p. 102). É evidente que Vallauri se preocupa com o povo nesses anos de chumbo, mas se abstém de uma postura diretamente panfletária e evita se envolver com qualquer discurso político. Seu posicionamento na esfera política através da arte pode ser assimilado nesta carta enviada a Beatriz, por volta de 1976: “Baby, só quero saber de arte. Ainda e sempre! Não me interessa a política partidária. [...] O povo? Sofre alienação do consumo. Pode-se fazer algo por ele?” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 132).

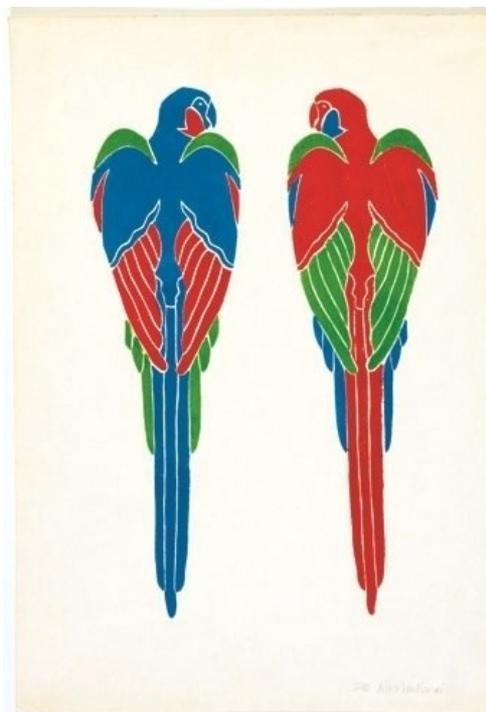
⁸ São deste período de meados dos anos 1970 em diante outras imagens como os telefones em estêncil (analisados adiante) e as cinematográficas pernas femininas que, a partir de então, não abandonam mais sua produção (como analisamos no agrupamento anterior).

Figura 33: Boca com alfinete



Alex Vallauri. *Boca com alfinete*. Xilogravura em três cores. 64,5x46,5cm. São Paulo: 1973. Fonte: <http://artevaral.blogspot.com.br/>.

Figura 34: Araras



Alex Vallauri. *Araras*. Xilogravura em três cores. São Paulo: 1983. Fonte: <http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/>.

Em outra carta, enviada no ano de 1982, quando estava nos Estados Unidos, vemos mais um reflexo da sua tomada de posição a partir do trabalho artístico. Nela, Vallauri relata que participou de uma passeata em favor do desarmamento nuclear, junto com cerca de um milhão de pessoas que se dirigiram ao Central Park, onde se concentravam os protestos. Na oportunidade ele distribuiu cartões com o globo terrestre junto a símbolos pacifistas, como ele mesmo descreve, “distribuídos num clima de harmonia total” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 178).

Spinelli interpreta que as mudanças na obra de Vallauri, mais próxima dos *mass media*, significaram um amadurecimento artístico em direção a seu projeto de levar a arte a todos, de aproximar a arte da vida cotidiana:

O protesto juvenil das primeiras xilogravuras santistas foi progressivamente substituído por formas e imagens de fácil assimilação e de trânsito livre entre as várias camadas sociais: uma vallauriana democracia visual. O artista percebeu que a obra só poderia ser entendida pelo cidadão comum se o autor se aproximasse e se misturasse a ele (SPINELLI, 2010, p. 53).

2.4 ARQUEOLOGIA DO URBANO

A cidade também se incorporou como matéria prima para sua obra. Com a modernização de Santos nos idos dos anos 1970, Vallauri aproveitava os restos de construção e outras parafernálias coletadas nas ruas para o seu ateliê e sua produção artística. Eram materiais como vitrais franceses, azulejos portugueses, telhas coloniais, ‘pernas-de-moça de sacas e corrimão’, entre outros. Rota-Rossi (2013, p. 78) relembra um comentário do artista sobre a transformação pela qual a cidade passava: “Santos está se modernizando, as casas antigas estão caindo a marteladas e houve o estouro do gasômetro. Há coisas ótimas para se catar”, afirmou Vallauri. Com os amigos, ele percorria as ruas entulhadas de detritos para garimpar: “faço como meu pai⁹ fazia na casa de antiguidades em Buenos Aires, eu também coleciono, como andarilho” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 80). A cidade vai se transformando, e Vallauri se apropria disso como memória e matéria para suas criações.

⁹ O pai de Alex, Umberto Vallauri, foi dono de um antiquário durante os anos em que viveu em Buenos Aires, na Argentina.

Testemunhando a destruição de antigos bares, lanchonetes, restaurantes e lojas - principalmente localizadas à beira das estradas - que estavam trocando por completo os revestimentos e a decoração que foram característicos desde os anos 1940 e 1950 e permearam o imaginário popular até tal época nos anos 1970, Vallauri inicia também uma documentação fotográfica de paredes e decoração desses estabelecimentos. O projeto, que se iniciou após o retorno do artista, em 1974, da viagem realizada por dois anos em países europeus, vai culminar na oportunidade de participar da 14ª Bienal de São Paulo (1977) com esse material intitulado 'Arte ao alcance de todos' (Figura 35).

Figura 35: Frame do audiovisual 'Arte ao alcance de todos'



Alex Vallauri. *Frame do audiovisual 'Arte ao alcance de todos'*. São Paulo: 1977. Fonte: Reprodução do catálogo da 14ª Bienal Internacional de São Paulo. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name1bd664>>.

Com a documentação fotográfica foi possível projetar em audiovisual¹⁰ cerca de 400 diapositivos e *slides* das imagens que colecionou de arte urbana. O audiovisual integrou o grupo temático da proposição 'Arqueologia do urbano' na Bienal e sua intenção fica clara na afirmação de que:

Queira ou não, o espectador consome uma estética de maneira consciente ou subliminar através dessas obras que, até pouco tempo atrás, eram pintadas sobre azulejos e hoje são realizadas em látex ou nos mais variados materiais. É essa linguagem estética e formal com a qual grande camada da nossa população entra em contato diariamente (VALLAURI, 1977 apud ROTA-ROSSI, 2013, p. 146).

A preocupação, portanto, não era apenas em manter a memória registrando essas transformações, mas, sobretudo, em compreender o contexto e o acervo visual que as pessoas comuns, em especial as que não têm acesso à arte elitizada dos museus e galerias, acessavam no dia a dia. Interessava-lhe, sobretudo, a informação estética que passa despercebida, mas que forma essa bagagem cultural do público. Esse interesse também norteou, inclusive, uma das bases da sua pesquisa no universo *Kitsch*.

Segundo Maria Olimpia Vassão, pesquisadora de arte do Centro Cultural São Paulo e amiga de turma de Vallauri na Faap, Vallauri percebe a repetição dos motivos e temas da decoração: "os motivos repetem-se com frequência: bailarinas clássicas, dançarinas espanholas, moças com cestas de frutas ou de pães ladeadas por espigas de trigo, e vistas do centro da cidade mostrando a urbanização do Vale do Anhangabaú. A maior parte dos murais traz a assinatura do Atelier Moral, visitado por Alex, que entrevistou o proprietário" (VASSÃO; PONTES, 1998, p. 36). Ou seja, ele lida com o universo imagético de destruição, reconstrução, imigração e, portanto, da história da formação da cultura popular.

Os materiais ordinários, que tanto lhe chamaram a atenção, vão ser apropriados na obra como índice da vida urbana. Operando por meio de signos que denotam o espírito *Kitsch* da vida cotidiana, Vallauri intenta aproximar a arte e vida urbana em seu processo criativo com o recurso de colagem e a criação de *ready-mades*.

¹⁰ Os depoimentos dos artistas e a pesquisa em sites informam que o audiovisual faz parte do acervo do MIS-SP. Contudo, o vídeo não foi encontrado pela equipe multimídia setorial do MIS.

2.5 ESTÊNCIL

Situada entre a pintura e gravura, podemos dizer, a técnica do estêncil é recuperada por Vallauri no final da década de 1970 para projetos de arte urbana, no intuito de criar matrizes em grande escala para intervir nos espaços públicos com imagens de fácil leitura e reconhecimento pelo público.

Caracterizado pela reprodução de uma imagem a partir da aplicação de tinta ou *spray* sobre moldes vazados produzidos pelo recorte em material resistente de partes negativas e positivas da imagem, o estêncil foi muito utilizado em decoração de interiores no século XIX, especialmente os de motivos florais e arabescos, mas entrou em desuso quando as lojas de decoração passaram a ofertar papéis de parede industrializados. Na França, o método ficou conhecido pelo idioma gráfico popular denominado *pochoir*, que inspirou os artistas da *École de Paris* nos anos 1930. Posteriormente, além de ser apropriado pelas ações de intervenção artística no espaço urbano, também ocupou as ruas como sinalização pública governamental e militar, avisos, identificação de embalagens, e outros meios, mostrando-se eficaz como instrumento de comunicação de massa. Não obstante, associou-se ainda com rebeliões populares na década de 1980 e com o movimento *punk* (MANCO, 2002).

A preferência de Vallauri pelo estêncil se dá por conta da estrutura compositiva bastante simples, feita manualmente, com rapidez e baixíssimo custo. O curador e pesquisador da obra de Vallauri, João Spinelli, destaca que a escolha do estêncil vem da preocupação do artista em acompanhar as potencialidades da gravura, que o faz perseguir um desejo de levá-las às ruas:

O artista percebeu que, além de estar em livros, pôsteres e cartazes impressos, a gravura poderia também, de uma forma mais imediata, ser estampada nas paredes e muros das grandes cidades - como fizeram os artistas do século XIX da *belle époque*, que mudaram a maneira de ver a arte por intermédio dos cartazes- as *affiches*, por vezes assinadas por importantes pintores como Toulouse-Lautrec (SPINELLI, 2010, p.30).

Na qualidade de suporte, o estêncil também viabilizava uma ação de intervenção no muro pela agilidade e praticidade, além de possibilitar alcançar grandes escalas. Essas características foram determinantes, tendo em vista a necessidade de o artista urbano ser ágil para evitar grandes riscos no choque

com a ofensiva policial, principalmente em se tratando do contexto de Ditadura Militar no Brasil.

Pelas palavras de Spinelli (2010), percebemos que o estêncil tomou centralidade no projeto estético pretendido pelo artista. Isso porque, além de encadear experimentações criativas conectando arte e cidade, também democratiza o seu acesso, no sentido de público e arte coexistirem e partilharem o mesmo espaço, ou seja, uma arte diluída no cotidiano:

Um projeto estético que poderia levar à contextualização social da arte, uma estratégia de enfrentamento e ação, no sentido de gerar um imaginário artístico; democratização capaz de estabelecer novas estruturas de linguagens e novos padrões de criação mais integrados à vida social; um projeto, enfim, que tinha como objeto primordial a descoberta formativa do olhar, que não se limita a ver o mundo, mas que o conforma, estabelece e entende, não somente como um instrumento de ação ou de intervenção sobre a realidade, e sim, bem mais que isso, de invenção (SPINELLI, 2010, p. 30).

A simplicidade da técnica era apenas aparente, pois sua complexidade se revelava nas inúmeras possibilidades processuais de evoluir tecnicamente, de se metamorfosear. Isso foi crucial para que Vallauri explorasse criativamente o estêncil em práticas contemporâneas de arte. Como veremos mais adiante na análise das imagens, ele empreendeu pela pesquisa da sobreposição de peças e camadas, a articulação e simulação de movimento e a exclusão das pontes no desenho. Toda essa investigação em torno da técnica e do suporte foi possível pela sua bagagem adquirida com a xilogravura. E tal como, a essência continuava a ser reproduzir uma imagem em série e “multiplicar as figuras ao infinito” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 154).

Manco (2002, p.11), autor de uma publicação específica sobre a prática do *graffiti* de estêncil a nível mundial, registra que as diferenças entre o estilo de *graffiti* comumente propagado pelas *crews* das nações de *hip-hop* se diferenciam dos *graffitis* dos ‘estencialistas’ pela consciência que estes carregam, como a relação entre suporte, mensagem e público que inevitavelmente precisa ser esboçado antes da execução, ainda que aquele carregue uma maior espontaneidade:

Stencils são mais auto-conscientes do que as mensagens de *graffitis* marcadas espontaneamente ou o código confidencial do estilo *hip-hop*. Um estencilista terá uma localização em mente por razões

estéticas e para uma audiência. Geralmente, os artistas têm afinidade com o lugar que escolheram, eles conhecem seu aspecto e consideraram suas qualidades de cor, forma e superfície. Alguns escolhem um ponto humilde, talvez uma porta antiga e em desuso com tinta envelhecida e descascada. [...] Os artistas de graffiti do hip-hop também criam peças comunitárias, mas, devido às restrições de espaço, suas obras mais experimentais tendem a estar em locais de difícil acesso para o público¹¹ (MANCO, 2002, p.11).

Além dos carimbos que vão inspirar as imagens em estêncil, Vallauri também pesquisa sobre o uso do estêncil ao redor do mundo através das publicações de livros da editora *Dover Publications*. Com isso, ele mergulha primeiramente na tradição dos traços e *design* por trás técnica para então modificá-la numa leitura contemporânea.

A exemplo da primeira imagem criada com estêncil e multiplicada por toda a cidade – a Bota Preta (Figura 36) -, as máscaras, no começo, eram muito simples: apenas silhuetas formadas pelo recorte do contorno vazado das imagens. Para essas primeiras máscaras, Vallauri aproveitava a reciclagem de capas de discos velhos e materiais como o papelão. Conta a pesquisadora Maria Célia Ramos que:

Com a participação de Matuck e Zaidler, as máscaras passaram a ser mais elaboradas; não mais apenas o contorno, mas apresentavam recortes internos que eram depois grampeados à máscara principal, preenchendo o desenho. Com isto, foi possível grafitar nas ruas, rapidamente, os personagens com expressão, olhos, boca e nariz. (RAMOS, 1994, p. 94).

Do encontro de Carlos Matuck com Alex Vallauri, os carimbos e figuras de HQs que ambos já usavam em seus trabalhos passaram a ser aplicados através de máscaras formando os *graffitis* nas ruas de São Paulo. Mais detalhadamente, o crítico de arte Roberto Pontual explica a simbiose originada pela colaboração entre os dois artistas – fato que lhe chamou atenção e rendeu um texto crítico sobre a produção artística coletiva do trio:

¹¹ Tradução nossa para o texto original escrito em inglês: “Stencils are more self-conscious than the spontaneous tagged graffiti messages or the coded confidence of hip-hop style. A stencilist will have a location in mind for both aesthetic reasons and for an audience. Generally the artists have an affinity with the place they choose, they know its aspect and have considered its qualities of colour, shape and surface. Some choose a humble spot, perhaps an old, disused door with aged and peeling paint. [...] Hip-hop graffiti artists also create community pieces but, due to space restrictions, their more experimental works tend to be in locations that are difficult for the public to access” (MANCO, 2002, p.11).

Foi o lado instantâneo da comunicação, como uma piscadela paqueradora de surpresa, que mais mudou com a associação de Alex e Carlos [Matuck]. A imagem, detalhando-se e adquirindo uma complexidade antes inexistente nela, já não permitia o mesmo tipo veloz de apreensão ótico-emotiva em plena passagem, na caminhada ou no trânsito. Exigia parada. É que Carlos vinha de uma minuciosa pesquisa com carimbos e colagens, em linha contrária ao caráter chapado e sumário das silhuetas obtidas por moldes rudimentares. Aderindo à atração dos *graffitis*, pôs-se a preparar, no entanto, estênceis altamente pormenorizados, que não se prestavam mais, por exemplo, à multiplicação desenfreada da Bota. E um novo problema surgia com eles: como o tempo para transferir o molde ao muro ficou sendo maior, a polícia sempre acabava chegando no meio da história para fazê-la entrar pelo cano. Aplicar a Cartola Mágica a um canto de muro qualquer, com os seus mil badulaques pulando fora do chapéu-clichê de Mandrake, era uma aventura que às vezes nem a destreza circense conseguia levar até o fim (PONTUAL, 1984, p. 99).

O avanço técnico realmente se acelerou e ganhou muito com a participação dos três artistas. Com a cooperação de Waldemar Zaidler, por exemplo, eles se entregaram a uma profunda pesquisa sobre as matrizes, na direção de ampliar as possibilidades de aplicação de cores nas máscaras e aumentar a escala das imagens, como conta Pontual:

Aí, ainda em 81, o Waldemar também entra na dança. Como, pessoalmente, ele não gostasse de pichar (correria, cheiro forte da tinta, sujeira geral), a solução foi entregar-se, junto com Carlos, a uma pesquisa profunda em torno da preparação dos estênceis, ou seja, das matrizes a utilizar para a execução final dos *graffitis*. O avanço técnico resultou enorme, conduzindo-os ao estêncil de traço contínuo e à aplicação de fundos de cores diferentes. Com isto, a área ocupada podia aumentar bastante, do que decorreu pouco a pouco um certo jeito de mural. Era o que bem exemplificava o painel Os Músicos, dessa época: uma divertida, repleta e colorida festa em panorama, acoplando estênceis vários, traçado a mão livre e jatos de tinta em spray (PONTUAL, 1984, p. 100).

Ou seja, das imagens de leitura rápida (Figuras 36, 37, 39, 40), que ocupavam a cidade a partir do jogo com sua variação (espacial, cromática, textural); passou-se a combinar imagens em personagens e cenas elaboradas a partir das máscaras mais complexas (Figuras 38 e 43); por fim, situações completas eram concebidas e, para cada uma, eram criadas as máscaras necessárias para a sua realização (RAMOS, 1994).

Figura 36: Bota Preta

Figura 37: Luva Preta



Alex Vallauri. *Bota Preta*. Estêncil. São Paulo: 1978. Fonte: <https://daniname.wordpress.com> (divulgação das imagens: Galeria Jaqueline Martins).

Alex Vallauri. *Luva preta*. Estêncil. São Paulo: 1979. Fonte: <https://daniname.wordpress.com> (divulgação das imagens: Galeria Jaqueline Martins).

Como vimos, a Bota (Figura 36) começou a circular por São Paulo no ano de 1979. Sua multiplicação pela cidade logo foi acompanhada pela luva preta, que apontava para uma direção aleatória. Ambas as imagens marcadamente fetichistas, causaram grande repercussão entre os transeuntes. A cada crepúsculo, uma nova imagem cicatrizava um muro. A cada amanhecer, a imagem era revelada à população. Com a produção dos estênceis, as imagens circularam cada vez mais pela cidade. Se fizermos uma comparação com o movimento de *subway graffiti* que analisamos no capítulo anterior, lembramos que eles eram como *outdoors* que levavam a inscrição dos grafiteiros pela ida e vinda dos trens de metrô. Tal como nos trens de metrô, os de Vallauri também ganharam uma circularidade pela cidade, mas transportando o apelo de sugerir múltiplas identidades a um só *graffiti*. Os objetos poderiam pertencer a uma prostituta, a uma *drag queen*, a uma celebridade do cinema ou Tv, homenagear

uma pessoa anônima, ser uma heroína. Resguardada pelo anonimato do grafiteiro, estava solta à imaginação de todos.

O interessante é que os *graffitis* de Vallauri ocuparam lugares que antes eram inimagináveis para receber trabalhos artísticos. Ele foi o primeiro no Brasil a levar para as ruas um conjunto de imagens icônicas já familiares do imaginário coletivo. São imagens da infância, memórias, referências literárias, de histórias em quadrinhos, imagens que estimulavam o percepto visual do público.

Depois, foram acrescentadas figuras do telefone, biquíni de bolinhas, a gravata, formaram as panteras, pelas quais acrescentava cada vez mais cores, sempre chapadas, vibrantes, de contorno simples, mas marcado. Uma expressividade imediatamente ligada à *pop art*, mas, como vimos, com vinculação à nova figuração que dinamizava a produção brasileira daquela geração. A intenção de Vallauri era que os *graffitis* tivessem uma fácil leitura, tanto no sentido da distância em relação ao espectador (podiam ser facilmente percebidas por pedestres, motoristas, ciclistas, vizinhos e o artista jogava com essas diferentes possibilidades) como à identificação com o imaginário popular.

O 'Mercúrio' (Figura 38) – um dos poucos *graffitis* a receber título - expressa o intuito comunicativo da arte de Vallauri. Um anjo que segura um tridente em uma mão e na outra leva uma correspondência. A bolsa carteiro estampa um coração e a expressão é de boca semi-aberta. Calça sandálias com asas e usa um capacete também com asas, tal como a imagem mitológica de Hermes. A mensagem que Mercúrio carrega pode ser negativa ou positiva e o destinatário é múltiplo. Vale mencionar que no sistema solar, mercúrio é o menor planeta, mas o mais próximo do sol. Na astrologia, ele simboliza o conhecimento, a expressão e a comunicação. Já na mitologia grega, Hermes também é o mensageiro dos Deuses, representa as estradas e as viagens. Apresenta uma natureza dual, visto que um de seus filhos, o Hermafrodito, fruto de uma relação adúltera com Afrodite, representa justamente a dualidade sexual. Ou seja, as diversas simbologias estão sintonizadas com a proposta de Vallauri, validando uma múltipla interpretação característica das imagens do inconsciente coletivo. O *graffiti* Mercúrio se tornou um dos mais populares do

artista, permeando todas as plataformas utilizadas, desde os muros, arte postal, galerias, carimbos, e outros.

Figura 38: Mercúrio



Alex Vallauri. *Mercúrio*. Estêncil sobre papel cartão. Década de 1980. Fonte: <http://cultura.estadao.com.br/>

É interessante perceber, também, que boa parte dos *graffitis* de Vallauri é realizada com diferentes cores, em combinações de efeitos com aplicação de alto contraste, mesmo tendo a mesma matriz de estêncil.

Quase a totalidade das figuras desenhadas para o estêncil parece ser retirada de um livro de histórias infantil. Com um volume ideal para ser recortado em molde vazado, dependendo preferencialmente de poucas pontes no recorte, elas ganham a atenção dos transeuntes pelo aspecto lúdico e humor transmitido. O Jacaré (Figura 39) - ampliação da marca da Lacoste - e a Lagartixa (Figura 40), por exemplo, parecem naturais quando ambientados

rastejando um muro. O Jacaré, inclusive, é um bom exemplo para entender como Vallauri se relacionava com a indústria da moda. Tanto as apropriava nos estêncils, a exemplo este caso, como criava estampas para as marcas, entre elas Hering, Ellus, e outras.

Figura 39: Jacaré

Figura 40: Lagartixa

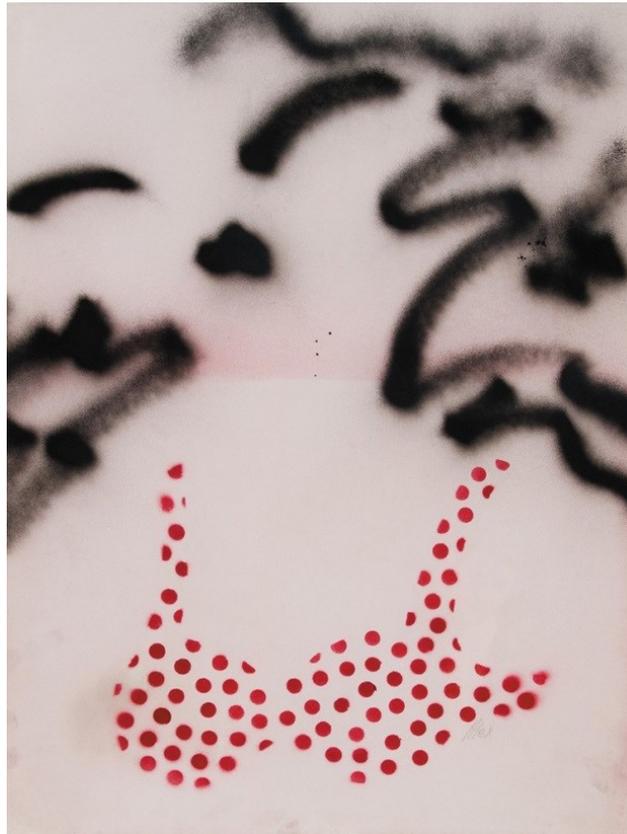


Alex Vallauri. *Jacaré*. Estêncil. Década de 1980.

Alex Vallauri. *Lagartixa*. Máscara de estêncil, 12x8cm. Década de 1980. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

Trabalhando com o arquétipo das musas, o grafismo das bolinhas do sutiã (Figura 41) contrasta com o rosto feminino feito à mão livre no momento do *graffiti*, como se dissolvesse ou se perdesse em sorriso quando aplicado no muro.

Figura 41: Biquini de bolinhas



Alex Vallauri. *Biquini de bolinhas*. Aquarela e *graffiti* sobre papel. Entre 1979 e 1981. Fonte: <http://www.bolsadearte.com>

Figura 42: Biquini de bolinhas (2)



Alex Vallauri. *Biquini de bolinhas (2)*. Serigrafia. Entre 1979 e 1981. Fonte: <http://www.ideafixa.com/dialogos-pop-alex-vallauri-e-warhol-no-mam/>

Figura 43: Saturno



Alex Vallauri. *Saturno*. *Graffiti* sobre pvc recortado. 16,5x26cm. 1986. Fonte: <http://www.catalogodasartes.com.br>

Figura 44: Acrobats



Alex Vallauri. *Acrobats*. Serigrafia. 1982. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Figura 45: Jogadoras de dados



Alex Vallauri. *Jogadoras de dado*. Graffiti sobre cartão. 1983. Fonte: <http://www.catalogodasartes.com.br>

Nos acrobatas (Figura 44), as cores do arco-íris, sem passagem marcada entre as mudanças de tonalidade, dão dinamismo e movimento à imagem. A intenção é que os acrobatas sejam visualizados em movimento circular contínuo e infinito no suporte escolhido.

Nas Figuras 45 e 46 temos dois exemplos de como as imagens eram compostas. Na primeira, dois acrobatas do estêncil 'Acrobats' interagem com um dado, que também irá reaparecer, por exemplo, junto com as mágicas que saem da cartola de Mandrake e mensagens de celebração do Ano Novo. Quando a obra 'Jogadoras de dado' é realizada no Parque Laje, na exposição 'Como vai você, Geração 80', de 1984, é possível também fazer uma releitura da imagem em referência conotativa ao momento político que o país vivia. Já a Figura 45, mais uma vez, mostra mais uma composição da acrobata com um objeto que denota movimento, acompanhando o giro do pião.

Figura 46: Acrobata e pião



Alex Vallauri. *Acrobata e pião*. Grafitti sobre cartão. 1981. Fonte: <http://www.bolsadearte.com>

Em viagem a Nova York em 1982, cujo objetivo principal era se aperfeiçoar nas técnicas de gravação e impressão, Vallauri se matriculou no prestigiado curso de serigrafia do *Pratt Institute* - cuja técnica, já sabemos, traz o mesmo princípio do estêncil. O estudo da serigrafia possibilitou a impressão de suas imagens icônicas, como o frango assado sobre a coluna grega, em superfícies incomuns e com escala ainda maior que a sua usual. Na figura 47, desenvolvida no *Pratt Institute* em 1983, temos a imagem impressa em papel laminado com estampa de motivo natalino, adornando ainda mais sua produção pela temática *kitsch*.

Figura 47: Frango assado sobre coluna grega



Alex Vallauri. *Frango assado sobre coluna grega*. Serigrafia sobre papel laminado. Nova York: 1982. Fonte: <http://www.catalogodasartes.com.br>.

Ainda no primeiro ano de sua viagem para solo norte-americano, Vallauri cria um painel (Figura 48) que vai deixar a sua marca definitiva na região de Manhattan. Com patrocínio da Prefeitura de Nova York¹², ele cria a composição de três músicos – um sanfoneiro, um trompetista e um guitarrista – que ocupam o centro da imagem e são acompanhados de três vocalistas, que Vallauri as chama de Panteretas, rodeadas por uma paisagem tropical. Os personagens chamam a atenção do público principalmente pelo tamanho natural. O painel ocupou a concha Acústica do Tompkins Park, no *East Village*¹³ e deu fama¹⁴ ao nome de Vallauri entre os artistas. Com esse painel de arte urbana, o artista projetou visualmente o que começara a delinear como sua leitura da cultura latina. Os elementos da mulher sensual de cabelos negros ondulados, roupa aderente ao corpo estampada de onça, a ambientação de vegetação e animais tropicais, a sanfona misturada ao trompete e à guitarra, levaram a interpretação da cultura latina de Vallauri para o exterior.

¹² A primeira grande exposição de graffiti em Nova York foi realizada em 1975, no *Artist'Space*. Mas a consagração do *graffiti* veio com a mostra *New York/New Wave*, organizada por Diego Cortez, em 1981, no PS1, um dos principais espaços de vanguarda da cidade (GITAHY, 2012).

¹³ O *East Village* recebeu a primeira galeria dedicada inteiramente ao *graffiti*. Denominada *Fun Gallery*, foi fundada em 1981 e era dirigida pela atriz de cinema *underground* Patti Astor (GITAHY, 2012).

¹⁴ No texto “Entre o modernismo e a mídia”, o pesquisador Hal Foster questiona o movimento criado em torno do *East Village*. Dando voz a Craig Owens, que os chamou de “simulacro de boêmia”, ainda denuncia que esse grupo de artistas “mediatiza as formas subculturais e desloca as proletárias” (FOSTER, 1996, p. 61). Para ele, o que ocorreu foi um retorno das figuras do artista moderno como estereótipo da cultura de massa, quando a “vanguarda começou a reciclar essas próprias poses e estilos para consumo dos veículos de massa” (FOSTER, 1996, p. 62). Em sua crítica, afirma que, na simulação da boêmia, como o caso do *East Village*, “o signo do artista está à venda, e os valores boêmios de distância física e oposição política são amplamente contrabandeados” (FOSTER, 1996, p. 62). A crítica é válida, sobretudo, para requisitar um posicionamento não somente artístico, mas também político e social, desses artistas que tentam produzir ações subversivas, mas acabam criando simulacros.

Figura 48: Las três panteretas



Alex Vallauri. *Las tres Panteretas*. Detalhe de *graffiti* em muro. Nova York. 1973. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/editoraolhares>.

Nota-se também que sua arte estava diretamente sintonizada com o público e Vallauri se preocupava com os possíveis ruídos na recepção de sua obra, tanto é que ele se abria para ouvir e inserir da melhor forma a representatividade da população. A pesquisadora Maria Olimpia Vassão, do Centro Cultural São Paulo, conta que:

Em oposição ao desenho idealizado da mulher na publicidade dos anos 50, cria a pantereta de pele morena, cabelos escuros, feições com traços fortes e lábios carnudos. Durante a elaboração desse mural, questionado pela comunidade afro-latina, muda a cor da pele e dos cabelos para melhor identificação com os moradores do bairro (VASSÃO; PONTES, 1998, p. 38).

Já de volta ao Brasil e sem cessar a pesquisa sobre a técnica, Vallauri cria o estêncil de esqueleto dançarino, que terá diferentes versões até se aproximar de uma tridimensionalidade com as máscaras. Sua legítima invenção consistiu em criar as máscaras com imagem do esqueleto humano que pode ser articulado de diferentes formas através da posição no suporte, propiciando a simulação do movimento de andar e dançar.

Figura 49: Esqueleto dançante



Alex Vallauri. *Esqueleto dançante*. *Graffiti*. Sem data. Fonte: <http://www.lilianpacce.com.br/e-mais/alex-vallauri-documentario/>

Longe de ser uma figura sombria, o esqueleto de Vallauri transmitia um clima bastante festivo. Os esqueletos apareceram pela primeira vez na exposição 'Proposta para os anos 80', realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em setembro de 1984. Eles ganham uma narrativa com o frango assado sendo dourado numa lareira e observado por dois esqueletos entretidos em uma conversa. As máscaras também serão utilizadas em eventos sobre o rock, como o 'Visual do rock', promovido pelo MAM do Rio de Janeiro em uma programação paralela ao Festival Rock in Rio.

Na Figura 50 temos um mural realizado em 1984 no Parque Lage, Rio de Janeiro, por Vallauri em parceria com Carlos Matuck e Waldemar Zaidler com o tema 'O aniversário da senhora esqueleto'. Aqui já mapeamos a construção de cenas que depois irá culminar com a instalação 'Festa na Casa da Rainha do Frango Assado' na 18ª Bienal de São Paulo, realizada no ano seguinte a este mural. Nestas duas imagens do mural, que ocupa diversas paredes do Parque Lage, temos a associação dos esqueletos com uma homenagem ao movimento

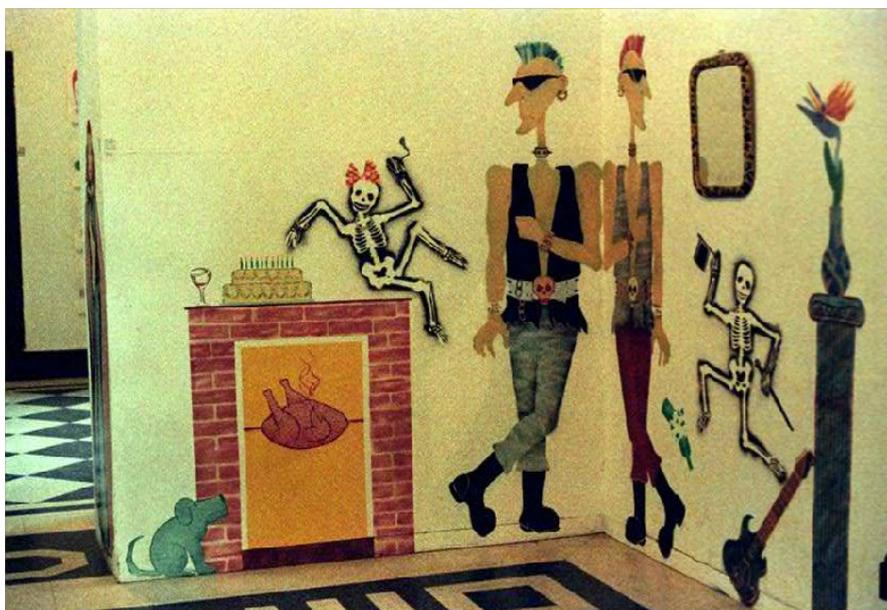
punk. Historicamente, vale lembrar, o estêncil teve uma forte associação com a rebelião e o movimento *punk*, como afirma Manco, e é de se notar que o trio de artistas celebrou conscientemente a origem da técnica com uma interpretação bem humorada.

Tristan Manco explica que:

O movimento punk usava stencils porque promoviam a filosofia geral de D.I.Y e eram uma referência ao estilo utilitário e militar, que o punk se apropriou para subverter o símbolo da autoridade. O movimento também flertou, de forma subversiva, com imagens e ideias de fascismo e comunismo; a anarquia tornou-se a filosofia do punk¹⁵ (MANCO, 2012, pág. 14-15).

Ou seja, uma nova dobra de subversão é atingida pelo mural coletivo, por conseguirem reunir numa mesma cena os esqueletos e os garotos *punks*, junto com a estampa de onça, o frango assado, a cartola e adereços de Mandrake, a coluna grega, enfim, elementos marcantes do *graffiti* de cada artista com uma leitura do *kitsch*— algo que seria impopular para o *punk*.

Figura 50: Detalhe do *graffiti* ‘O aniversário da senhora esqueleto’



Alex Vallauri, Carlos Matuck e Waldemar Zaidler. *Detalhe do graffiti ‘O aniversário da senhora esqueleto’*. *Graffiti*. Parque Lage, Rio de Janeiro. 1984.

¹⁵ Tradução nossa para o texto original escrito em inglês: “The punk movement used stencils because they fitted the general D.I.Y philosophy and were a reference to utilitarian and military style, which punk appropriated to subvert symbol of authority. The movement also flirted, in a subversive way, with images and ideas of fascism and communism; anarchy became the punk philosophy” (MANCO, 2012, p. 14-15).

É a partir de 1985, paralelamente às pesquisas preliminares para a montagem da instalação na 18ª Bienal de São Paulo, que ele desenvolve as imagens em máscaras recortadas em PVC e as utiliza com material aderente, para então adentrarem também os ambientes interiores como parte da decoração de casas, comércio e mesmo as galerias. Villaça chama-as de '*graffiti-recorte*'.

Com isso, os recortes também poderiam se tornar peças de colecionismo, a fim de completar o conceito de arte multiplicada e dar vida à ideia de se aproximar, se comunicar e alegrar as pessoas, como destaca Villaça:

As silhuetas dos grafites recortados em PVC decoram muros interiores das casas: uma garota de botas ao telefone, a fruteira na coluna grega, são grafites-recortes integrados na decoração, criando, com os objetos reais, uma situação ambiental. Ao lado de uma janela-grafite com *skyline* noturno de Nova York, um trompetista entretém as pessoas do bar-grafite que aguardam tomando *drinks*, um succulento frango assado na lareira-grafite (VILLAÇA, 1985 apud ROTA-ROSSI, 2013, p. 194).

Os *graffitis-recorte* são usados até hoje em ambientações de exposições em sua homenagem, como na que visitei este ano em São Paulo. Essa é, portanto, uma das invenções de Vallauri que vai identificar a sua marca na história da arte urbana. Inclusive, amigos e profissionais da área passaram a nomear por Escola Vallauriana, em referência aos *graffitis* que utilizam o estêncil como base. Conta Spinelli que:

Aparece assim a escola Vallauriana: artistas utilizam a *stencil art* e, com o passar do tempo, transmitem para as novas gerações, por intermédio de oficinas artísticas, o ideal de Vallauri de transformar o urbano em uma arte viva (SPINELLI, 2010, p. 31).

Isso teve ressonância também ao se multiplicar entre outros artistas de performance e intervenção urbana que absorveram seu legado, como Júlio Barreto, Ozéas Duarte, Jhon Howard, que, tal como Vallauri, tiraram o estêncil do limbo das artes decorativas e recuperaram para a Arte Contemporânea dando uma nova dimensão aliada às pretensões da *Pop Art*. O artista Jorge Tavares, por exemplo, declaradamente inspirado na trajetória de Vallauri, ganhou reconhecimento como inventor da técnica Do filó, pela qual eliminam-se as pontes do estêncil e consegue-se inclusive trabalhar com a reprodução de imagens fotográficas.

2.6 CARIMBOS

Além da descendência da gravura, os estênceis criados por Vallauri têm origem na sua coleção de carimbos adquiridos da Fábrica de Clichês Dulcemira Ltda. Quando a Fábrica fechou, Vallauri adquiriu todo o catálogo de carimbos, que ultrapassavam 400 unidades de diferentes desenhos e múltiplos temas. Eles eram usados na fábrica para a impressão de embalagens comerciais.

Sua relação com os carimbos data da mesma época em que realizava a coleta de materiais para o projeto de 'arqueologia do urbano', para o qual reuniu fotografias de azulejos e decorações de bares e restaurantes da beira de estrada da cidade de São Paulo que estavam prestes a serem trocados. Essa época marca o início do seu interesse pelo universo *Kitsch*. Inclusive, no retorno da sua viagem pela Europa, Vallauri traz uma coleção de itens como papéis de embrulho, *paper-cuts* chineses, cartões-postais e suvenires em geral. Vallauri não só colecionou, como "insere, em seu repertório, a rica e saudosista miscelânea do *decór* urbano" (ROTA-ROSSI, 2013, p. 142).

Se olharmos atentos para todo o processo criativo de Vallauri, percebemos que há o anexo de diferentes técnicas para um interesse centralizado. Uma técnica descende de outra, que agrega mais possibilidades estéticas para o trabalho. Os carimbos, nesse caso, ocupam o lugar de matriz se comparados com a gravura, da mesma forma que o estêncil também remete ao processo da gravura.

Por meio da imbricação dessas diferentes técnicas que trazem o conceito de multiplicação seriada da imagem, Vallauri brinca com a ideia de autoria e originalidade - questões conceituais recorrentes nos artistas da sua geração¹⁶.

¹⁶ A partir de um desdobramento subversivo do uso do carimbo, o artista Cildo Meireles criou a série 'Inserções em Circuitos Ideológicos', composta por cédulas bancárias carimbadas e colocadas de volta em circulação após a intervenção. Uma das mensagens carimbadas nas notas que teve maior impacto, tanto artístico como político, foi a frase 'QUEM MATOU HERZOG?', em referência ao jornalista Vladimir Herzog, morto em 1975, durante o período da Ditadura Militar. O projeto durou de 1970 a 1976, época de efervescência de práticas de circulação alternativa da arte, como a arte postal, em virtude da censura imposta pela Ditadura Militar. Nesse projeto de Cildo Meireles temos uma apropriação, tanto da cédula como do ato popular de intervir nas notas de dinheiro. Dessa apropriação reconfigura-se a circulação da própria obra de arte e do objeto apropriado, inserindo a arte no cotidiano e, portanto, na vida. Foi uma forma eficiente de burlar a censura e ainda criar uma arte crítica e propositora. Outro exemplo de arte conceitual em que o uso de carimbo resultou no questionamento da própria

Ao refletirmos sobre o uso histórico do carimbo, lembramos que ele era utilizado para marcar datas, assinar documentos, selar correspondências, entre outros. Ou seja, servia para atestar ou provar a autenticidade de um documento, comprovando a sua legalidade e autoria. Enquanto método alternativo de reprodução gráfica, replica a marca de um objeto em outro objeto, deixa o seu lastro, o índice, o resíduo. Nessa exploração é que Vallauri utiliza as imagens dos carimbos para compor o repertório imagético dos *graffitis*, álbuns de arte postal e livros de artista. Ele utiliza um objeto aparentemente banal, material já obsoleto, para recombinar imagens e construir nova poética e novas maneiras de circulação da arte.

Agrupando as imagens já pré-fabricadas dos carimbos de *pin-ups*, de diversos objetos como tesoura e partes do corpo feminino, ele interviu em outros produtos da cultura de massa, como carta de baralho (Figura 51). Acrescido de endereço de destinatário e remetente e sua assinatura pessoal, a intervenção virou uma espécie de cartão postal e ganhou a rede de trocas da arte correio. Essa obra tem, para nós, algo de especial. O 'As' de copas, escolhido não ao acaso, remete a um grande valor, a uma jogada certa. É como se a carta de baralho, de tal forma manipulada, anunciasse a sorte grande por toda a cidade.

condição de arte foi a iniciativa do pernambucano Paulo Bruscky. No seu trabalho 'Confirmado: é arte', desenvolveu uma série de cartões-postais com a inscrição homônima em carimbo. Nessa produção ele ultrapassa a censura imposta pela Ditadura Militar para criticar o próprio circuito oficial de arte. Aliado à precariedade dos materiais e sua propriedade de reprodutibilidade técnica, como o próprio carimbo, a xerox, o mimeógrafo, fax, e outros, Bruscky aponta para a precariedade do próprio sistema artístico e questiona a validade da categorias para significar o que é arte.

Figura 51: carta de baralho



Alex Vallauri. *Carta de baralho*. Carimbo impresso em carta de baralho. Sem data. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Reprodução fotográfica Romulo Fialdini. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9831/alex-vallauri>>.

O carimbo foi também personalizado com seu nome e o conhecido *graffiti* do acrobata e se tornou sua assinatura de artista (Figura 52). Com isso, ele brincou com a pretensão de autenticidade de um documento ou obra artística. Analisando o conjunto de obras de Vallauri nos diferentes meios e procedimentos, percebemos que ele joga com a dualidade entre a autenticidade e a efemeridade. Esta dualidade seria um dos fundamentos para a construção da ironia em sua obra, pois, enquanto conclama a multiplicação das imagens e brinca com o postulado de autenticidade e originalidade, também afirma a efemeridade característica do *graffiti*.

Figura 52: Carimbo autenticando carta enviada para a curadoria da 18ª Bienal

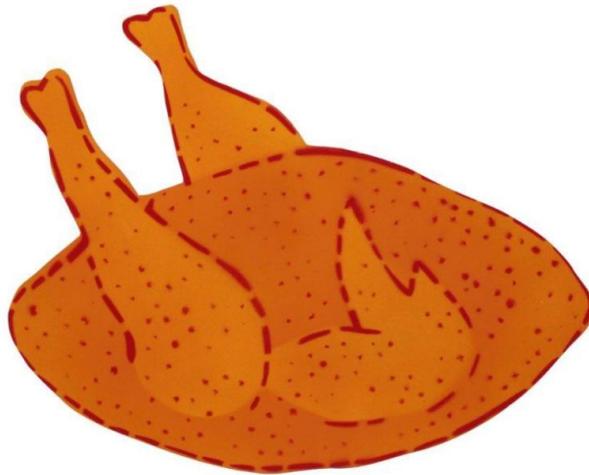


Alex Vallauri. *Carimbo autenticando carta enviada para a curadoria da 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. Fonte: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=335>

Depois do surgimento da 'Bota' e da 'Luva Preta', o 'Frango Assado' (Figura 53) foi das mais icônicas imagens com que Vallauri trabalhou. Sua narrativa vai evoluindo em crescente ironia. Tudo começou como homenagem à moça que auxiliava nos trabalhos domésticos de sua residência, que assava um apetitoso frango assado, até passar a ironizar a sociedade elitista paulistana, colocando os frangos sobre colunas gregas (Figura 54 e 55) em referência aos pedestais das obras de arte. O 'Frango' também se tornou elemento fetichista junto com a 'Rainha', com uma dose de erotismo na imaginação de a sensual 'Rainha' devorar o frango assado. A pesquisadora da história do *graffiti* Célia Maria Ramos analisou a crítica e ironia da obra no eixo da *Pop art*:

Ao descontextualizar os símbolos da cultura consumista e reproduzi-los, sem alterações formais, nas paredes da cidade – suportes fixos, não habitualmente preparados para recebê-los – estava criticando estes símbolos, tanto no que eles representam – objetos de grandes tiragens consumistas – quanto à aparência imposta a eles pela mídia, que prioriza a forma ao conteúdo. Assim como o *pop* Claes Oldenburg, que já havia ironizado a deliciosa aparência dos bolos e tortas expostos nas vitrinas das confeitarias norte-americanas, Vallauri, já trabalhando com Matuck e Zaidler, escolheu, para ironizar, a imagem de porcos e frangos, assados "apetitosos" que fumegam na porta das lanchonetes paulistanas, com sua 'irresistível' aparência. (RAMOS, 1994, p. 92).

Figura 53: Frango assado



Alex Vallauri. *Frango assado*. Graffiti sobre recorte de pvc. Década de 1970. Fonte: <http://www.catalogodasartes.com.br>.

Figura 54: Frango assado sobre coluna grega (2)



Alex Vallauri. *Frango assado sobre coluna grega (2)*. Década de 1970. Fonte: <http://www.catalogodasartes.com.br>.

Figura 55: Bolo de aniversário sobre coluna grega

Figura 56: Telefone fora do gancho sobre coluna grega



Figura 55 (à esquerda): Alex Vallauri. *Bolo de aniversário sobre coluna grega*. Graffiti sobre papel. Década de 1980. Fonte: <http://artevaral.blogspot.com.br> (blog mantido pela autora Rota-Rossi).

Figura 56 (à direita): Alex Vallauri. *Telefone fora do gancho sobre coluna grega*. Graffiti sobre papel. 1982. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

Ramos faz ainda uma analogia entre a publicidade e a apropriação dos carimbos da Fábrica Dulcemira por Vallauri. Para ela, assim como a embalagem é um canal de publicidade para o estabelecimento comercial que manipula através da persuasão de forma a atrair o público consumidor, as imagens da fábrica de carimbos Dulcemira penetravam no inconsciente coletivo “na medida em que eram levadas às ruas, expostas nos muros e paredes da cidade, passavam a competir com as outras imagens publicitárias. É a oposição venda/não-venda”. (RAMOS, 1994, p. 91).

Como vimos, o carimbo foi apropriado em vários níveis pelos artistas: enquanto material alternativo para multiplicar a imagem infinitamente; enquanto circulação das imagens, chegando a suporte como estêncil e, por conseguinte,

ao *graffiti*, ou às cartas de baralho, ou ao próprio cartão postal para fins de circulação alternativa da arte; e enquanto co-autor das obras, desfazendo o mito de originalidade e autoria. Pela recombinação de imagens e suportes são ativadas as mais diversas possibilidades de criação artística, o que caracteriza a obra contemporânea: a pluralidade e o esgarçamento do meio.

Para Ramos, a apropriação realizada por Vallauri possui referência direta dos *ready-mades* duchampianos:

Vallauri, a exemplo de Duchamp, expôs nas ruas paulistanas *ready-mades*. A televisão, a bota, os carrinhos de supermercado foram reproduzidas literalmente nas ruas de São Paulo. São realidades do cotidiano diário, como o 'porta-garrafas' (1914), a 'Fonte' (1917), e a 'janela' (1920), de Duchamp; ou, mais tarde, as criações da *Pop Art* (RAMOS, 1994, p. 91-92).

Com a volta de Vallauri de Nova York no ano de 1974, o grupo começou a elaborar nos muros da cidade de São Paulo ambientações que Ramos nomeou de 'neo-dadas'. A autora, que acompanhou a cena paulistana da época, traduz esses trabalhos coletivos da seguinte forma:

Os trabalhos do grupo, por essa época, passam a ser verdadeiras traduções dos trabalhos de Jim Dine, Richard Hamilton e Tom Wesselmann, que nos anos 60 desenhavam ou fixavam nas telas os *ready-mades* – televisores, toca-discos, sofás, aspiradores de pó, mulheres sensuais – e completavam as obras com pinturas, criando um meio ambiente para os objetos. Nossos artistas grafiteiros invertiam o processo. Primeiro selecionavam os locais da cidade – fachadas de lojas ou muros – depois iam para o ateliê e escolhiam cuidadosamente os *ready-mades* nos catálogos comerciais; confeccionavam as máscaras e voltavam, durante a madrugada, para os ambientar ao suporte previamente escolhido (RAMOS, 1994, p.97).

Pela abordagem da pesquisadora, compreendemos, então, que ao inserir os objetos ordinários no espaço público, primeiramente pela técnica de estêncil e apropriação dos carimbos, e depois, através da instalação, formou-se uma nova estrutura para a obra. Desses objetos, subverte-se o significado dado a eles pela sociedade massificada, trabalhando, principalmente, a ironia que esses artistas vão manipular. Ao mesmo tempo, apropriam-se da realidade para alcançar uma arte identificada com o cotidiano, “faziam a pintura dialogar diretamente com a esfera mundana” (Canongia, 2005, p. 17).

Na analogia que fazemos com o *ready-made*, é importante lembrar que a eleição do objeto como *ready-made* nunca foi arbitrária como em sua

aparência. Em sua essência, o *ready-made* nega os valores institucionalizantes que ordenam a noção de objeto artístico, mas não sob uma oposição aos valores prevalecentes, e sim sob a indiferença estética, pela qual afasta, portanto, qualquer possibilidade de juízo de gosto. O aparecimento do *ready-made* também “preconizava a redenção da arte enquanto ideia” (CANONGIA, 2005, p. 16), isso porque, com ele, a produção artística se desvincula radicalmente da manufatura de objetos e telas para existir enquanto ideia; opera no campo conceitual e se afasta da subordinação estética. Essa indiferença estética dos objetos eleitos como *ready-mades* dialoga exatamente com a condição-arte desses objetos. Ao ser incorporado pelo universo artístico, o *ready-made* se situa no limite entre arte e não-arte, testa essas fronteiras, desmascara e revela as articulações, negociações e exclusões da instituição arte.

Além disso, torna-se importante destacar que há uma diferenciação dessas obras em relação aos murais que Silva (2014) caracteriza em sua pesquisa como não sendo *graffitis*. Estes advêm de processo artístico pré-formatado antes de ir ao muro, tal como os murais, porém, dispõe da atitude que os define na identidade dos *graffitis*, que é a realização sem autorização do poder público; está sempre burlando as leis.

Matuck nos conta: "A gente fazia isso: às onze horas da noite escolhia um muro legal, fazia um esboço, onde tinha uma janela, porta, entrada da loja, produzíamos máscaras só para isso, e depois voltávamos às três da madrugada e trabalhávamos umas duas horas nesse local... não sacaneávamos a comunicação da loja, mas completávamos, dialogávamos com ela. Tem uma que me lembro melhor, era uma esquina toda cor de rosa de uma lojinha de consertos de rádio e TV. A gente fez com um cachorro e uma mulher trazendo um porco. A luz da TV saindo e tal... brincávamos até com o tema da loja... Às vezes as pessoas adoravam, esse cara da loja de TV dois dias depois pintou o muro. Como era muito perto do ateliê fui falar com ele e ele disse que tinha pintado porque estava chamando mais a atenção para as pinturas do que para as placas dele. Marcou bobeira, preconceituoso pra caramba, mas isso era incomum, pouca gente fez isso" (RAMOS, 1994, p. 98).

Os trabalhos das ambientações lembram aspectos de humor dadaísta – "brincávamos até com o tema da loja", ou a escolha de *ready-mades* – pelo uso de materiais não artísticos, que ironizam o mito do consumismo e até da arte (RAMOS, 1994, p. 99).

2.7 APROPRIAÇÃO

Mandrake, dos quadrinhos de Lee Falk; a Pantera, personagem de Jim da Selva, de Alex Raymond; o Acrobata, retirado de 'O Circo', de Seurat; as fotografias de Jimi Hendrix e de Madonna; o Reizinho, de Otto Soglow; o Jacaré, o Cachorro e o Ciclista, de Saul Steinberg; Tintin, de Hergé, e o Capitão, dos Sobrinhos do Capitão, de Rudolph Dirks; além dos carimbos do Telefone, Frango Assado, Televisão, e outros da Fábrica Dulcemira, são alguns dos exemplos mais lembrados das apropriações realizadas pelos grafiteiros.

Vallauri e Matuck compõem as imagens na rua a partir de fragmentos dessas apropriações. O processo é análogo à construção narrativa das histórias em quadrinhos: de uma imagem isolada se agrega outra que constrói personagens e formam uma narrativa, a qual também se abre para interações com os transeuntes na cidade. A partir de uma bota, que se junta à luva e ao sutiã de bolinhas, surge a figura de uma mulher; a gravata listrada se torna um sujeito com o rosto de um homem; o cupido, o acrobata, a taça de bebida, o diabo, e outros ícones, saem da Cartola de Mandrake invadindo os muros como num passe de mágica.

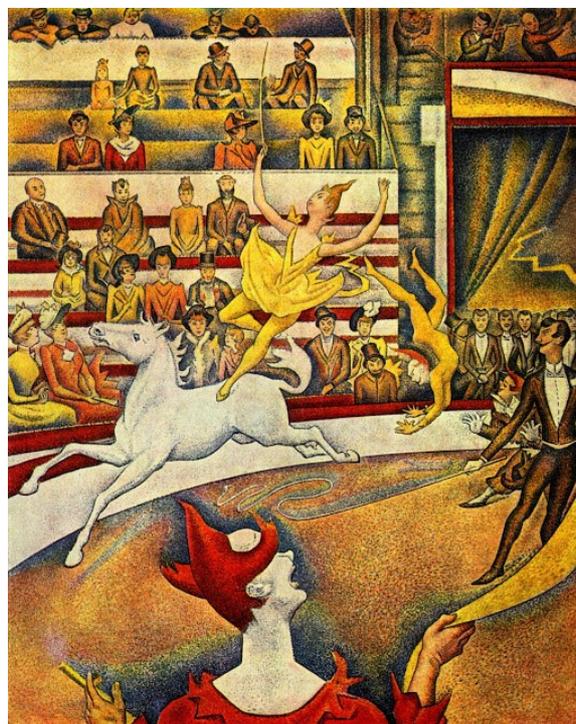
A imagem do Acrobata, que aparece inicialmente em máscara de estêncil, foi criada a partir da apropriação da pintura impressionista 'Le Cirque' de Georges Seurat (1859-1891) (Figura 57) – obra realizada no ano de sua morte que ficara inacabada. Vallauri inverteu a posição do acrobata da pintura e eliminou os seus detalhes, chegando à imagem da silhueta de uma pirueta circense (Figura 44). É interessante notar que Vallauri se apropriou de uma imagem que também já havia sido apropriada por Seraut. Nesse caso a apropriação era da figura de um cartaz de rua, de autoria de Jules Chéret (1836-1931) (Figura 58). Ao questionar a primazia da autoria, identificamos, nestas imagens, o procedimento de apropriação como efeito para a perpetuação de uma imagem e sua recontextualização da cultura popular em diferentes tempos históricos. Para Vassão e Pontes (1998, p. 38), o gesto de apropriação de Vallauri do quadro de Seraut “fecha um ciclo que se iniciou na rua [com o cartaz] e se encerra novamente na rua [com o *graffiti*]; da rua para a rua”.

Figura 44: Acrobats



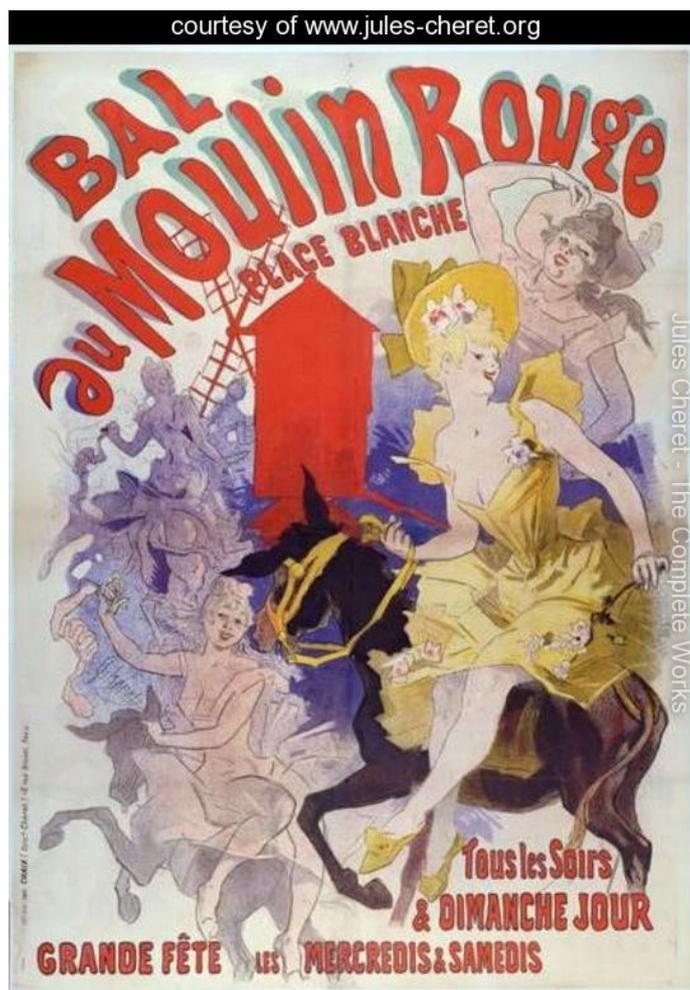
Alex Vallauri. *Acrobats*. Serigrafia, 75,9x75,5cm. 1982. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

Figura 57: Le Cirque



Georges Seurat. *Le Cirque*. Óleo sobre tela. Paris: 1891. Fonte: <http://www.sedefscorner.com>.

Figura 58: Ball au Moulin Rouge



Jules Cheret. *Ball au Moulin Rouge*. Pôster. Paris: 1889. Fonte: <http://www.jules-cheret.org/>.

Já a imagem de Mandrake marca o início dos trabalhos de Vallauri com apropriação das HQ's e, conseqüentemente, da parceria com Carlos Matuck e Waldemar Zaidler. Para Matuck, a motivação inicial da apropriação dos personagens das HQ's para o *graffiti* surgiu basicamente de um protesto contra as diretrizes do mercado editorial. Em entrevista para a pesquisadora Ramos (1994), ele contou que:

Essa coisa de levar os quadrinhos para a rua, no tempo da intervenção urbana, era, na minha cabeça, uma espécie de protesto editorial, eu pensava assim: como é que não tem livros do "Reizinho" editados, então vou pichar o "Reizinho" pela cidade inteira para ver se se tocam que é um personagem legal, interessantíssimo, um desenho fantástico, com uma ideia originalíssima que já andou por aqui e que ninguém conhece (RAMOS, 1994, p. 93).

O primeiro trabalho de Matuck realizado em *graffiti* pelas ruas de São Paulo, por influência direta de Vallauri, foi a silhueta do 'Reizinho', da história em quadrinhos '*La Contestazione di sua Maestá*', de Otto Soglow. Depois vieram mais imagens das histórias de outros cartunistas famosos, como o 'Tintin e o Ladrão', de autoria do Hergé, que apareceram nos muros da Rua São Vicente, na região do Bixiga, em São Paulo. Contudo, vale lembrar, o próprio trabalho de Otto Soglow em 'Reizinho' continha uma intertextualidade de crítica política referente ao seu país. De forma irônica, ele abordava, através do personagem principal, as mordomias com as quais um chefe de estado se regalava, bem como a bajulação que os súditos prestavam ao seu chefe. Por isso, acredita Ramos, era impensável que a história fosse publicada no Brasil: "o protesto, a que Matuck se refere, não era apenas editorial, mas bem mais político/social, ainda mais quando pensamos num Brasil pós-ditadura militar, onde, além de todas as mordomias já desfrutadas pela equipe política, há até quem ainda pretenda ser rei" (RAMOS, 1994, p. 93).

Em pouco tempo, Waldemar Zaidler, estudante de urbanismo, também se juntou a Matuck para trabalhar com as imagens de HQ's nos muros da cidade. Para Ramos, Zaidler percebeu as impressões grafitadas como um fato modificador das relações homem/meio urbano:

A entrada de Waldemar Zaidler trouxe maiores preocupações estéticas e sociais. Não mais só o aspecto prático, o desenho ou o local importavam, mas passam a importar as considerações técnicas de desenho e pintura em ambientes livres: luz, cor, local, tamanho, material e público. A reação do público torna-se um fato importante. (RAMOS, 1994, p. 93).

Zaidler, como observamos a seguir no depoimento cedido para Ramos, estava em sintonia com a proposta de intervenção de Vallauri de mapear simbolicamente a cidade para então criar as intervenções artísticas no meio urbano: "com isso comecei a fazer imagens super pequenas e depois ficar fotografando e mapeando o caminho que as pessoas normalmente faziam. De fato um ziguezague, as pessoas em função do conforto da leitura da imagem ter uma maior aproximação ou distanciamento." (RAMOS, 1994, p. 93).

Não somente os personagens, como a própria estética dos quadrinhos também influenciou o *graffiti*. Matuck, por exemplo, revela para Ramos (1994, p. 93) que

“o começo dos meus grafites em termos iconográficos é filho da linha clara das imagens de quadrinhos”. Ele quer dizer que se apropriou da ‘linha clara’, também chamada de ‘escola belga’, que caracterizou o estilo de Hergé, criador de ‘Tintin’ em 1929. Os traços eram limpos, suaves e quase sem volume.

É evidente também que as HQ’s influenciaram no próprio desenvolvimento técnico das máscaras de estêncil. Isso porque, diferentemente do ato de multiplicar uma mesma imagem por toda a cidade, como ocorreu no início da trajetória de Vallauri com a Bota Preta, os artistas pretenderam criar as narrativas baseadas na sequência de imagens e fragmentação das cenas, tal como ocorre nos quadrinhos e, assim, criar as situações ambientais.

Um marcante exemplo é justamente a imagem de Mandrake¹⁷, que, podemos dizer, é um personagem desenvolvidor de grande parte da estética de Vallauri. É através dele que Vallauri insere o universo lúdico em sua produção. Se antes valorava o expressionismo e a carga dramática das cenas que retratava e vivenciava, com a apropriação dos quadrinhos ele desenvolve nova carga simbólica em seu processo criativo. Na história da HQ, Mandrake soluciona problemas que a justiça oficial não seria capaz. Por meio da magia de sua cartola e truques como desaparecimento e levitação, ele combate os inimigos de forma mais eficaz do que as armas de fogo ou a investigação policial. Somando a ajuda do seu parceiro servil Lothar, ele tem a força física que complementa seus planos heroicos. É a partir dessa figura de mágico que Vallauri faz emergir um cenário e situações que brincam e alegrem o cotidiano dos transeuntes acostumados a uma atmosfera estéril da metrópole. Saem da cartola de Mandrake os desejos de qualquer pessoa: um coração, cifras de dinheiro, jogo de dados, lâmpada mágica, estrelas e etc. Na Figura 59, por exemplo, a encenação é do mágico Mandrake utilizando o seu truque de desaparecimento, dando ênfase aos símbolos de desejo e consumo que saem da sua cartola. E na Figura 60 temos a releitura do personagem Mandrake, a cores¹⁸, retirando da cartola o ‘Acrobata’ de Vallauri.

¹⁷ O Mandrake (1934), personagem da história homônima de Lee Falk e Phil Davis, apropriada por Vallauri, foi característico da época de ouro das histórias em quadrinhos.

¹⁸ Originalmente, a edição da HQ Mandrake é preto e branco.

Figura 59: Detalhe do *graffiti* 'El Trio Los Panteras e Las três Panteretas'



Vallauri, Matuck e Zaidler. *Detalhe do graffiti 'El Trio Los Panteras e Las três Panteretas'*. Fachada do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 1982. Fonte: <http://www.carlosmatuck.com.br/>.

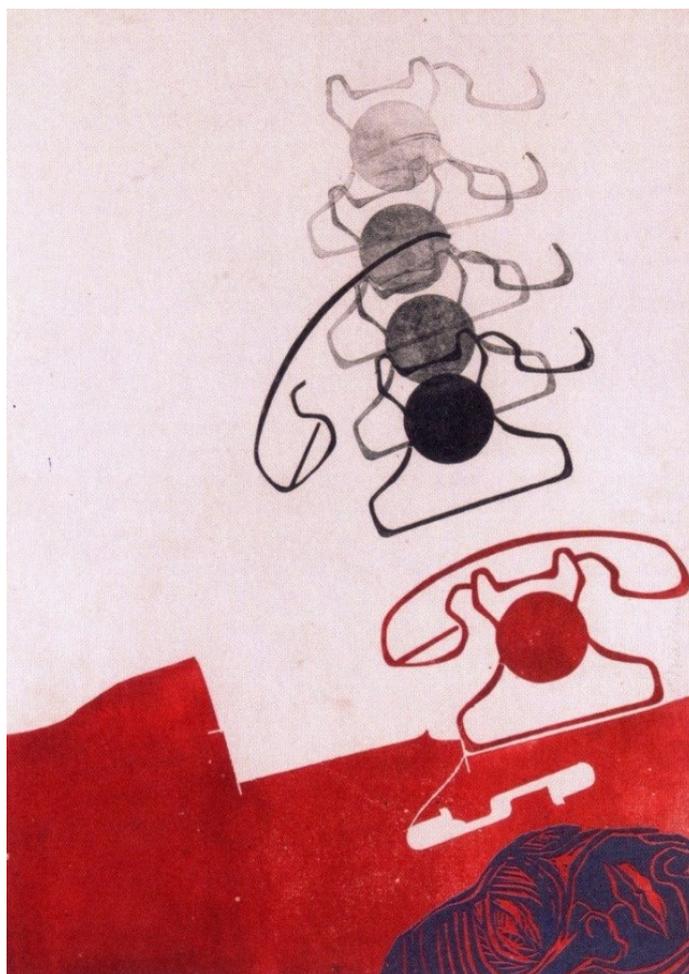
Figura 60: Detalhe do Mandrake (Releitura)



Alex Vallauri. *Detalhe do Mandrake (Releitura)*. Graffiti-recorte em PVC. Sem data. Fonte: <http://subsoloart.com>.

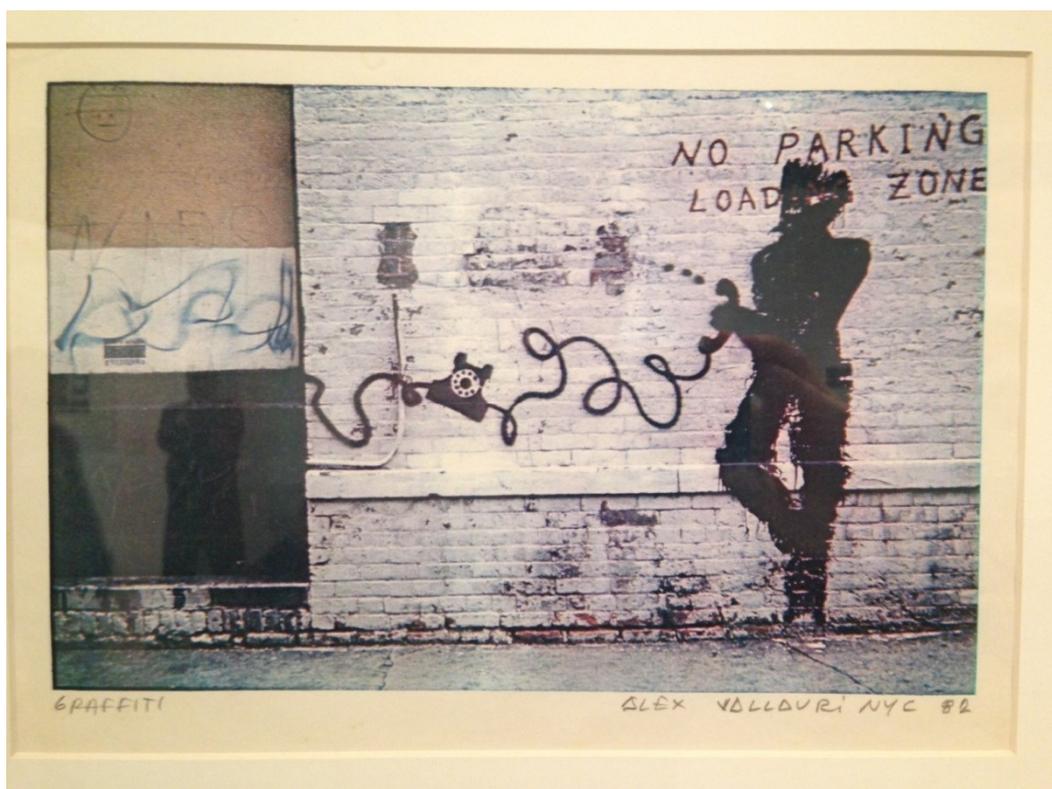
As apropriações convergiam com a intencionalidade de converter os símbolos da cultura de massa em ícone de fácil assimilação, em sintonia à abertura estética alcançada com a *Pop art* naquela década: “ao chegar em Nova York, percebi que o telefone é muito importante para os norte-americanos. Eles o utilizam para melhor controlar suas vidas. A partir daí, saí pelas ruas imprimindo telefones por toda a cidade”, afirmou Vallauri em entrevista para o jornal O Estado de S. Paulo (VALLAURI, 1983, p.14). A partir da apropriação cria-se, então, uma nova imagem, com referência familiar ao público, porém (re) contextualizada, dotando-a de um novo valor.

Figura 61: Telefones



Alex Vallauri. *Telefones*. Xilogravura. 65x47cm. São Paulo. Década de 1970. Fonte: reprodução do livro “Alex Vallauri: graffiti”, de João Spinelli, p. 58.

Figura 62: Postal



Alex Vallauri. *Postal*. Reprodução fotográfica de *graffiti* em muro. Nova York. 1982. Fonte: acervo pessoal de reprodução da exposição “Alex Vallauri”, na galeria “Legado Arte”, em São Paulo. 2016.

O pesquisador Albert Beutenmüller compreendeu bem a manipulação da imagem do telefone quando o artista espalhou o *graffiti* pelos muros nova-iorquinos: “Defrontando-se com os muros nova-iorquinos, Alex Vallauri realizou uma incisão cultural no panorama americano: devolveu àquele povo a linguagem que ele nos impôs nos últimos anos; criou um impasse típico de contracultura de catarse” (BEUTENMÜLLER, 1983, Apud SPINELLI, 2010, P. 83). Por lá, Vallauri modificou um pouco o *graffiti* do telefone (Figura 61 em comparação com xilogravura Figura 62), alongando mais o fio do telefone fora do gancho para que, dessa forma, virasse as esquinas acompanhando os sinuosos percursos do diálogo dos transeuntes.

Ao que podemos observar, tanto no *graffiti* como em outras artes, os ícones de *mass media* apropriados nas obras, partindo da influência da *pop art* norte-americana, tornaram-se contraculturais na abordagem dos brasileiros porque

recodificam os signos culturais ao invés de apenas fazer circular a imagem, como é o caso do telefone e da televisão, por exemplo, nos trabalhos de Vallauri e Villaça. Spinelli relembra inclusive que “os seus grafites de telefones vermelhos com o fone fora do gancho, estampados nos muros de São Paulo, foram os que mais incomodaram os militares, por entenderem que pudessem se referir ao telefone vermelho de Moscou: um perigo à vista – somente para a polícia daquela época” (SPINELLI, 2010, p. 151).

O crítico de arte Douglas Crimp (2005) analisa a apropriação aplicada à fotografia na obra de Sherrie Levine discutindo que:

A apropriação de Levine reflete a estratégia da própria apropriação – a apropriação do estilo da escultura clássica por Weston; a apropriação do estilo de Weston por Mapplethorpe; a apropriação tanto de Weston como de Mapplethorpe pelas instituições de arte erudita, ou, na verdade, a apropriação da fotografia em geral; e finalmente, a fotografia enquanto ferramenta de apropriação (CRIMP, 2005, p. 121).

Estendendo tal questionamento para as obras de Vallauri, indagamos se apropriação das imagens de carimbo e estêncil refletiria a estratégia da própria apropriação, além de serem também ferramentas de apropriação. Ora, o que concluímos até aqui é que a sua estratégia de apropriação promove uma leitura dos signos culturais de uma sociedade e convida o transeunte a participar disso. Seja a partir da invenção pela falta (como a ludicidade e símbolos de alegria e fantasia escassos numa cidade como São Paulo), seja pela ironia e humor (como a leitura *kitsch* da onça e do frango assado), seja como crítica social (como a televisão e os seus projetos do Canal 27), essa combinação de procedimentos foi o que o identificou como precursor do *graffiti* no Brasil. Tanto a temática, como a técnica e o processo, retroalimentaram a própria linguagem e identidade do *graffiti*.

2.8 ASSINATURA 27

Mesmo abstendo-se da assinatura nominal em seus *graffitis* ao atuar no anonimato, valorizando a assinatura apenas pelo reconhecimento icônico dos seus *graffitis*, Vallauri adota a inserção do número 27 em sua produção

plástica. Não há como saber o momento exato em que ele passa a adotar o número como assinatura em seus quadros, rascunhos de projetos e cartas trocadas com a família. Segundo Rota-Rossi (2013, p. 210), o fato é rodeado de misteriosas simbologias. “Quando adolescente, gostava do 7 e costumava assinar cartas com esse número. Depois passou a gostar do 17. Em 1969, já assina algumas cartas com: ‘Alex, o 27’”. Ela ainda conta que Alex realmente acreditou que este número pudesse lhe trazer sorte, embora brincasse com histórias acerca da sua origem. Para a mídia, por exemplo, contava sobre um sonho que tivera, outras vezes sobre uma cigana que conhecera.

Quando passou dois anos em viagem pela Europa, suas cartas traziam despedidas como ‘27 beijos’, ‘27 forças para o teu trabalho’, tal como o exemplo abaixo:

Para a Mutti: Hoje pensava em você, estava pensando que coisa você gostaria que eu te mandasse. Assim pensando, te via sorrindo e turquesa. Te identifico com essa cor, cor das ondas do mar e da blusinha que você tem. De tua calma e sabedoria. Teu 27 (ROTA-ROSSI, 2013, p.50).

A assinatura vai apresentar um dado corporal também. Spinelli explica que, em situações de enfrentamento com os guardas e polícia nas grafitadas noturnas, o discurso de “a bota aqui dá uma nova dimensão a este muro, todos vão conhecê-lo, e ela é 27 vezes mais bonita que qualquer propaganda” e conseguia então a autorização para grafitar ao lado da bota ou outra imagem o número 27, em que o 2 é uma mulher correndo e o 7 um homem correndo atrás dela” (SPINELLI, 2010, p. 72).

O número ganhou maior centralidade e divulgação em sua produção artística quando criou o livro de artista ‘Sintonize o Canal 27’, em parceria com Maurício Villaça.

O assinatura numeral realmente tornou a sua marca quando ele parecia pressentir que sua morte coincidiria com a data 27. E foi no dia 27 de março de 1987, às 7 horas pontualmente, com 37 anos de idade, que Alex fez a sua passagem. E como homenagem a seu legado e pioneirismo com o *graffiti* no país, desde 2004 é celebrado o Dia do *Graffiti*, instituído em São Paulo pela Lei Municipal nº 13903/2004.

2.9 LIVROS DE ARTISTA E ARTE POSTAL

As possibilidades plásticas do uso do carimbo em produções artísticas foram exploradas ao máximo por Vallauri. Havia um conceito central empreendido nas criações, que era o de reunir quase a totalidade dos carimbos colecionados e relacioná-los em situações narrativas, sempre envolvidas por muito humor.

O primeiro livro foi concebido em 1982 em parceria com Caíto e usado apenas os carimbos da Fábrica de sacos de armazém Dulcemira Ltda e *xerox*. Todo o processo de impressão foi manual com tiragem bastante reduzida e, inclusive, a editora foi criada para este projeto, tanto que recebeu o nome de Editora 27 – em referência ao número usado por Vallauri na assinatura das obras. O inusitado título ‘3 crianças vão à dentista: 9 minutos para cada uma’ (VALLAURI; CAÍTO, 1982a) já anunciava um humor sarcástico. Da narrativa aparentemente inofensiva, cotidiana e repetitiva, de uma consulta de crianças ao dentista, Vallauri transforma-a em algo instigante, fantástico, de fantasia mesmo, e inimaginável.

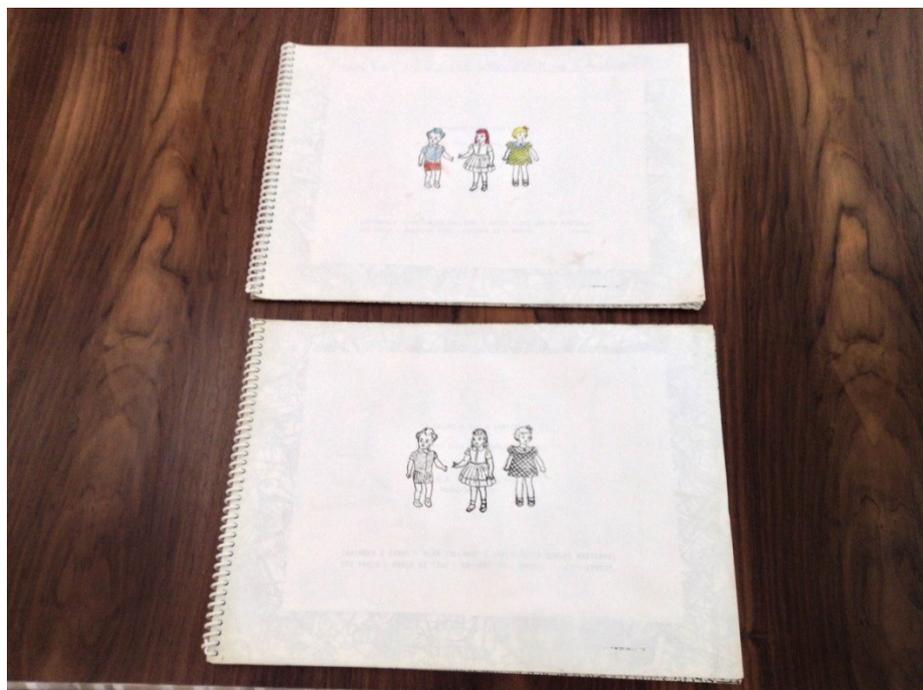
Com o virar das páginas, a sensação é parecida com os projetos de animação em *stop-motion* e os carimbos parecem ganhar vida: de desenho bidimensional e contorno simplificado, empobrecido, nas páginas do livro de artista é como se ganhassem tridimensionalidade pela sobreposição das imagens e pelo preenchimento de cor facultativo¹⁹ a algumas edições do mesmo livro. Fica ainda mais nítido o sentido de acumulação e multiplicação que o carimbo confere às possibilidades artísticas. A exploração dessas “duas diretrizes da estrutura do livro, a natureza serial e o fluxo informativo propiciado pelo virar da página”, como destacam Fabris e Costa (1985, s/n), no catálogo da exposição ‘Tendências do livro de artista no Brasil’, é que parecem reger a ideia de Vallauri.

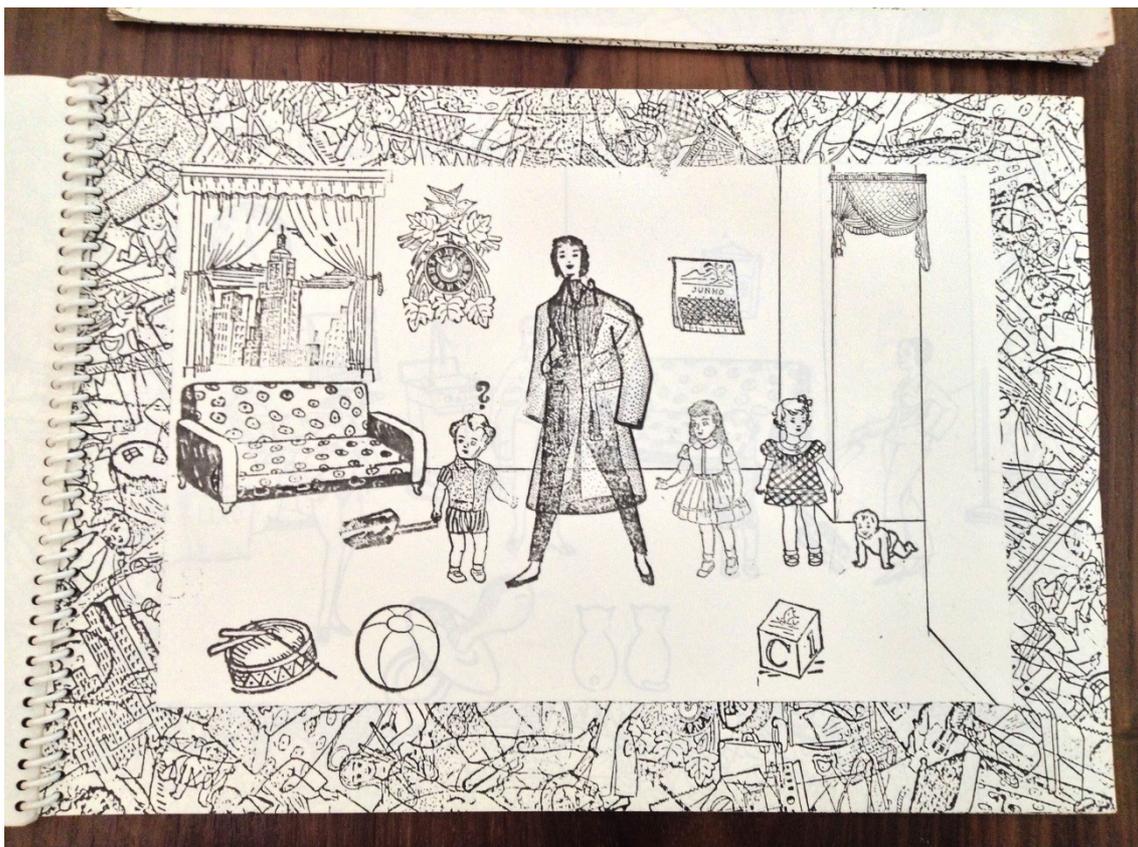
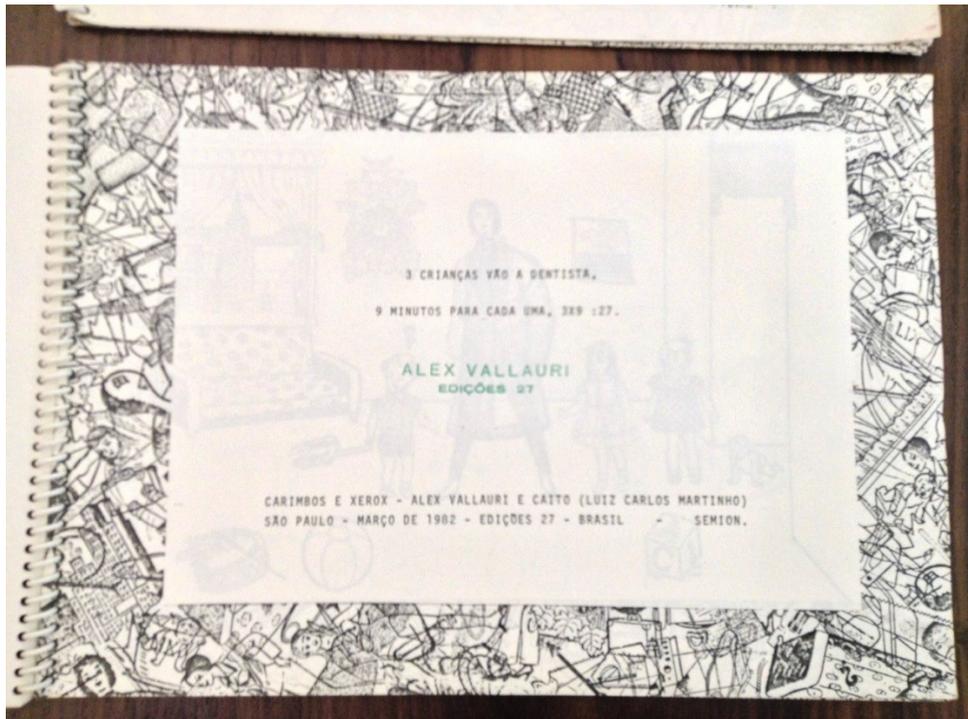
Em ‘3 crianças vão à dentista: 9 minutos para cada uma’ (VALLAURI; CAÍTO, 1982a) os desenhos dos carimbos vão sendo editados conforme os personagens constroem a narrativa. Por exemplo, o balanço do quadro pendurado na parede ele é simulado por duas carimbadas tortas, assim como

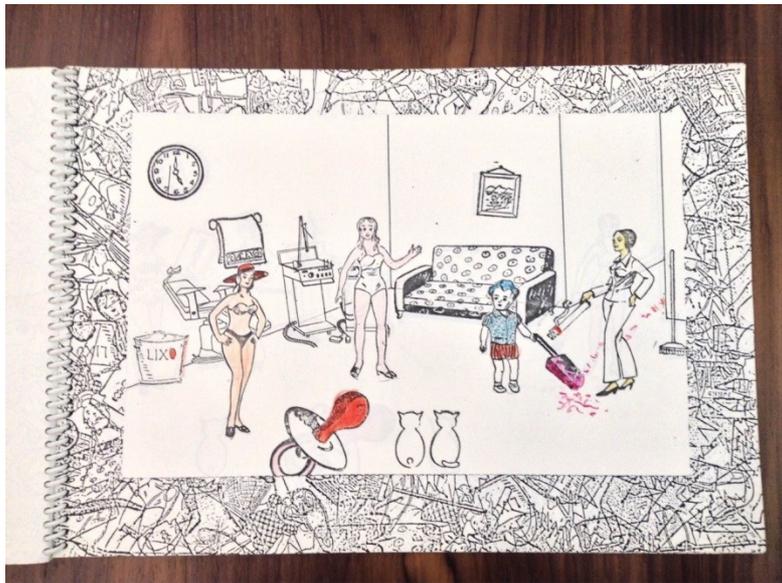
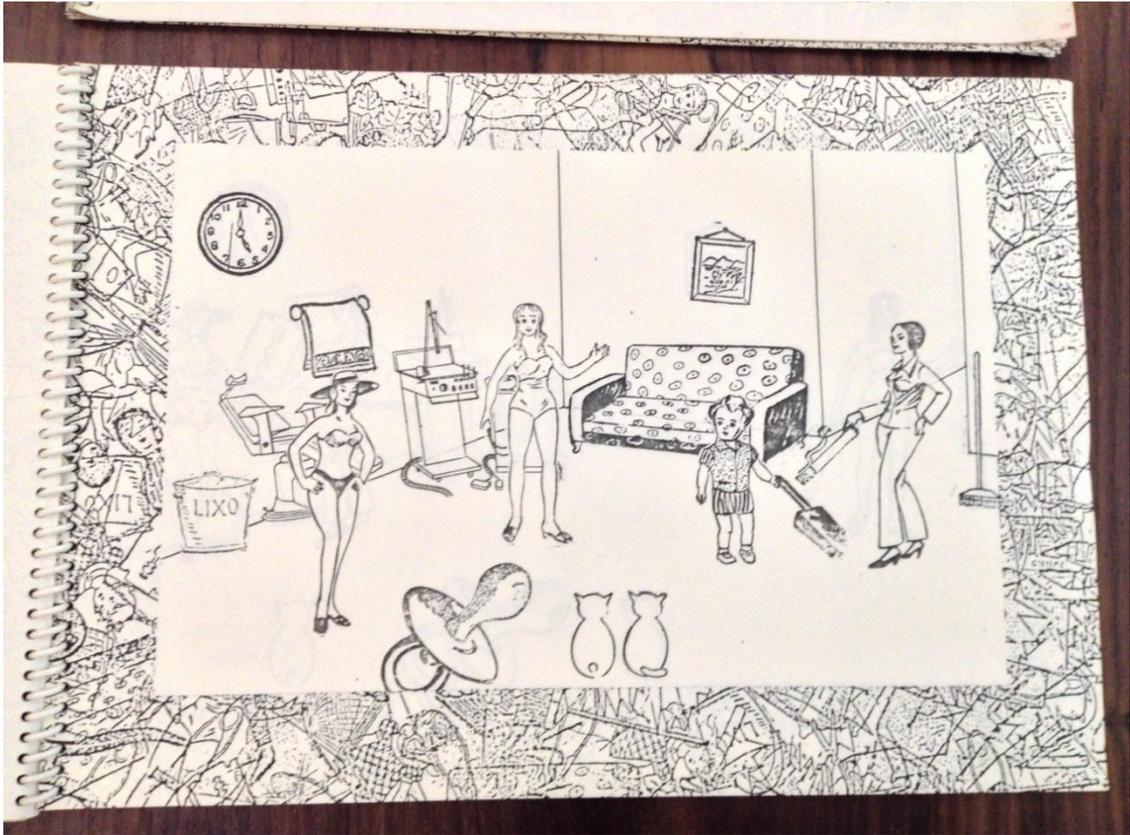
¹⁹ Os dois primeiros livros de artista de Alex Vallauri foram concebidos em uma versão preto e branco e outra colorida.

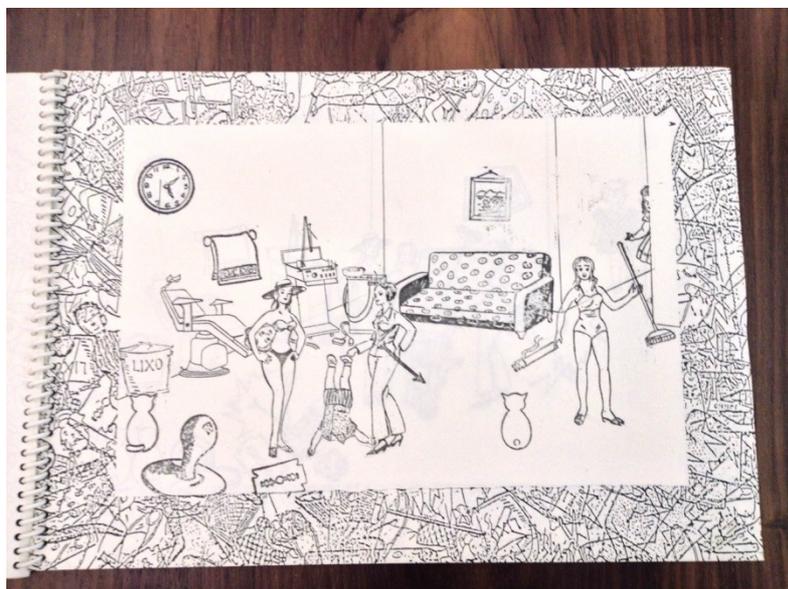
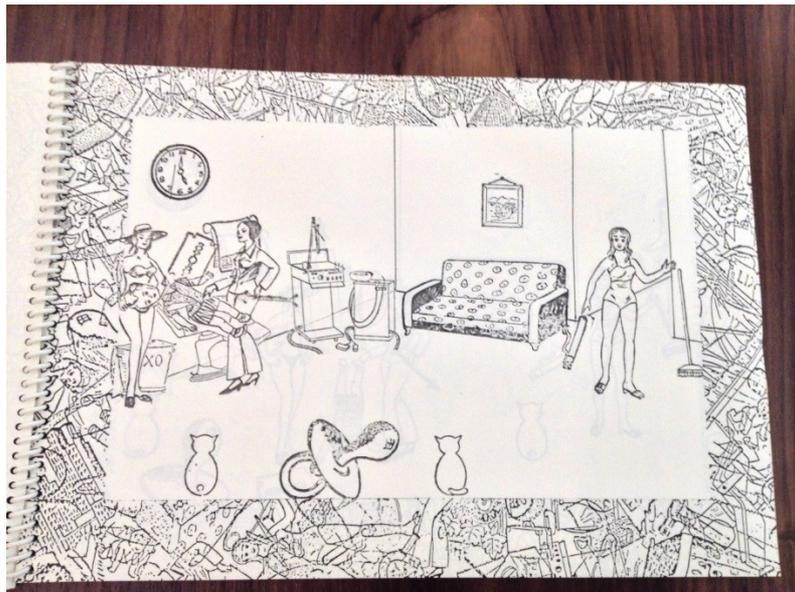
quando a Rainha lança o machado sobre o quadro que está balançando na parede é usada a sequência de dois carimbos de machado para sugerir ação e movimento na página (Figura 63). A garota que se esconde atrás da parede, para xeretar a conversa, tem o corpo carimbado somente à metade (Figura 63). Com o auxílio da *xerox*, é possível espelhar as imagens e alcançar mais possibilidades de movimento também. O humor inusitado é construído visualmente com a narrativa pela sequência de carimbos e pela fragmentação das imagens, como quando as crianças perdem a cabeça na sala do dentista após as mulheres usarem cerrote, machado e uma flecha.

Figura 63: Conjunto de fotografias do livro de artista '3 crianças vão ao dentista, 3 minutos para cada uma'

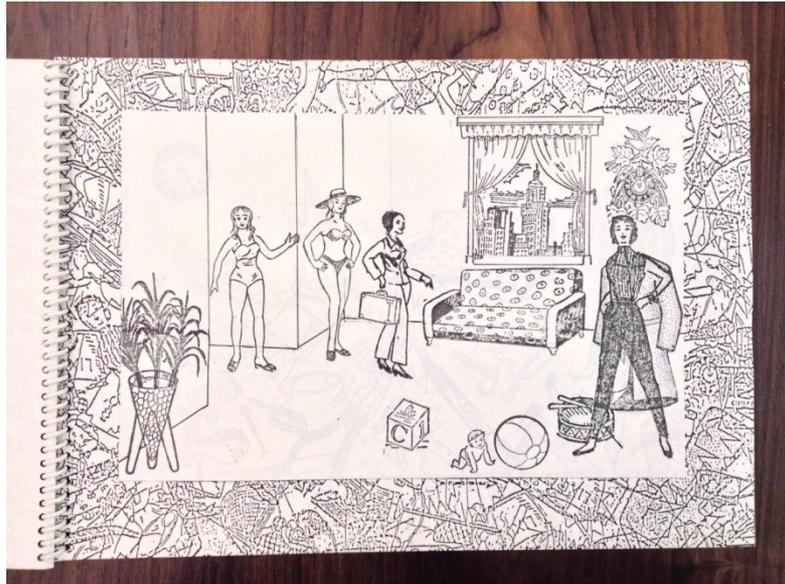


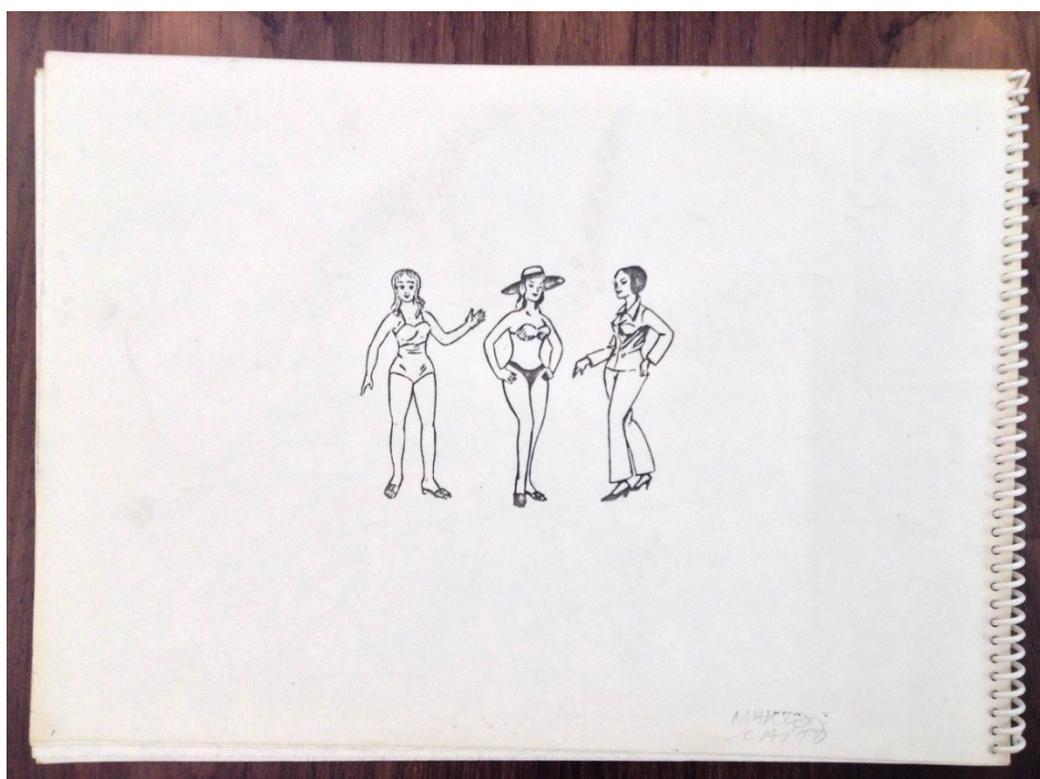
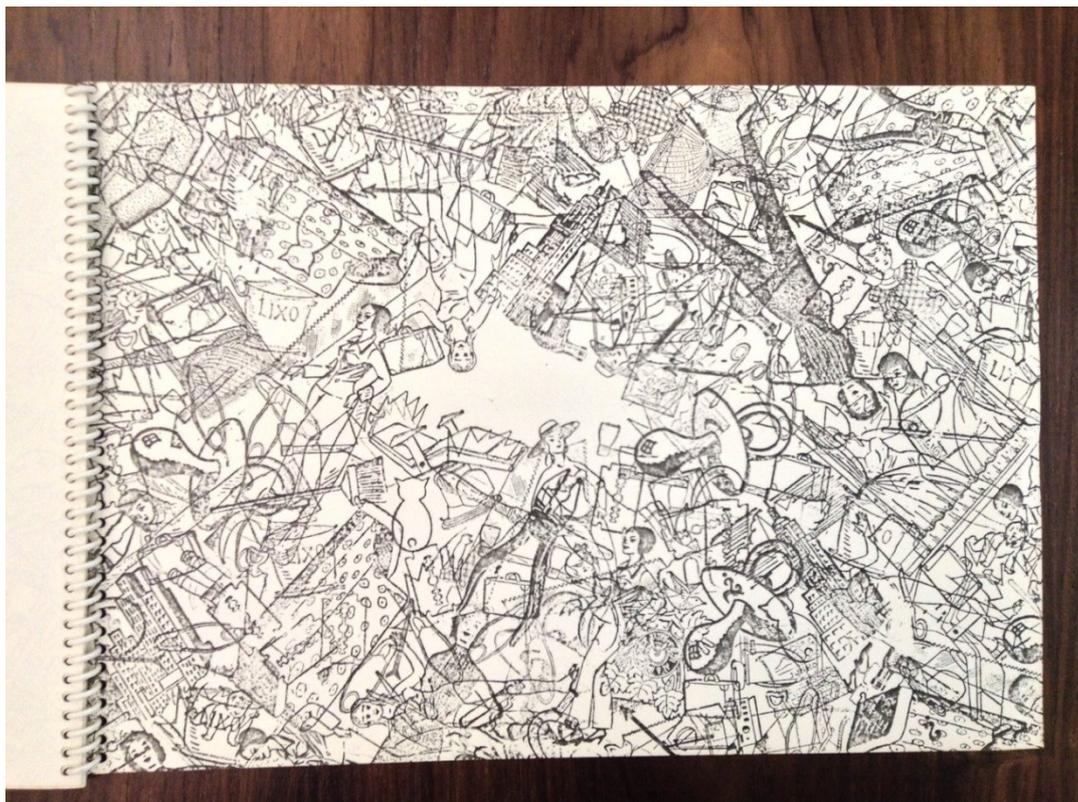












Alex Vallauri. *Conjunto de fotografias reprodução do livro de artista '3 crianças vão ao dentista, 3 minutos para cada uma'*. Carimbo e xerox. 1982. Fonte: reprodução acervo de conteúdo da exposição 'Alex Vallauri', na Galeria Legado Arte, São Paulo, 2016.

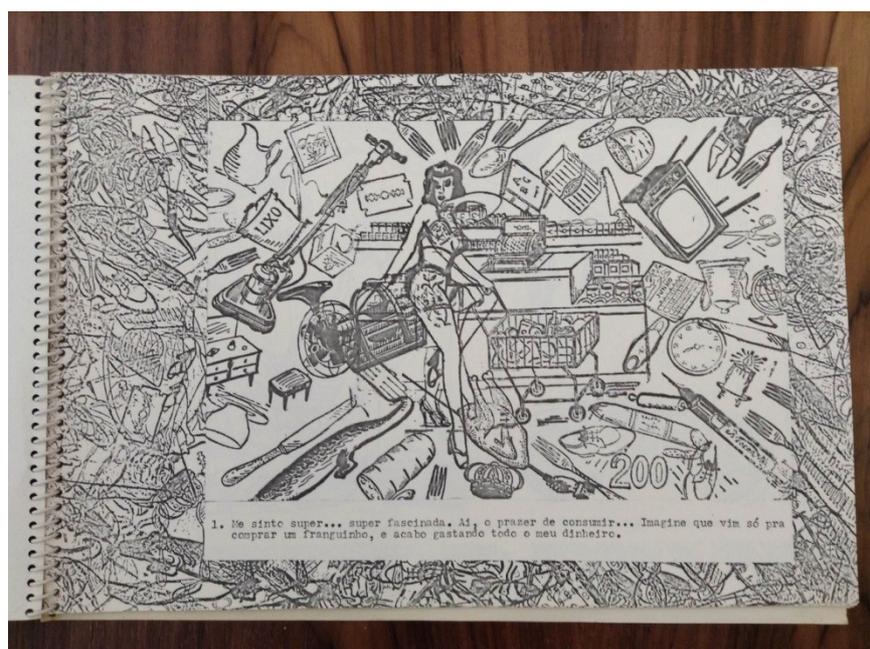
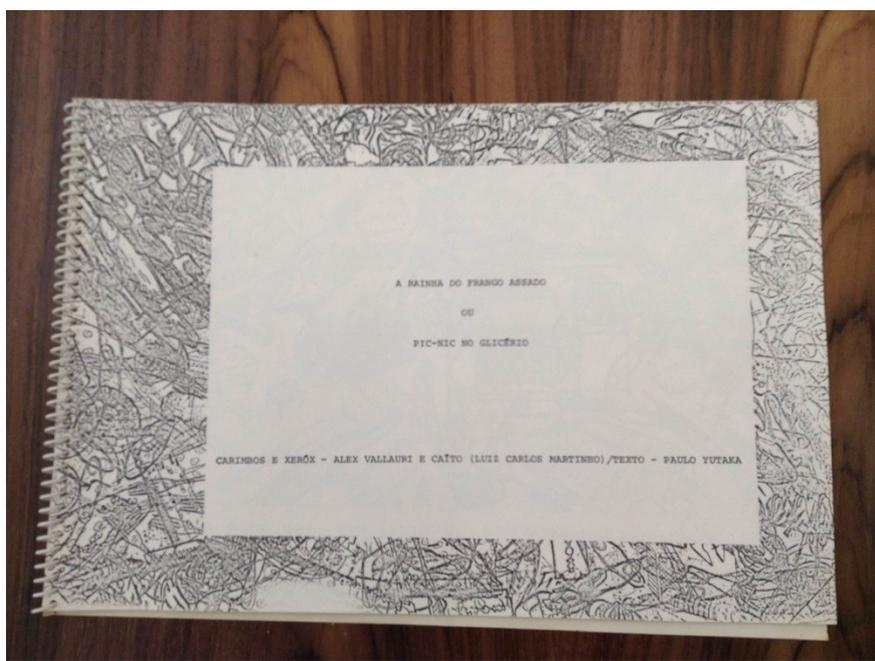
A aplicação da cor, por sua vez, instiga-nos a uma interpretação à parte. Pelas imagens observamos que os desenhos são coloridos de maneira intuitiva, como um gesto improvisado. Inclusive o preenchimento é vasado; se revela entre borrões como se fosse fruto de rabiscos infantis. Não há também continuidade e conexão da pintura de uma página para a seguinte. Fazendo um paralelo com os *graffitis* do artista na rua, podemos imaginar que a proposta de Vallauri também seja a de sugerir a intervenção do leitor, que no ato de liberdade criadora poderia completar a obra, colorindo o restante do livro, riscar e até inserir diálogos, por exemplo. Parece ser este o convite quando percebemos que eles são criados na mesma época do auge da tendência conceitual da arte postal, circuito em que Vallauri também se insere. A pretensão fica aparente também quando a cor é usada para completar um fragmento da narrativa que está ausente na versão sem cores do livro, como quando a cor mostra o rastro dos passos dos personagens.

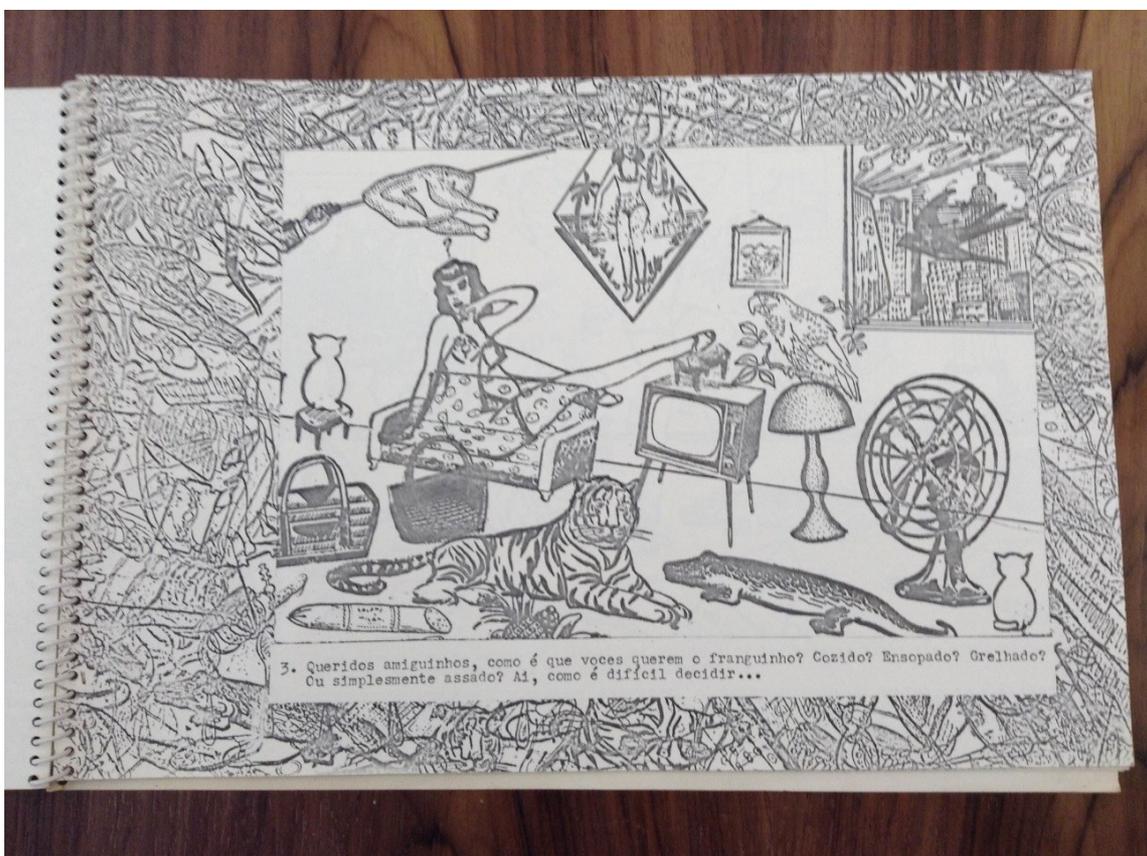
A ideia estrutural do livro é dar sequência às imagens, ou seja, narrar. Mas essa narrativa é livre para o leitor. Assim, a leitura se torna também um processo de criação do próprio leitor. Com evidente inspiração nas histórias em quadrinhos – que Vallauri tinha como um dos seus principais interesses-, ele, contudo, abdicou da clássica estrutura de *ballons* de diálogo e da divisão por episódios para construir a narrativa visual. Nesse primeiro livro, são reunidos todos os elementos numa mesma página, sem qualquer divisão. Já no seu terceiro livro, vamos ver tal fragmentação presente em algumas páginas.

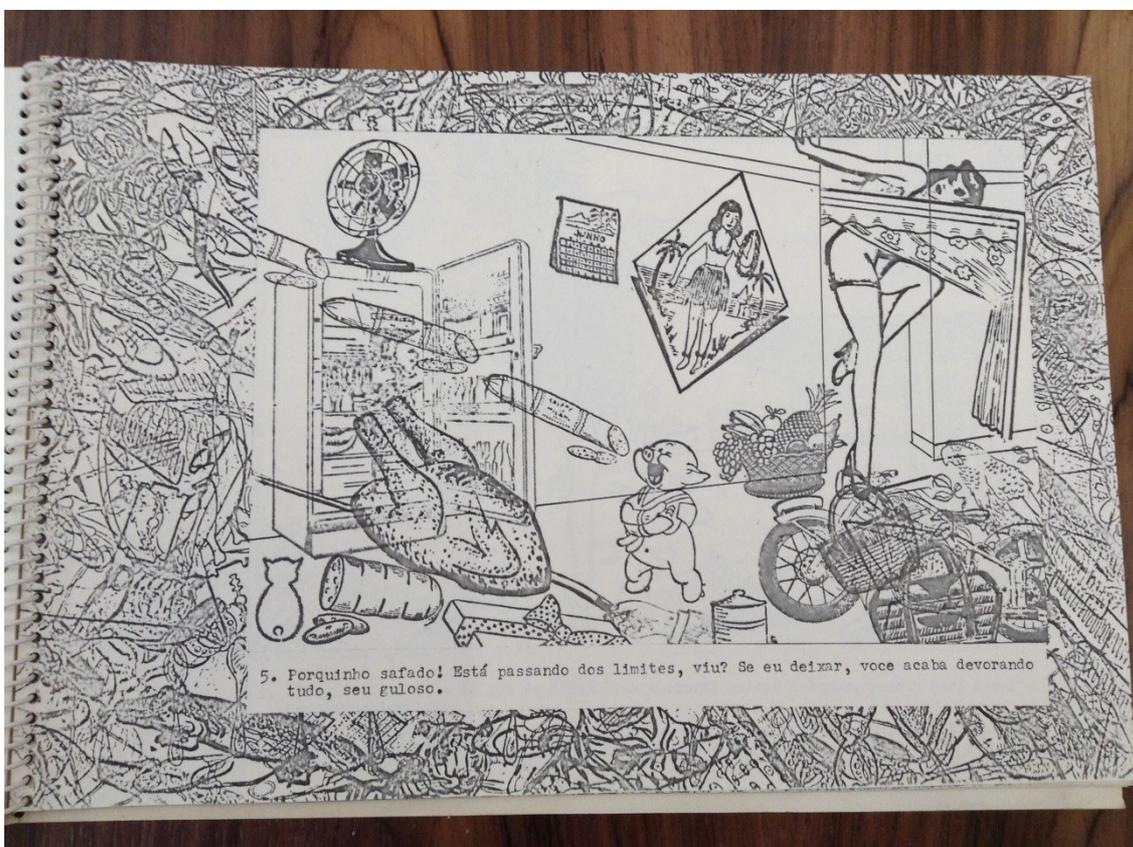
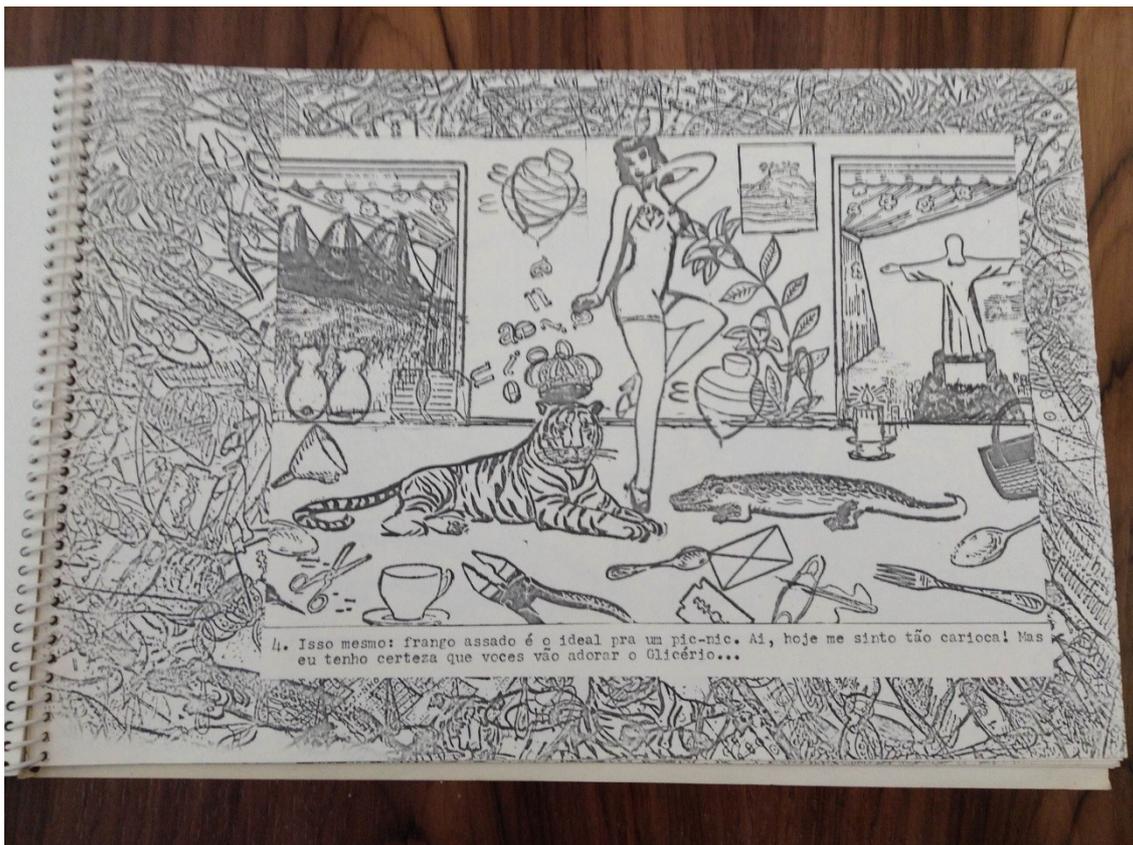
Já na edição de ‘A Rainha do Frango Assado ou Pic-nic no Glicério’ (VALLAURI; CAÍTO, 1982b), criado em 1981, em colaboração com Caito e Paulo Yutaka, são acrescentadas informações de um narrador no rodapé das páginas. Vale lembrar que a questão da narrativa verbal sempre foi cobrada a Vallauri pelos seus amigos. Pairava no ar o que o próprio Vallauri diria se realmente pudesse dar vida a seus personagens. Como ele sempre contava algo engraçado envolvendo as imagens, simulando suas falas, seus percursos e, poderíamos até afirmar que colocava a Rainha como seu alter ego, ficava uma lacuna para uma narrativa completa. E isso foi experimentado, então, no segundo livro de artista (Figura 64). O livro traz a história da personagem ‘Rainha’ que mora no Glicério e decide fazer um piquenique. Ela é consumista,

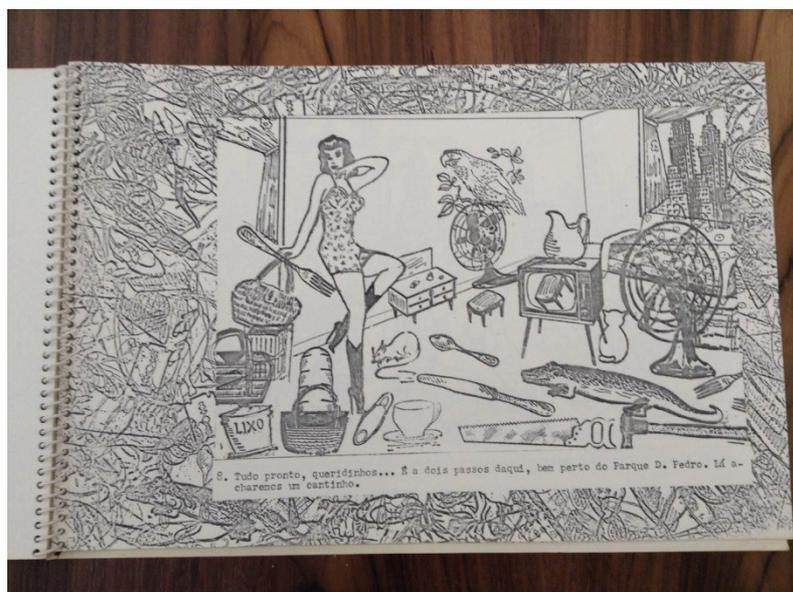
então, vai a um supermercado comprar um frango. Na volta, consulta os bichinhos que vivem com ela: o gato, o cachorro, a arara e o macaco. São eles que decidem que o frango deve ser assado. Ou seja, pelo livro ele reúne em narrativa visual e, pela primeira vez, verbal, diversos de seus *graffitis* já espalhados pela cidade, como a arara, o gato, o pião, a televisão, o próprio Frango e a Rainha. O livro teve ainda uma segunda edição ampliada.

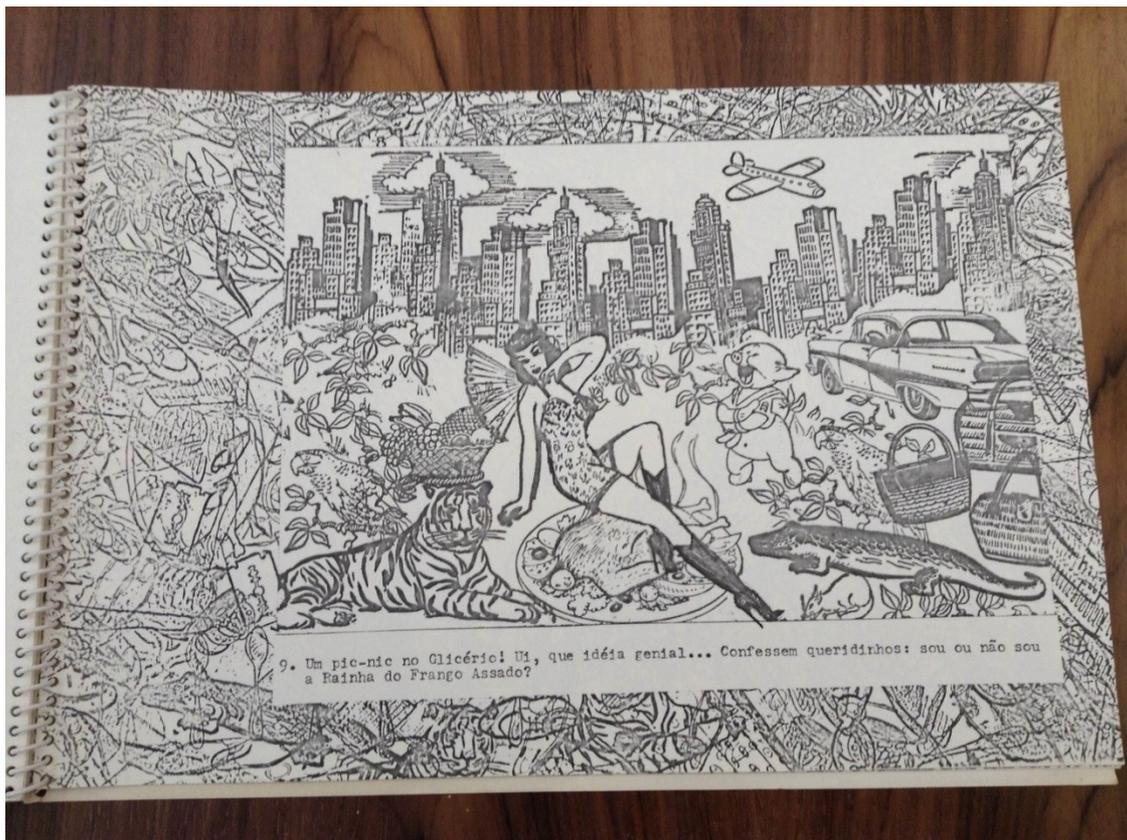
Figura 64: Conjunto de fotografias do livro de artista 'A Rainha do Frango Assado ou Pic-nic no Glicério'

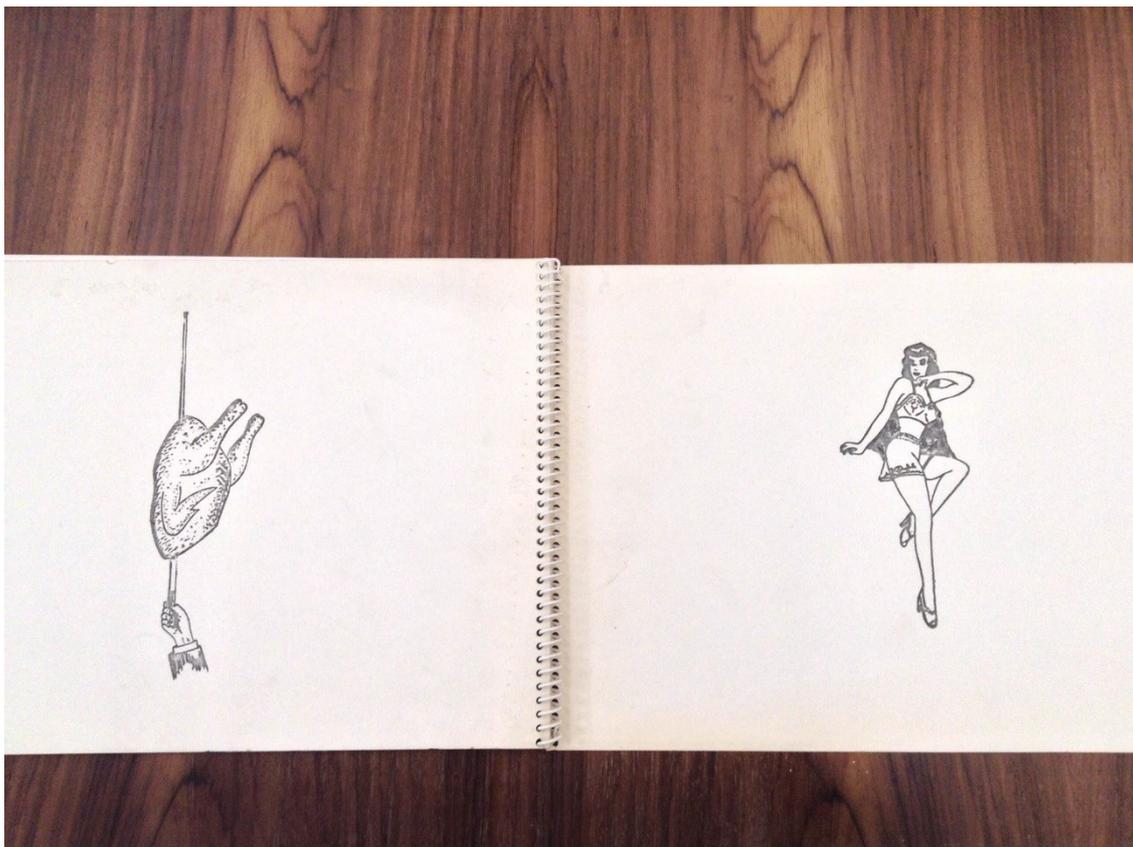












Alex Vallauri. *Conjunto de fotografias reprodução do livro de artista 'A Rainha do Frango Assado ou Pic-nic no Glicério'*. Carimbos e xerox. 1982. Fonte: reprodução acervo exposição 'Alex Vallauri' da Galeria Legado Arte, São Paulo.

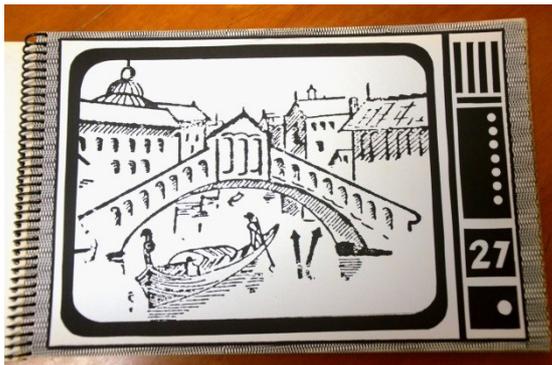
Nos dois livros estão presentes uma confluência de imagens como se fosse uma colagem aleatória na qual se acumulam todos os carimbos disponíveis, que sugere um resíduo da própria linguagem do urbano. Se a cidade é caótica e o artista se inscreve nela, tudo o mais também será. A última página dos três livros demonstra isso. O fim é o todo, o caos, o embaralhamento imagético.

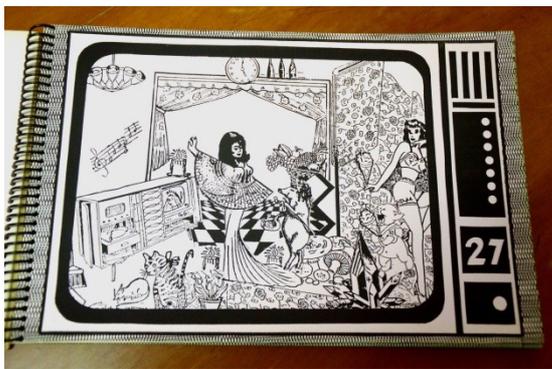
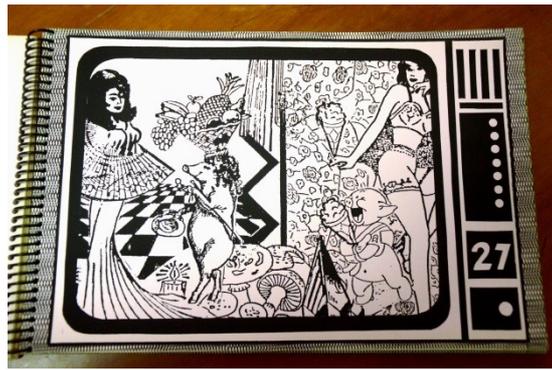
Na parceria com Maurício Villaça, rendeu seu último livro, o 'Sintonize o Canal 27' (VALLAURI; VILLAÇA, 1984), editado em 1984, com exatos 127 exemplares impressos, em 54 páginas de 22x32cm, espiral e capa dura, feito artesanalmente e plastificada (Figura 65). A parceria com Maurício Villaça propiciou que o livro fosse editado artesanalmente pela Art Brut AS – de propriedade do próprio Villaça. Mas, muito além disso, a parceria afetou Vallauri de forma a incluir na obra críticas sociais aliadas ao humor já flagrante das edições anteriores. Nas primeiras páginas (Figura 65) já fica exposta a

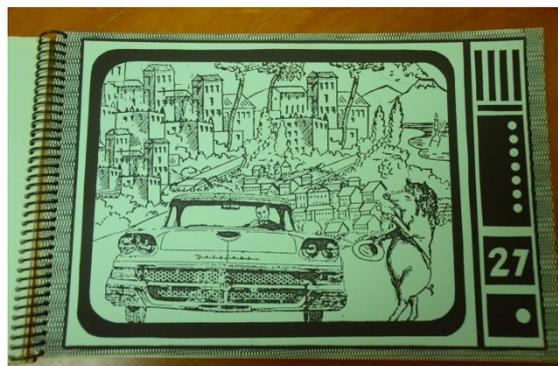
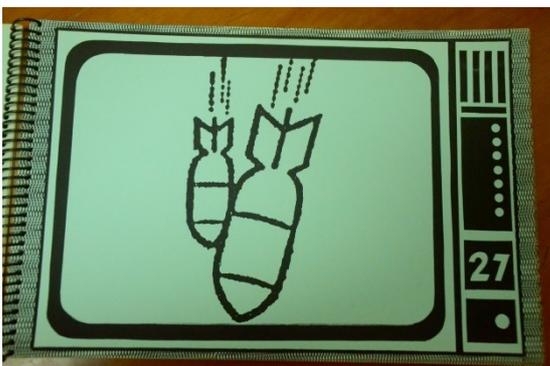
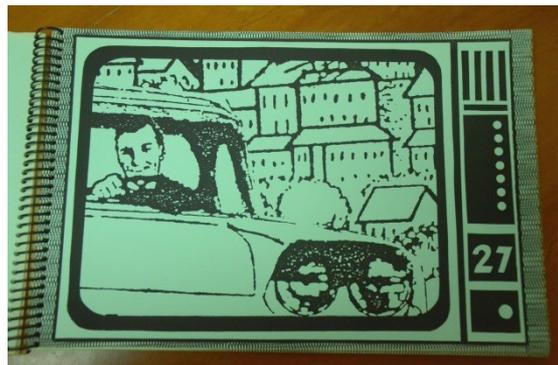
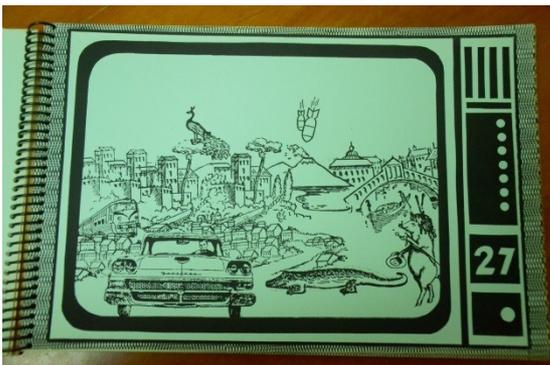
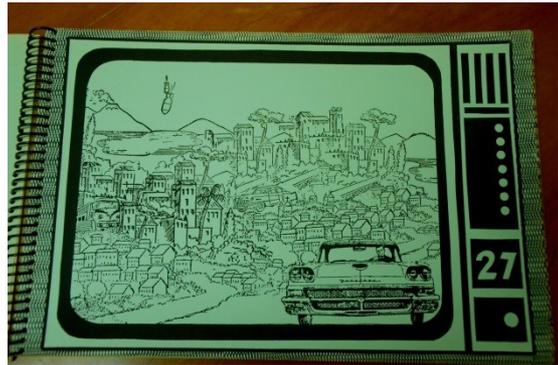
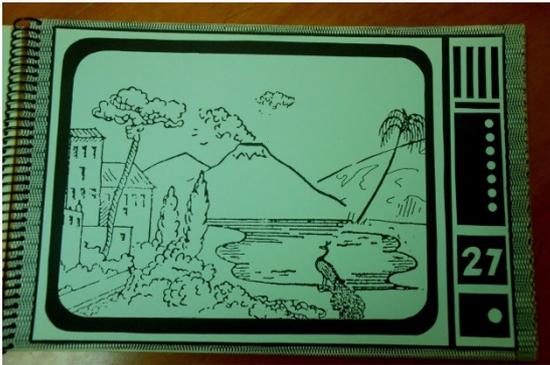
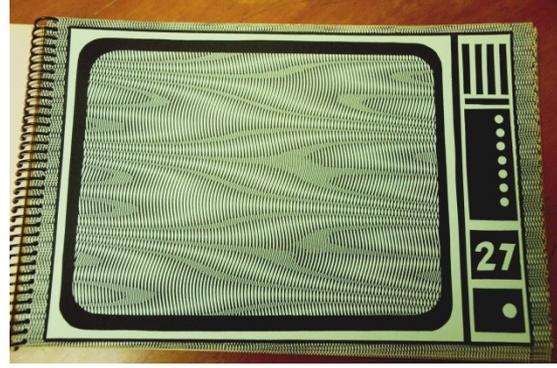
ironia que evidenciam marcas culturais do povo brasileiro: “Assista hoje no Canal 27! Karaokê no Alto da Lapa. *Miss Pig* pede carona pra Veneza Brasileira” (VALLAURI; VILLAÇA, 1984, s/n). Assim como o primeiro, o “Sintonize’ também não possui diálogos ou legenda e o texto mencionado acima é o único presente na publicação, sugerindo uma analogia com a vinheta de um canal de Tv. Nesta experiência, Vallauri e Villaça exploraram mais os planos na imagem, usando por exemplo o enquadramento *close up* através da manipulação da ampliação das imagens carimbadas. Aqui é ainda mais enfatizada a relação com os *mass media*, por ser um recurso utilizado primeiramente nas HQ’s e posteriormente explorado pelo cinema e televisão. Além da fragmentação dos quadros que já citamos, outro resíduo das HQ’s é o uso da cores na publicação. Como se nota nas imagens, a folha de suporte para os carimbos eram coloridas, e os carimbos permaneceram em preto. Logo nos lembramos das primeiras HQ’s japonesas, que usavam o papel jornal colorido por questões de custo para delimitar o início e o fim das diferentes histórias contidas no almanaque. No caso da HQ e da publicação do livro de artista ‘Sintonize o canal 27’, como a cor vem do papel, a publicação adquire uma tonalidade monocromática.

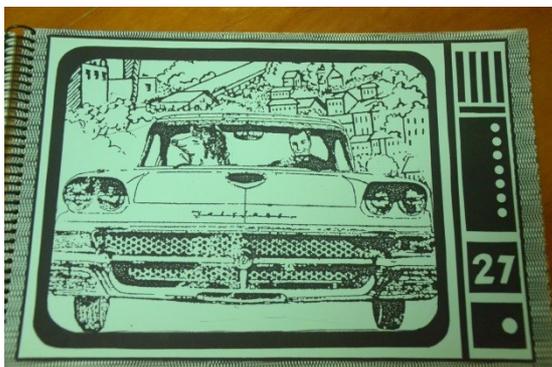
Figura 65: Conjunto de fotografias do livro de artista ‘Sintonize o Canal 27’

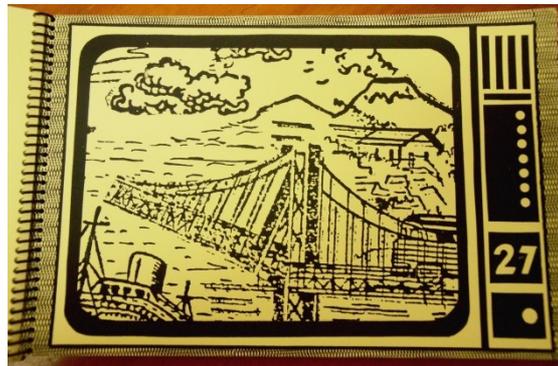


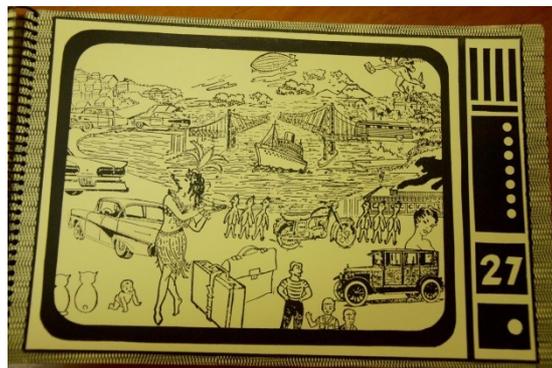
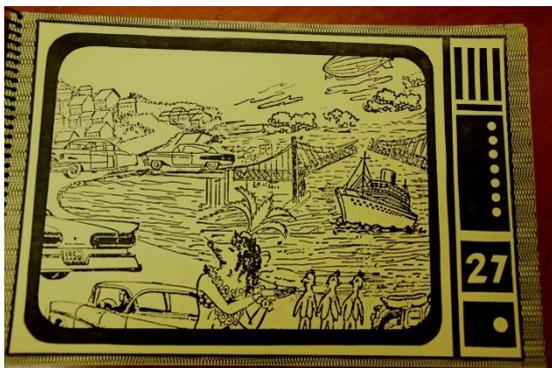
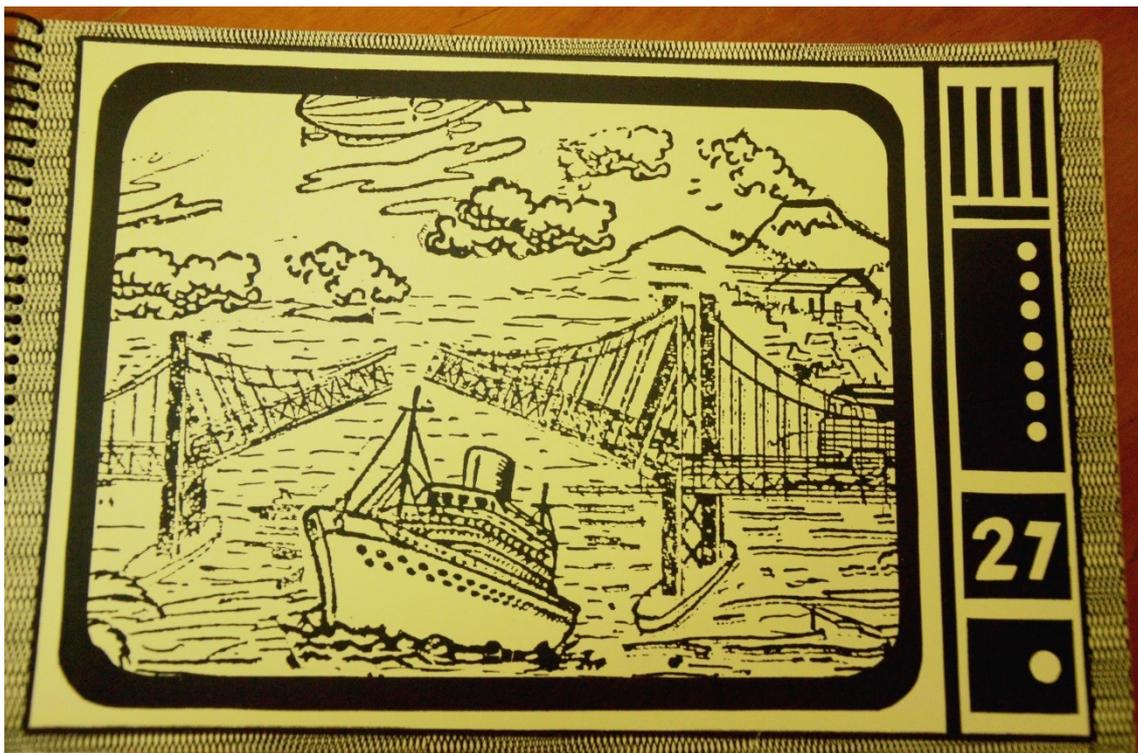


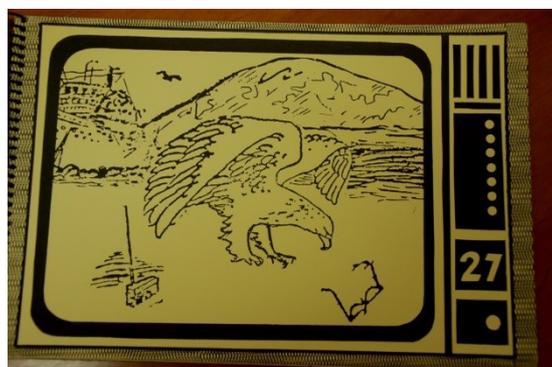
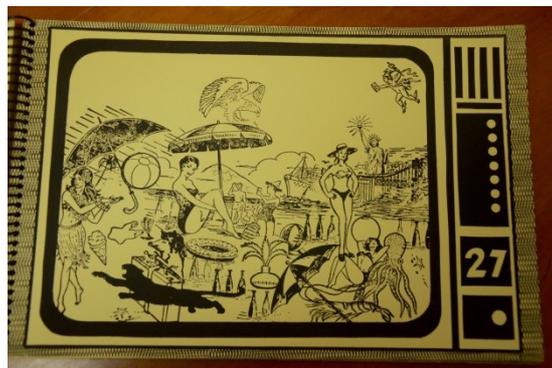
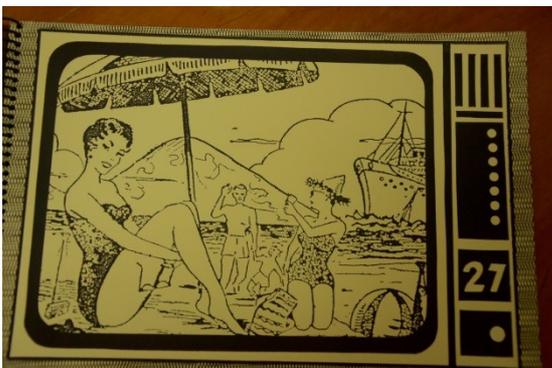














Alex Vallauri e Mauricio Villaça. *Conjunto de fotografias reprodução do livro de artista 'Sintonize o Canal 27'*. Carimbos e xerox. 1987. Fonte: reprodução acervo biblioteca do Parque Lage.

Observamos nessas imagens de reprodução do livro uma apropriação dos fluxos e refluxos da imagem televisiva, que aparece nas imagens dos carimbos como mimese das ondas de Tv. Na entrevista de Maurício Villaça ao audiovisual '*Graffiti vivo*', produzido pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) em 1987 evidencia-se que o projeto do livro de artista '*Sintonize o canal 27*' refletia muito sobre como eles pensavam os meios de comunicação e a manipulação feita pelos *mass media*. O objetivo era questionar a primazia consumista dos meios de comunicação, mas mais do

que condená-los, pretendiam uma apropriação, uma realocação do seu sistema. É como se a intenção fosse a de metaforicamente inserir a arte enquanto meio de comunicação e não abordar ou inserir os produtos de comunicação no sistema de arte, como preconizavam os artistas da *pop* norte-americana e britânica:

De repente quem não tem grana já tem a Tv aqui do lado, uma Tv a cores (risos), quem quiser assistir está no primeiro poste da esquina, já está sintonizada[no canal 27], e assim acaba esse domínio total do consumo sobre as pessoas, e a gente continua ridicularizando um pouco isso, essa necessidade de consumir, e vamos continuar pelas ruas aí, fazendo muita arte enquanto der. (VILLAÇA In GRAFFITI VIVO, 1997).

O conceito empregado ao projeto, entretanto, não se encerrava no livro. O lançamento contou ainda com um audiovisual homônimo com trilhas sonoras de salsas e rumbas, realizado pelo arquiteto Helio Abranides, que também foi um colaborador na confecção das máscaras de estêncil. A ideia originalmente era também realizar uma intervenção com *graffiti* por 27 quilômetros de praias com a imagem da personagem 'Miss Pig - a porquinha brejeira' (ROTA-ROSSI). Mas a proposta não foi efetivada. Isso demonstra a circularidade na sua produção artística, com um projeto entrelaçado em outro - como veremos que ocorre também entre o *graffiti* da Bota e a arte postal.

Como observamos, embora Vallauri utilize os mesmos materiais que originaram os *graffitis*, os livros não são sobre a sua obra; mas são os livros a própria obra em si. Como explicam as pesquisadoras Fabris e Costa (1985, s/n) esse lugar que o livro toma no conjunto de produção do artista reflete a herança dos anos 1960, quando "a concepção de livro de artista amplia-se, passando a designar a obra de arte existente na estrutura formal do livro". Tem-se o livro como a própria forma de arte.

Assim como o circuito de arte postal, os livros de artista também estavam inseridos no contexto de dificuldades de circulação e divulgação públicas da arte frente à repressão política da década de 1970. Apesar de todas as dificuldades dadas pela repressão, é verdade que, por outro lado, foi alcançado um fôlego que impulsionou o desenvolvimento das mídias não convencionais, junto a pesquisas conceituais:

O desenvolvimento das pesquisas com o *xerox*, que, no Brasil, coincide com o interesse pela arte postal e pelos processos conceituais (início da década de 70), propiciará o aparecimento de diversos livros de artista, que utilizam a técnica de reprodução, tanto em termos conceituais quanto como experimentação e exploração da dialética do ‘meio multiplicador’, incapaz de produzir cópias absolutamente idênticas (FABRIS; COSTA, 1985, s/n).

Nessa esteira de experimentação com o *xerox* foram profícuas as publicações que utilizaram a linguagem como meio multiplicador – uma herança da *Pop Art* no Brasil. São, portanto, memoráveis os projetos dos integrantes do grupo 3nós3 e de Renato Brancatelli, os quais têm destaque na pesquisa de Fabris e Costa:

Hudnilson Jr. que elabora uma poética do corpo, a princípio, quase mimética e, progressivamente, abstratizante, até alcançar em *Narcisse* (1984) valores puramente abstratos pela destruição progressiva da imagem; Mario Ramiro e Rafael França, que iniciam suas pesquisas junto com Hudnilson Jr., interessados sobretudo na *xerox*-arte como forma de especulação sobre a sequencialidade, sobre o tempo como estrutura cinemática, ‘fílmica’; Renato Brancatelli, que elabora pesquisas de caráter semiológico a partir dos signos da comunicação social. (FABRIS; COSTA, 1985, s/n).

É nesse contexto que, antes mesmo das publicações de livros de artista, Vallauri criou a série de postais chamada ‘Trajetória Passo a Passo’. Junto à multiplicação desenfreada da Bota Preta espalhada anonimamente pelas ruas de São Paulo, em 1978, o artista reproduziu em *xerox* três postais dos edifícios Itália, Copan e Hilton, e os carimbou com a imagem da Bota Preta. A ideia era divulgar uma ‘invasão’ da Bota por pontos estratégicos da cidade. Carimbados em três tempos consecutivos em cima na imagem de cada postal, era como se a Bota saltasse de um prédio ao outro. E a ideia de ocupação da cidade com o “*graffiti* ambulante” (ROTA-ROSSI, 2013) ou “*graffiti* móvel” (VASSÃO; PONTES, 1998) foi completada com a estampa de serigrafia da Bota em camisetas. Para Vallauri, ver as pessoas usando essas camisetas na rua completava a sua intenção de que o *graffiti* e a arte fizessem parte da vida das pessoas. Guta Marques comenta em depoimento que “ele dava prioridade [para os trabalhos na rua em relação às encomendas e exposições em galerias], ele acreditava que as pessoas poderiam ser essas galerias ambulantes (...) acredito que a satisfação maior dele era ver uma camiseta andando na rua no corpo de uma pessoa, era ver uma bota de dentro de um

carro, ele gostava de sentir que as pessoas estavam levando as artes enquanto elas andavam, circulando” (MARQUES In VIVA VALLAURI, 1999).

A pesquisadora do Centro Cultural São Paulo e amiga do artista, Maria Olimpia Vassão, conta com detalhes sobre a concepção do projeto ‘Trajetória Passo a Passo’ e como se configurou como a síntese de todas as técnicas manipuladas, além do conceito de deslocamento e arte democrática empregados:

Além de pegar o Allen Jones, ele foi aonde o Allen Jones tinha bebido, que eram os anúncios eróticos em que a botinha aparecia de perfil, com salto estileto... Então ele começa a trabalhar com a bota de uma maneira bem marginal. E na época existia a arte postal, então ele utiliza *xerox*, que eu falei que iria trabalhar com isso no IDART, então nós começamos a trabalhar em um caderno de *xerox*. E a gente passa um questionário para todos os artistas que estavam usando *xerox*. Temos todo esse documento, uma resposta incrível. E o Alex manda a documentação em *xerox* dos *graffitis* dele com a bota pela cidade. Então depois que ele fez toda a pichação, espalhando todas essas botas por São Paulo, daí a gente ia muito, ele gostava demais de ir na rodoviária. A rodoviária era um poço de *kitsch*. Aqueles acrílicos coloridos, imagem de nossa senhora de aparecida, aquela escada com as pastilhas....então ele comprou uma série de postais de lá, e nesse álbum pequenininho para ele explicar a bota, ele coloca essas imagens, imagens também do centro da cidade, do edifício Copan, e o edifício Italia. Daí ele envia para as pessoas 3 postais: é com *xerox*, *graffiti*, carimbo, e a arte postal, para ver como tudo começa junto. Ele dá 3 carimbadas: o primeiro postal era a pontinha da bota sobre o edifício; uma bota invadiu a cidade... até ela aparecer junto. Ele fez também a bota na camiseta, era branca, camiseta da Hering, com a bota gigante, feíssima, bem marginal (risos) (VASSÃO, 1999).

Já um ano antes da edição do primeiro livro de artista, em 1981, Vallauri lançou três cadernos de Arte Postal²⁰: ‘Faça uma mágica sair da cartola’, ‘Concurso de Misses’ e ‘Quebre um ovo’. Os artistas com quem ele se correspondia recebiam as obras pelo correio e interferiram nas imagens xerocadas e grafitadas.

Em 1985 lançou a proposta carregada de humor, junto a Maurício Villaça, chamada ‘Viva Saturno 85’. Os artistas, do Brasil, de vários países da Europa e dos EUA, recebiam uma imagem de Saturno em *xerox* e eram convidados a completar com criação própria e reenviá-los. Esta foi a iniciativa que mais

²⁰ Não há muitas informações disponíveis sobre esses projetos, visto que a circulação e produção eram dispersas e precárias.

recebeu respostas e as obras remetidas pelos artistas a Vallauri formaram um álbum homônimo e uma pequena exposição.

2.10 A INSTALAÇÃO 'FESTA NA CASA DA RAINHA DO FRANGO ASSADO'

A inegável potência subversiva dos *graffitis* de Vallauri no espaço público, em transgredir a própria maneira de fazer e circular a arte, foi experimentada em nova estrutura quando convidado para integrar o Núcleo 1 – contemporâneos 2 da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1985, com o tema 'O homem e a vida' e curadoria de Sheila Leirner.

A instalação intitulada 'Festa na casa da Rainha do Frango Assado' (Figura 66) possibilitou uma nova dimensão para a proposta artística de Vallauri. Ocupou um total de 88m² do prédio da Bienal, onde foi construída uma *Casa-graffiti* completa, com sala, cozinha, banheiro, garagem, jardim e um bar. Nessa instalação, Vallauri trabalhou com os seus já conhecidos *graffitis* sobre a superfície das paredes e sobre os objetos, e com as máscaras-recortes de estêncil em PVC. A *Casa-graffiti* apresentou a transformação técnica do seu processo artístico: "essas pequenas cenografias pictóricas, bidimensionais, foram ampliadas, transfiguraram-se progressivamente em ambientações tridimensionais, até a sua metamorfose na instalação da 18ª Bienal" (SPINELLI, 2010, p. 131).

Os *graffitis* se tornaram personagens e habitantes da casa, com a 'Rainha' sendo a anfitriã de uma grande festa e o público da Bienal junto a outros personagens, sendo os convidados. A instalação era visível ao público desde o andar do térreo, com *graffitis* espalhados nos vidros e colunas do prédio, numa alusão à chegada dos convidados para a festa.

Figura 66: Ambiente de cozinha da instalação



Alex Vallauri. *Ambiente de cozinha da instalação 'Festa na casa da rainha do frango assado'*. Instalação. Realização na 18ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo. 1985. Fonte: <www.circuito.com.br>.

Os visitantes eram recebidos ao som de boleros, rumbas e salsas – sons que fizeram parte da trajetória de vida de Vallauri, desde a moradia na Argentina. Na vitrola, músicas de Célia Cruz, Fito Puentes, Patifes e Orquestra. Slides de *graffitis* da cidade de São Paulo eram projetados durante a exposição. Os objetos reais que compunham a casa, como o fogão, a geladeira, as cadeiras, carrinho de bebê, entre outros, incluindo as paredes, eram grafitados por estampa de onça ou motivos florais e frutais, imitando os papeis de parede usados na decoração de interiores. Carro e bicicleta mais caros da época na garagem (Figura 67) – um Monza cedido pela General Motors e uma *bike* da Caloi-, uma fonte com luz de *neón* no jardim, cores tropicais em tons saturados e vibrantes que disputavam a atenção com todos os bibelôs imagináveis....assim foi montada a casa da Rainha para receber o público.

Um objeto em destaque era o tapete que forjava parecer com a pele nobre de um couro animal e era, na verdade, um aspirador de pó grafitado em estampa *animal print*. Permeados por ironia, tais objetos se comportavam como denotadores de um gosto popular que aspirava a um pretense refinamento. A casa ficou repleta de ícones da sociedade de consumo e, quase a totalidade, desde os personagens-moradores até os móveis reais, como citamos, incluindo o papel-higiênico do banheiro da Rainha, foi demarcada com *graffiti*. O espectador é convocado para vivenciar a proposta ambiental do *site specific* como um cotidiano idealizado, escrachado, proporcionado pelo espírito do *kitsch* como condutor do ideal de felicidade. A atmosfera ambiental era de uma festa real: música, bebida, convidados, garçom, *barman*, bolo confeitado, músicas que fizeram parte da vida de Vallauri; tudo ali, em alguma proporção, contava sobre a biografia do artista mesclada a uma ironia sobre a sociedade atual – a ambivalente São Paulo dos anos 1980.

Figura 67: Garagem da 'Casa da Rainha do Frango Assado'



Alex Vallauri. *Garagem da 'Casa da Rainha do Frango Assado'*. São Paulo. 1985. Fonte: <http://artevaral.blogspot.com.br/>

O público, portanto, participava dançando, bebendo e se divertindo. Conta-se que, antes mesmo da inauguração, a casa-*graffiti* (Figura 68) já estava sendo tomada por grafiteiros que chegavam durante a madrugada para se encontrarem e festejarem. Vallauri permanecia em período quase integral no espaço da obra recebendo o público, tirando dúvidas e respondendo às perguntas dos convidados surpresos com a grandiosidade da obra – o que chamava atenção em primeira instância e recheava as páginas dos cadernos de cultura dos jornais sobre a 18ª Bienal.

Figura 68: Bar da 'Casa da Rainha do Frango Assado'



Alex Vallauri *Bar da 'Casa da Rainha do Frango Assado'*. São Paulo. 1985. Fonte: <http://arteveral.blogspot.com.br/>

Apesar disso, o tempo anterior à montagem da casa foi de indecisão por parte de Vallauri e demais grafiteiros da cena paulistana. Hudinilson Junior comenta, em áudio para o especial gravado pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, o clima de insegurança dos grafiteiros com a proposta da Bienal feita a Vallauri e o significado alcançado após a participação:

Alex dizia: não é isso o que eu quero, seria institucionalizar a coisa, colocar uma grife, agora vai virar uma marca. E eu disse: de jeito maneira Alex, entra lá dentro e perverta tudo. Faça o que você faz, lá dentro. Será que eles entendiam o Alex? Então era bom perguntar aos curadores porque chamaram ele, acho que eles nem sabiam a dimensão do trabalho. E o Alex pirou, total. A trama do gosto foi o último trabalho do Alex, e isso não deu tempo de eu conversar com ele... parece que com a casa da rainha ele já estava fazendo testamento.. Foi 1 ano antes da trama, na trama ele descobriu que estava doente. O Alex foi pego de calça curta, se ele tivesse Aids hoje, ele estaria aqui. Ele foi uma das primeiras vítimas. Aquilo lá, a casa, era uma fraternidade, parecia até uma casa dos anos 60 *hippie*. O Alex era a casa da Rainha do frango assado 24h por dia. O Alex é essa festa. Ele criou esse universo. Nada criou mais impacto do que a casa da Rainha (URBANO JR In VIVA VALLAURI, 1998).

Grafitada pela primeira vez em um muro para os vizinhos no bairro *East Village*, em Nova York – onde Vallauri desenvolveu diversos projetos junto com outros artistas que vivenciavam a cena *Pop* e alternativa da época -, a personagem 'Rainha do Frango Assado' (Figura 69) foi personificada pela atriz Claudia Raia em performance apresentada na abertura da Bienal. Seu gestual, assim como a caracterização, reforçava a cultura *kitsch* que sobressaía como tema da instalação.

Figura 69: Rainha do Frango Assado na Bienal



Alex Vallauri. *Rainha do Frango Assado na Bienal*. São Paulo. 1985. Fonte: <http://cultura.estadao.com.br/>.

Spinelli nos conta as referências assimiladas por Alex na construção da Rainha:

A rainha resume uma busca que se inicia intuitivamente nos primeiros desenhos de infância, nos mergulhos nas caixas de bijuteria da Casa Lear, nas histórias infantis, nos filmes dos anos 60, na observação fascinada do mundo feminino e de seus fetiches (SPINELLI, 2010, p. 200).

Compreende-se que tais referências já traziam uma afetividade nostálgica e a idealização de um universo feminino, inspirado na sua relação com os objetos de espaços de intimidade²¹, como as bijuterias, os filmes e o convívio com as mulheres que envolveram suas experiências pessoais desde a infância. Parte dos objetos da instalação era, inclusive, cedida do acervo pessoal de seus amigos e familiares. Beatriz Rota-Rossi comenta que em toda a instalação delinea-se um mapa afetivo do seu tempo:

Na fonte do jardim da Rainha há uma referência aos filmes hollywoodianos, nos eletrodomésticos, o mesmo assombro com que foram recebidos na casa da Rua Echverria: a mesma banheira, a mesma luminária, o mesmo gosto pela mesa farta. Sem saudosismo, essas lembranças são depuradas, extraídas do contexto cultural familiar, para completar o mapa de seu tempo com uma visão bem-humorada de artista maduro (ROTA-ROSSI, 2013, p. 200).

A Rainha é uma metáfora do *Kitsch*. Corpete justíssimo, luvas pretas, cabelo bem arrumado com as tendências da moda, botas pretas de cano alto e salto agulha, e ainda usava uma piteira. Carregando ora o frango assado - em inspiração direta à cozinheira da casa da família de Vallauri, dona Iraci-, ora o bolo confeitado da festa, desfilava em diferentes versões de *graffiti* entre os convidados da festa-instalação: “de maneira irônica, parodia com o uso deliberado do *Kitsch* a sensualidade estereotipada da mulher latina, transportando o apelo erótico da estampa de onça de suas roupas para toda a instalação da casa” (VASSÃO; PONTES, 1998, p. 39). Exalava um ar sensual, chique e cafona ao mesmo tempo. Tão real para a época, quanto modernista e antiquada.

²¹ O termo ‘espaços de intimidade’ faz referência à obra de Bachelard (2013). Tratando a casa como potência de imagens de um ‘espaço feliz’, ela se torna uma questão filosófica. Temos “o espaço vivido como espaço afetivo” (BACHELARD, 1993, p. 206). Ao afirmar que “as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas” (BACHELARD, 1993, p. 20) depreendemos que somos atraídos a formar vínculos, moramos nessas imagens de intimidade, de cabana, concha e ninho. Ver: BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

É interessante acrescentar aqui o relato descritivo de Maurício Villaça– artista que acompanhou Vallauri em diversas intervenções urbanas, incluindo a colaboração com a instalação - para podermos seguir neste capítulo com uma análise aprofundada e, sempre que necessário, poder voltar à descrição para ampliar a visualidade da obra:

Nesta Bienal, a casa *graffiti* foi construída como um jardim em plena primavera: com árvores floridas, araras, uma fonte, e um carro todo grafitado estacionado em frente. O interior pode ser surpreendido pelas janelas-*graffitis* do quintal, onde uma Carmen Miranda *Tutti-Frutti* lava louça na cozinha, uma mulher sensual pode ser vista tomando banho no chuveiro e na entrada uma porta-*graffiti* envidraçada é ladeada por duas colunas gregas e plantas tropicais. No interior há citação das casas que tinham florões e barrados nas paredes. Há janelas com um *skyline* noturno e uma vista do Parque Ibirapuera. A decoração tem móveis-*graffiti* dos anos 60 e móveis reais grafitados. Os convidados da Rainha do Frango Assado vestem roupas aderentes em pele de onça com a mesma textura que reveste utensílios domésticos como aspirador de pó, fogão, geladeira, pia, cadeiras, ventilador, secador de cabelos e carrinho de bebê.

Na sala cor-de-rosa os *graffitis* recortados em acrílico: um barman prepara deliciosos drinks para uma pantereta que fala ao telefone no bar-*graffiti*. Enquanto músicos com os instrumentos *graffitis* e mulheres-panteretas entretêm os convidados. Todos aguardam um delicioso frango assado que está sendo preparado na lareira-*graffiti* da sala.

Na parede amarela a Rainha do Frango Assado, de vestido estampado com coxinhas de frango, segura uma bandeja com um enorme bolo de aniversário, enquanto Mandrake, ajudado por sua pantereta-assistente, tira divertidas mágicas de sua cartola.

No banheiro verde-esmeralda, decorado com *graffitis* de conchas do mar, peixes, sereias, Netuno, uma mulher de belas pernas toma banho de espuma na banheira-*graffiti* enquanto assiste televisão sintonizada no Canal 27²².

Na cozinha lilás com barrados de uvas, uma pantereta ao lado da geladeira 'onçada' procura um frango para descongelar no fogão próximo de uma coluna grega que sustenta uma fruteira com deliciosas frutas-*graffiti* (VILLAÇA, 2010).

Como se nota, a instalação reconstruiu não somente um ambiente *Kitsch*, como uma vida *Kitsch* dentro do prédio da Bienal. Desejo, nostalgia e signos de ostentação, aliados à precariedade dos painéis cenográficos, remetiam ao caráter descartável da modernidade. Ao entrar no ambiente, nos ligamos de

²² Relembramos que o número 27 era considerado por Vallauri seu número da sorte. Passou a grafitar ao lado de seus desenhos e 'Sintonize o Canal 27' foi o título de um dos seus livros de artista em parceria com Maurício Villaça.

A imagem, composta por colagens de anúncios e publicidade de revistas da época, exhibe uma cena doméstica em que um atraente casal praticamente nu se exhibe em meio a um amontoado de objetos de desejo da vida moderna, que eram ostensivamente divulgados pelos *mass media*, como eletrodomésticos, móveis, tecnologia, decoração, enlatados, pôsteres, jogos e outros objetos de consumo e prazer da classe média da década de 1950. Na imagem, o homem e a mulher são expostos da mesma forma que os objetos, não havendo fronteira que diferencie exatamente os objetos das pessoas; é como se todos estivessem disponíveis para o consumo: os corpos, os eletrodomésticos, a empregada doméstica, os móveis, a novela na Tv, o romance, o instante.

Apesar da confluência de tantos objetos, a mensagem transmitida para o público é clara e direta. Na colagem de Richard Hamilton operam signos da cultura de massa ordenados pelo consumo e desejo da classe média, tal como os utilizados posteriormente por Vallauri, que inclusive se inspirou nas referências da década de 1950. A diferença de um ser apresentado como um quadro bidimensional e o outro incorporar a tridimensionalidade da instalação é que o primeiro se apresenta como um anúncio das aspirações da classe média, enquanto que na instalação o público vivencia e ele mesmo manipula ou estabelece relações com o cotidiano mostrado. De certa forma, ambos levam à crítica de ironizar uma sociedade que a princípio teria se emancipado, mas por outra ótica, está presa a um falso desvinculamento com a modernidade.

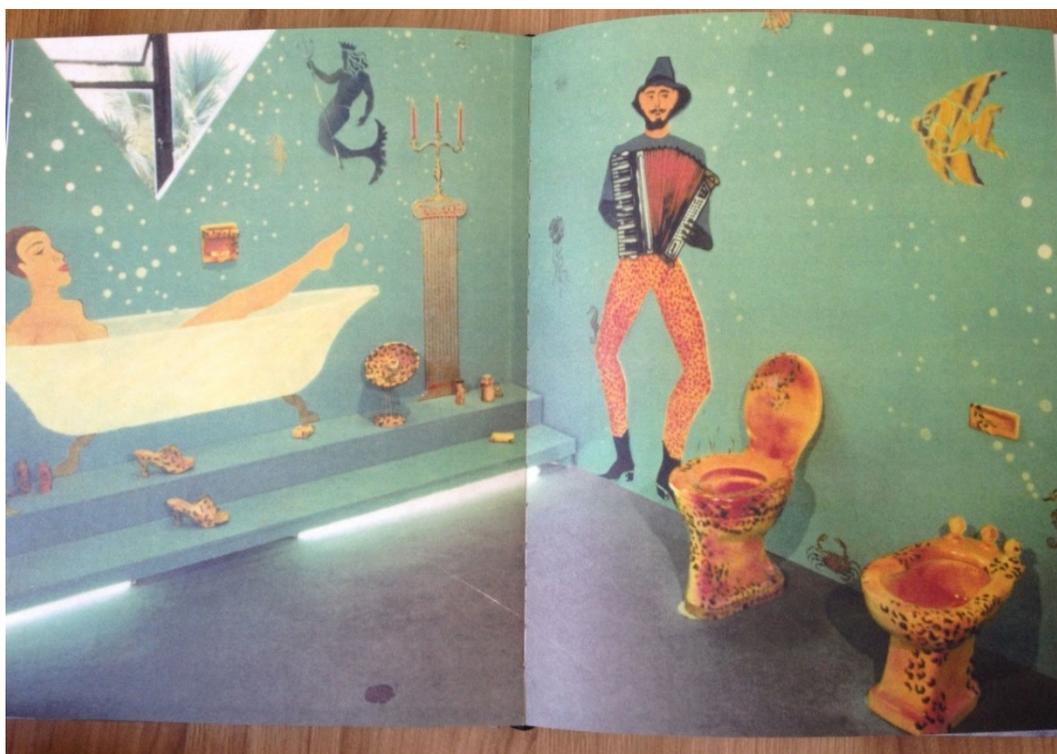
Os objetos, como dizemos, são portadores dos valores da sociedade. Conforme define Moles (1998), o *Kitsch* é um estado de espírito que, eventualmente, se cristaliza nos objetos. Isso porque os objetos são portadores de signos e valores da vida cotidiana. O *Kitsch* é uma atitude. Traz como problematização a relação cotidiana com o ambiente (MOLES, 1998). Para o autor, “o *Kitsch* é uma arte, pois adorna a vida cotidiana com uma série de ritos ornamentais que lhe servem de decoração, dando-lhe o ar de uma complicação estranha, de um jogo elaborado, prova de civilizações avançadas” (Moles, 1998, p. 26).

Entre os valores do *Kitsch* destacamos o ritual de um estilo de vida e o *Gemütlichkeit*. Por ritual exemplificamos a hora do chá, as regras de recepção,

enfim, ritos constitutivos da burguesia e transmitidos até a nossa época variando de cada sociedade. É a sedução de um estilo de vida. E pelo termo germânico *Gemütlichkeit* temos o valor *Kitsch* que é “ligado à alma e ao coração, intimidade agradável e afetuosa, virtude de sentir-se à vontade” (MOLES, 1998, p. 15). Isso corrobora com a aproximação do *Kitsch* com a utopia de ser uma felicidade para todos – ideal subjacente à sociedade contemporânea. Há algo de universal nele.

Conforme a própria descrição de Villaça sobre a instalação de Vallauri, ‘A festa na Casa da Rainha do Frango Assado’ recompõe ambientes em que estão implícitos e encenados esses rituais. Como o banho da mulher sensual (Figura 71), o cozinhar e recepcionar convidados, a comemoração com o bolo de aniversário, são situações em que o *Kitsch* se conecta ao cotidiano pela transmissão de um estilo de vida que toca a intimidade, aliado aos objetos de desejo do consumo da burguesia.

Figura 71: Ambiente de banheiro da instalação



Alex Vallauri. *Ambiente de banheiro da instalação*. São Paulo. 1985. Fonte: Reprodução catálogo ‘Alex Vallauri: São Paulo e Nova York como suporte’, Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2013.

Alheio à ideia do belo ou do feio transcendente, o *Kitsch* cumpre uma função pedagógica: “dá prazer aos membros da sociedade de massa e, por esta via, lhes permite o acesso a exigências suplementares e a passar da sentimentalidade à sensação” (MOLES, 1998, p.77).

Quando passa para o campo da sensação, percebemos que o *Kitsch* pode se assumir como *Camp*, conforme definição de Sontag (2011). O *Camp* é totalmente estético, é uma forma de olhar o mundo como fenômeno estético. Contudo, a estética não se dá nos termos de julgamento do belo, mas no seu grau de artifício e estilização. “Encarna uma vitória do estilo sobre o conteúdo, da estética sobre a moralidade, da ironia sobre a tragédia²³” (SONTAG, 2011, p. 370).

Outra característica própria é a teatralidade, o que enriquece com nova dimensão a atitude *Kitsch* e nos parece cúmplice dos rituais, conforme citamos. Por propor uma visão cômica ou irônica do mundo e, portanto, artificial, afastada da Natureza, o *Camp* se embute dessa sensibilidade como um papel que o indivíduo exerce para lidar com o cotidiano. Assim, explica Sontag (2011, p. 360): “Perceber o *Camp* em objetos e pessoas é entender o Ser como representação de um papel. É a mais alta expressão, na sensibilidade, da metáfora da vida como teatro²⁴”.

O tempo também é um conceito preponderante que caracteriza o *Camp*. E compreendendo essa relação intrínseca, entenderemos sua dimensão fantasiosa e mesmo fantástica. Como muito bem coloca Sontag, não é uma relação de novo *versus* antigo: “O tempo libera a obra de arte do contexto moral, entregando-a à sensibilidade *camp*. Outro efeito; o tempo reduz o nível de banalidade. O que era banal pode, ao longo do tempo, tornar-se

²³ Tradução nossa para o texto original escrito em espanhol: “Encarna una victoria del estilo sobre el contenido, de la estética sobre la moralidad, de la ironia sobre la tragedia” (SONTAG, 2011, p. 370).

²⁴ Tradução nossa para o texto original escrito em espanhol: “Percibir lo *camp* en los objetos e las personas es comprender el Ser como Representación de un Papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro” (SONTAG, 2011, p. 360).

fantástico²⁵” (SONTAG, 2011, p. 367). Ou seja, para que o indivíduo acesse o *Camp*, deve liberar-se de um moralismo para com o fracasso, é uma capacidade de fantasiar em vez de frustrar-se.

Na instalação de Vallauri nota-se que a atmosfera *Kitsch* ambiental é dotada de dimensão lúdica, irônica e antisséria, característicos do *Camp*. No *Camp*, “a seriedade fracassa. Contém uma mescla adequada do exagerado, fantástico, apaixonado e ingênuo” (SONTAG, 2011, p. 365).

Da mesma forma, quando Moles (1998, p. 22) declara: “objetos inanimados, tendes pois uma alma”, tomamos os objetos (Figura 72) como carregadores de sentido do cotidiano. Inclusive, nesta proposição ambiental da instalação, eles funcionam como co-autores da obra. Pela análise de Spinelli, percebemos que a introdução de objetos reais na obra, através de um redimensionamento do legado da *pop art* no trabalho de Vallauri, torna-os mensageiros do mesmo propósito do artista:

Para os artistas da *Pop*, os objetos e materiais funcionavam como co-autores da obra, pois expressam intrinsecamente o essencial, o indisfarçável, uma certa verdade inalcançável à arte por outros meios. Os materiais e o uso de objetos reais cotidianos muitas vezes constroem tensões integrantes e inseparáveis do ideário concretizado pelo artista (SPINELLI, 2010, p. 10).

²⁵ Tradução nossa para o texto original escrito em espanhol: “El tiempo libera a la obra de arte del contexto moral, entregándola a la sensibilidad *camp*. Otro efecto; el tiempo reduce el ámbito de la banalidad. Lo que fue banal puede, con el paso del tiempo, llegar a ser fantástico” (SONTAG, 2011, p. 367).

Figura 72: Montagem fotográfica de ambientes e objetos da instalação



Alex Vallauri. *Montagem fotográfica de ambientes e objetos da instalação*. São Paulo. 1985. Fonte: <http://sussurrandoemversosetrovoes.blogspot.com.br>. Acesso em: 20/12/2014.

A instalação foi, portanto, concebida de fora para dentro, com personagens-*graffitis* inscritos nas colunas, vidros, adentrando todos os andares do prédio até chegar ao terceiro piso em que estava a Casa, realizando um percurso até chegar à festa. Originalmente, na verdade, o projeto era mais ousado. Os *graffitis* foram projetados para, além de abranger o espaço do prédio da Bienal, cobrir também a abóbada da OCA, o Museu do folclore e o Museu da Aeronáutica para chamar a atenção dos visitantes em todos os pontos do Parque do Ibirapuera; mas Vallauri não obteve autorização do arquiteto Oscar Niemeyer – responsável pelo projeto arquitetônico (ROTA-ROSSI). No entanto, essa intencionalidade reforçou a projeção visionária de Vallauri, visto que alguns anos depois o artista plástico José Roberto Aguilár cobriu a abóbada da OCA com uma pintura de grandes dimensões.

Para quem já conhece o trabalho de Vallauri, é a conectividade do espaço público com o íntimo que rege a intencionalidade do trabalho. Entre a casa e a rua há um entre, um espaço importante que é aqui sobrevalorizado. Em Michel de Certeau, encontramos similitude para essa questão quando ele relaciona o espaço do bairro com o da casa para refletir sobre o cotidiano. O bairro é, para

ele, uma porção do espaço público geral em que se insinua pouco a pouco um espaço privado particularizado. O bairro tem o dinamismo, enquanto a casa tem a repetição. “E é na tensão entre esses dois termos, um dentro e um fora, que vai aos poucos se tornando o prolongamento de um dentro, que se efetua a apropriação do espaço (CERTEAU, 2006, p. 42). Os *graffitis* chegando à festa demonstram a continuidade entre o que é mais íntimo e o que é mais desconhecido, e ambos são apropriados em novas vivências experimentadas. Pela visita e festa, rua e casa se contaminam. Guta Marques explica sobre essa relação de Vallauri entre a rua e o espaço da casa e sua afetividade com os personagens criados:

Ele tinha o projeto, mas também sentia o espaço. Estando lá ele procurava: “onde o personagem queria morar?”. Ele sentia: “O que esse lugar está querendo? E o que meu personagem interno está querendo?”. Então quando existia essa comunhão, nascia o trabalho. Ele interagia com o espaço da Bienal como se estivesse na rua: “aqui eu vou por esse personagem, porque ele quer ficar aqui. É a mesma produção da rua. Ele tinha esse delírio criativo: “ah, ela quer sentar aqui, então vai sentar aqui. Ah, ela está um pouco entediada aqui, agora ela vai para lá” (MARQUES In VIVA VALLAURI, 1999).

Assim, percebemos que a *Casa-graffiti* intenta apreender o cotidiano ao demarcar em *graffiti* cada espaço, objeto, morador, convidado da casa como sendo arte, abrindo para o espectador estabelecer situações de identificação com ela. A atmosfera *Kitsch* também vestiu a instalação com certos antagonismos: ao mesmo tempo em que ironiza a classe média, celebra suas contradições.

Dentro de um museu, junto a outras obras, a significação do *graffiti* é alterada e sua ironia tanto se amplia como se reduz. O ambiente museológico, confinado, limpo, neutro, parece constranger e ser constrangido por tais peças. Já na rua, os *graffitis* de Vallauri se comunicam ativamente sem a domesticação do cubo branco, embora necessitem lidar com tensões de outra natureza, como a efemeridade, os ruídos publicitários, o ritmo de circulação da cidade, e outros.

2.10.1 Estética Relacional e antagonismos no espaço da instalação

Para parte do público, a instalação de Vallauri foi um grande espetáculo. Essa característica, contudo, não foi identificada em vão; a orientação estava na própria concepção do projeto curatorial, pelo qual Sheila Leirner afirmou:

A volta da pintura, a pós-performance, as novas instalações lidam com questões relativas ao espetáculo em todos os seus pormenores, e na sua própria essência circunstancial, efêmera e energética. Mito, tradição, irreverência, narcisismo, são questões muitas vezes representadas teatralmente, sobretudo em nossos dias, com o culto exacerbado da subjetividade, individualidade, emoção e irracionalidade. O espetáculo (a expressão) é uma das muitas formas, afinal, que se colocam, na maior parte das vezes, frontalmente contra o rígido cultivo da linguagem, conceitos e consciência ética e estética característicos da década de 70, e que exigiam o rigor e neutralidade da 'caixa branca' como espaço de galeria, museu ou bienal, para poder se desenvolver (LEIRNER, 1985, p.15).

A curadora elenca a pluralidade marcante da Geração 80 que funcionou como força motriz para o projeto curatorial:

A visão pluralista dos anos 80, a interdisciplinaridade, a eliminação de fronteiras estéticas, a mistura dos meios e categorias artísticas, aliados à necessidade de configurar a 18ª Bienal Internacional de São Paulo como um espetáculo, sobretudo no sentido de constituir um espaço virtual de vivência, experiência e compreensão didática pelo público (LEIRNER, 1985, p.16).

Com a temática 'O homem e a vida', a 18ª Bienal reuniu 214 Artistas oriundos de 45 países. A edição propôs abordar o retorno da pintura na década de 1980 e também a abertura e interesse dos artistas por projetos de instalação. Havia a preocupação de dar continuidade às conquistas das edições anteriores e a intenção de pensar o lugar da produção brasileira de arte contemporânea no mundo. Para isso, o diálogo com produções estrangeiras, na parte das pinturas, se deu através da montagem, de forma que aproximasse as obras por analogias de linguagens e não pela tradicional narrativa guiada pela condição geopolítica. A exposição principal recebeu o nome de 'A grande tela' por apresentar três longos corredores com telas posicionadas lado a lado, apoiadas no chão, em intervalos bastante reduzidos. Segundo a curadoria, essa proposta remeteria às contaminações presentes entre a produção de artistas e suas referências. Assim, os jovens artistas tinham seus trabalhos apresentados ao lado das obras de grandes nomes da pintura moderna e não agrupados entre latinos, europeus ou outras possibilidades. As demais salas

receberam as instalações, entre elas a de Vallauri, que dividiu os holofotes da mídia com a participação de John Cage em uma mostra de arte sonora. A edição reuniu ainda o grupo Cobra, Leda Catunda, Leonilson Jr, Carlos Matuck e muitos outros contemporâneos de Vallauri.

Nas palavras da curadora Sheila Leirner:

Os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso. Porém, que não se espere dali um discurso coletivo fluente e linear. [...] os seus significados podem ser lidos à luz da história da arte, sociologia ou filosofia. O que se pretende mesmo é criar um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea (LEIRNER, 1985, p.16).

Esta edição, lembrando também que foi a primeira Bienal da Nova República, com o país presidido por José Sarney, foi rodeada por polêmica e opiniões adversas entre artistas, público e a crítica jornalística. Os críticos se referiram à Bienal como uma das edições mais controversas, inclusive desde a temática 'O homem e a vida', considerada evasiva e generalista. Principalmente pela montagem do espaço expositivo idealizado para a 'Grande Tela'; mas, em contraponto, foi reconhecida pela aposta em acolher artistas bastante jovens.

Sobretudo as instalações ganharam bastante projeção e agradou a parte da crítica e da mídia, que as destacou como o melhor conjunto de obras, tanto entre as produções dos brasileiros como dos artistas estrangeiros. O jornalista Reynaldo Roels Junior, do Jornal do Brasil, comentou:

A situação melhora nitidamente nas instalações. O alívio é quase físico. Apesar de algumas delas não sobreviverem ao clima de 'viagem', há uma intenção artística mais nítida em todo o conjunto. Da 'Cachoeira', de Leda Catunda, passando pelos trabalhos de Lenilson, até a 'Festa da Rainha do Frango Assado', de Alex Vallauri, pelo lado dos brasileiros; e, pelo lado os estrangeiros, 'Ultima Thule', a instalação unanimemente apelidada de 'Casa da Borracha', do norueguês Per Inge Bjorlo, e especialmente 'Les Ombres', de Christian Boltanski (...), em todo o núcleo de instalações respira-se bem melhor (ROELS JR., 1985, p1 – Caderno B).

Nem todos os críticos, todavia, reagiram positivamente à instalação de Vallauri. O pesquisador Fernando Lemos fez a seguinte ressalva sobre a instalação em texto publicado na Revista Colóquio:

Ao menos no seu charme de grande exposição, com sucesso de público (ou apenas visitação), farta publicidade, patrocinadores, cobertura nos meios diários de divulga o, e até uma montagem de

gosto civilizado, de autoria de bons arquitetos, tudo parece dar um passo brilhante em direção ao desejável. (...) Neste andar, ainda a propósito, *graffiti*, em especial Alex Vallauri, o mais atrevido dos especialistas na apropriação dos espaços públicos, mas talvez o mais pobre em semiótica, 'A festa da Rainha do Frango Assado' uma intervenção expandida por todo o edifício na intenção virtual de armazenar o cotidiano (LEMOS, 1985 apud ROTA-ROSSI, 2013, p. 200).

Lemos está certo na leitura acerca da apreensão do cotidiano, porém, rejeita aprofundar a reflexão sobre a obra quando a julga pobre de semiótica. No fim, acaba expondo seu pré-conceito com obras de arte que lidam com signos contemporâneos como o *kitsch* e a própria requisição do espectador como co-autor da obra. Ao destacar o trabalho de Vallauri com o espaço público e menosprezar sua experimentação em outro tipo de proposta, exclui que a obra possa exatamente traduzir a sua própria ambiguidade e enfrentamentos internos na relação com as obras anteriores.

No contexto das instalações, identificamos em Alex Vallauri uma antecipação do que veio a se estabelecer no campo teórico como estética relacional²⁶. Ainda que o termo designe um conjunto de práticas contemporâneas após 1990, nessa instalação vemos Vallauri e o grupo ao seu redor elaborando reflexões e práticas que projetam o espectador no interior da obra, com a qual irá gerar identificação e repercutir no sujeito como parte de sua estrutura. Com o ideal romântico de democratizar a arte para os públicos mais diversos e desabitados à arte elitista, artistas como Vallauri se inserem na busca de reunificar arte e vida, sob a tríade do social, político e cultural. No caso da instalação 'Festa na Casa da Rainha do Frango Assado' são explorados os laços pré-existentes do espectador com os objetos, estes imbricados em um modo de vida que tenta superar a Modernidade em vista a uma

²⁶ Ao debruçar-se sobre as práticas artísticas do início dos anos 1990, o crítico e curador Francês Nicolas Bourriaud identifica lacunas impossíveis de responder criticamente a essas novas práticas pela teoria e reflexões das propostas vanguardistas ou pelas pós dos anos 1960. Dada essa inadequação crítico/teórica para apreender as novas práticas artísticas (como as de Rirkrit Tiravanija e Maurizio Cattelan), Bourriaud cunha o conceito de Arte Relacional para refletir sobre a produção na sua própria época e tempo atual. Isso porque essa estratégia relacional explicitada por Bourriaud dos novos artistas se distanciava tanto de um retorno a qualquer formalismo do legado da modernidade, como tampouco intencionava um sentido de ineditismo ou de ruptura como exemplo das vanguardas e também não podia ser respondida pela utopia política das décadas anteriores. A junção entre arte e vida que está no cerne das propostas do início de década de 1990, que, contudo, devemos lembrar que já era referencial para a década de 1960, se personaliza e marca essa conceituação de Arte Relacional.

contemporaneidade, mas a reitera em gestos que ironizam um falso vinculamento com o desenvolvimento. É uma obra que desativa o conflito, como teria se estivesse no espaço público, mas tensiona através da ambiguidade, da ironia ou parodia de uma sociedade com desejo de ascensão. Em tempos em que o vínculo social se tornou um produto padronizado, a prática artística se efetiva como uma via de experimentações sociais, sendo o espaço de arte poupado à uniformização dos comportamentos (BOURRIAUD, 2009, p. 13).

Para tanto, multiplicam-se na contemporaneidade os projetos artísticos das instalações como campo fértil de experimentações relacionais. A crítica de arte Claire Bishop explica em artigo publicado que as instalações lidam com outro tipo de espectador em relação aos meios tradicionais como escultura, pintura e etc. Por meio das instalações, o sujeito observador passa pela experiência de sujeito descentrado:

O que as instalações oferecem é, portanto, uma experiência centrada e descentralizada: obras que enfatizam nossa presença centrada para poder assim submeter-nos a uma experiência de descentrado. Em outras palavras, as instalações não só articulam uma noção intelectual de subjetividade dispersa refletida em um mundo sem um centro ou princípio organizador-; mas também constroem um conjunto no qual o sujeito observador pode experimentar em primeira mão essa fragmentação. Isso ocorre porque as instalações jogam com a ambiguidade entre dois tipos de sujeito: o espectador real que adentra a obra, e um modelo abstrato filosófico que se postula mediante o modo em que a obra estrutura este encontro²⁷ (BISHOP, 2008, p. 49).

Um questionamento oportuno que Bishop (2008) faz é se a consciência do espectador se converte no sujeito/objeto ou no tema da obra. Para responder a essa ambiguidade ela nos leva a refletir sobre os dois sujeitos a que as instalações se dirigem: o observador real que adentra a obra como um 'objeto velado' e ao modelo abstrato de sujeito.

²⁷ Tradução nossa para o texto original escrito em espanhol: "Lo que ofrecen las instalaciones es, pues, una experiencia de centrado y descentrado: obras que insisten en nuestra presencia centrada para poder así someternos a una experiencia de descentrado. En otras palabras, las instalaciones no sólo articulan una noción intelectual de subjetividad dispersada –reflejada en un mundo sin centro o principio organizador–; sino que también construyen un conjunto en el que el sujeto observador puede experimentar esta fragmentación de primera mano. Esto se debe a que las instalaciones juegan con la ambigüedad entre dos tipos de sujeto: el espectador real que se adentra en la obra, y un modelo abstracto filosófico que se postula mediante el modo en que la obra estructura este encuentro" (BISHOP, 2008, p. 49).

Esta tensão entre o sujeito disperso padrão e fragmentado da teoria pós-estruturalista e um sujeito observador autorreflexivo capaz de reconhecer sua própria fragmentação é demonstrada pela aparente contradição entre as reivindicações das instalações de descentrar e ativar a vez do espectador. Afinal, descentrar supõe a falta de um sujeito unificado de vontade consciente (ou seja, um sujeito "moderno"). A concepção de democracia como um antagonismo, defendido por Laclau e Mouffe, contribui em certa medida para a resolução deste conflito aparente; Ainda assim, a maioria das instalações se sustentam por um modelo mais tradicional de ativação política e, portanto, de subjetividade "moderna". Como tal, as instalações operam em dois níveis, abordando o espectador real como um indivíduo racional, e que representa um modelo ideal ou filosófico do sujeito descentrado. Ambos os tipos de espectador estão implícitos, mas é impossível reduzir um ao outro: Eu, Claire Bishop, eu não sou intercambiável com o sujeito de consciência fenomenológica que Bruce Nauman postula em uma de suas instalações. (...) Assim, as instalações não só tentam de problematizar o sujeito como descentrado, mas também o produzem²⁸ (Bishop, 2008, p. 49).

Nessa problematização do sujeito espectador da instalação, no caso de 'A Festa na Casa da Rainha...', além de vivenciar o ambiente, o público, junto com os objetos e a ambientação, passa a ser parte integrante da conclusão da obra. A exigência da presença literal do espectador nas instalações pressupõe um sujeito corporizado com os sentidos de tato, audição, tão desenvolvidos como o da vista. Nas instalações, o ambiente inteiro, incluindo o espectador, se torna a obra. A presença do público dentro do espaço da instalação possibilita uma vivência sensorial e conceitual diferenciada de acordo com o seu deslocamento físico e com o contato visual, tátil ou de identificação perceptual com os elementos presentes.

²⁸ Tradução nossa para o trecho original escrito em espanhol: "Esta tensión entre el sujeto modelo disperso y fragmentado de la teoría postestructuralista y un sujeto observador autorreflexivo capaz de reconocer su propia fragmentación se demuestra en la contradicción aparente entre las pretensiones de las instalaciones de descentrar y activar a la vez al espectador. Después de todo, descentrar supone la falta de un sujeto unificado de voluntad consciente (es decir, un sujeto "moderno"). La concepción de la democracia como un antagonismo que defendían Laclau y Mouffe contribuye hasta cierto punto a la resolución de este conflicto aparente; aun así, la mayoría de las instalaciones se sostiene gracias a un modelo más tradicional de activación política y, por consiguiente, de subjetividad "moderna". Como tales, las instalaciones operan en dos niveles, dirigiéndose al espectador real como individuo racional, y planteando un modelo ideal o filosófico del sujeto descentrado. Ambos tipos de espectador están implícitos, pero es imposible reducir el uno al otro: yo, Claire Bishop, no soy intercambiable con el sujeto de conciencia fenomenológica que Bruce Nauman postula en una de sus instalaciones. (...) De este modo, las instalaciones no sólo tratan de problematizar el sujeto como descentrado, sino que también lo producen" (BISHOP, 2008, p. 49).

Nada é elaborado de forma independente. A forma da obra de arte como festa requer que o público interaja com a obra para além da reflexão que ela possa trazer. Não há roteiro, ou orientação do que fazer, mas a obra não se impõe, a relação é lúdica entre obra e espectador. Tampouco há simulação; a interação é real. No caso de Vallauri, o artista oferece uma bebida, conversa, o público também interage, se identifica, se vê como personagem, encontra-se com seus desejos ali expostos. Poderia ser a sua casa, a do vizinho, a da revista, a da publicidade, a casa e intimidade expostas desejadas pela classe média à época. Quando Vallauri lida com o *Kitsch*, cria a relação de desejo, algo que lhe falta, ou que identifica em si (no público) que é parte de si.

O foco desses trabalhos relacionais, para entendermos o que está em jogo agora nessa conjunção entre arte e vida, está na preocupação com as relações humanas e seu contexto social dentro da arte, na experiência do público como fator construtivo da obra. A participação do público é requisitada para efetivar a obra. Sendo assim, as problematizações são marcadas por questões ao mesmo tempo sociais e estéticas.

Mais do que considerar o espaço, as instalações relacionais se pautam numa duração de temporalidade não-monumental baseada muitas vezes na disponibilidade; na percepção sensorial e, como já dissemos, na participação interativa efetiva do público como (re)criador da obra. Essa cultura interativa apresenta a “transitividade do objeto cultural como fato consumado” (BOURRIAUD, 2009, p. 36). Para além de enfatizar como um campo ampliado, a cultura interativa corrobora com a ultrapassagem do domínio exclusivo da arte. Como equação, está em jogo o fator sociabilidade.

A partir da instalação, os *graffitis* de Vallauri se relacionavam com o público, o qual vivenciava todos os ambientes da casa e interagia em uma festa tanto real como virtual. Os *graffitis*-recortes também se multiplicavam para outros espaços indefinidamente, já que o público podia adquiri-los e reproduzi-los em outros ambientes; da mesma forma com os móveis e objetos reais da Casa. Assim, se recriavam e renovavam situações ambientais imprevisíveis. Embora os objetos fossem vendidos no decorrer da exposição da Bienal, isso não

levava à desintegração da obra e sim a sua multiplicação. Para cada molde que saía da Casa-*graffiti*, a obra-instalação ganhava uma nova 'Casa'.

Villaça parece entender de forma semelhante tal proposta geral dos projetos de Vallauri quando escreve para o folder de apresentação da exposição individual de Vallauri na Galeria Cesar Aché, no Rio de Janeiro, em 1985, que “com a participação lúcida do espectador, estes *graffitis*-recortes podem criar inúmeras situações, dando a cada associação um renovado sentido de humor” (VILLAÇA, 2010 apud SPINELLI, 2010, p. 128).

Bourriaud destaca a importância funcional de formas como a reunião, a festa, a visita que teria “‘função de ponto e encontro’ que constitui o campo artístico e funda sua dimensão relacional” (2009, p. 42). Assim, as relações humanas se tornam formas integralmente artísticas, e os artistas cada vez mais se concentram na invenção de modelos de sociabilidade.

Outro dispositivo relacional da obra pode ser verificado na relação obra-obra. Isso porque, meses após a montagem para a Bienal, Vallauri foi convidado a remontar parte da instalação no Rio de Janeiro em 1986 e no mês de agosto do mesmo ano realizou uma instalação semelhante em uma galeria de Fortaleza, no Ceará, a 'Arte Galeria', a qual ele chamou de 'A Rainha do Frango Assado visita a Rainha do Ceará'. Nesta proposta cearense, destacou-se a apropriação de símbolos regionais culturais para criar a outra Rainha, a do Ceará. Aqui podemos lembrar de semelhante proposição quando Vallauri levou e modificou os *graffitis* de telefone, de acordo com sua leitura cultural da cidade de Nova York. É também evidente o elemento propositivo de obra aberta, que não é fixa, mas mutante, e depende de seu público e origem/lugar.

É claro que, em diferentes graus, podemos considerar que a arte sempre foi relacional, como nos atenta Bourriaud (2009). Mas, para ele, a obra de arte na contemporaneidade sugere um interstício social – espaço de relações humanas com possibilidade de troca para além das vigentes no sistema global. A natureza da exposição de arte contemporânea “cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio diferente das 'zonas de comunicação' que

nos são impostas” (BOURRIAUD, 2009, p. 23). Bourriaud reconhece um caráter inato político na arte contemporânea, ainda que não se aproxime de uma transgressão: “a arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações” (BOURRIAUD, 2009, p. 23). Mesmo porque, para ele, esse interstício social permanece mais ou menos harmonioso com o sistema global. A exemplo, cumpre, todavia, uma contrapartida à mecanização das funções sociais característica da sociedade atual. “No interior desse interstício social, o artista deve assumir os modelos simbólicos que expõe: toda representação remete a valores transferíveis para a sociedade”, defende Bourriaud (2009, p. 24). “Toda obra é modelo de um mundo viável” (BOURRIAUD, 2009, p. 27), complementa. Para ele, a obra de arte pode ser criadora de relações sociais, de microutopias do cotidiano e não deve ser pensada apenas como reflexo da sociedade. Artista e público agem no aqui agora, ativando modelos de resposta aos problemas para a sociedade em contraponto à utopia política que rondou a arte nas décadas anteriores.

Assim, refletindo sobre a crítica feita pelo historiador de Arte Edward Lucie-Smith, em seu livro *Art Today*, sobre a instalação de Vallauri, em que diz:

Era uma recriação satírica de uma casa de classe média, como o espelho do burguês com pretensões de ascensão, iniciando a afirmar-se na terra de ninguém, entre os ricos e os pobres. A ascensão da classe média era um fenômeno marcante no Brasil da década de 1980, especialmente na cidade de São Paulo. A pintura brasileira reinterpreta com frequência a *pop art*, adaptando-a ao contexto e optando pelos suportes não convencionais (LUCIE-SMITH, 2007 apud SPINELLI, 2010, p. 10).

Reconhecemos nesta obra de Vallauri uma leitura sobre os reflexos da nova situação política do país, como a de um Brasil perdido em sua identidade e guiado por uma classe média burguesa em ascensão. Em depoimento para o jornal ‘O Estado de São Paulo’, Claudia Raia, que personificou a Rainha em performance na abertura da Bienal, comenta que a personagem refletia a nova direção social e cultural que o país estava almejando: “Isso aqui é bem Brasil, uma obra de arte. Não imaginava que esse ambiente fosse tão louco, cafona e alegre. A Rainha é uma pessoa que consome sem critérios. A proposta estética

de Vallauri reflete a atualidade de um Brasil que está se assumindo” (RAIA, 1985 apud SPINELLI, 2010, p. 133)

Contudo, Vallauri se esquivava de uma abordagem panfletária de uma visão política e se ancora nos aspectos do cotidiano para um efeito de identificação e autocrítica no público que se permite vivenciar a instalação. Com o enfoque no *Kitsch* ele cria símbolos e um imaginário artístico que sugerem esse interstício social: ativa no público uma reação e imersão no cotidiano, além das esferas sociais e políticas, pelo humor e ironia.

Em resposta direta e crítica à conceituação da ‘Estética Relacional’ formulada por Bourriaud, Claire Bishop alerta, entretanto, que a defesa por práticas relacionais esconde e tenta anular o antagonismo nas esferas política, social e cultural dos trabalhos de arte contemporânea. Em nome da formação de vínculos sociais e microutopias cotidianas, essas formas estetizadas de arte como pretendeu Bourriaud, a obra é sempre aberta, não em seus significados, mas em sua própria forma e estrutura.

Mas, por essa questão, Bishop critica que as interações humanas tornem-se o próprio tema da obra e diluem-se os parâmetros de avaliação do trabalho de arte. É como se bastasse para Bourriaud que uma obra aborde a estratégia relacional. Assim, em tom provocativo, ela declara: “para Bourriaud, a estrutura é o tema - e nisso ele é muito mais formalista do que percebe” (BISHOP, 2011, p.118). Isso porque ele deixa de fora problematizações no que tange à própria recepção da obra, já que basta a interação do público como for, e também questões internas próprias da obra. Nisso, estamos de acordo que Bourriaud se esquivava de fomentar uma reflexão para além da forma da obra. Ainda que afirme que toda arte contém algo de político, ele se isenta de análises e deixa as obras sem uma articulação com o contexto social, político e cultural. Não que elas não contenham, por vezes há bastante potencial, mas escapam de seu foco analítico, como o caso de Tiravanija, cuja análise feita por Bourriaud é criticada por Bishop da seguinte forma: “o que cozinha, como e para quem é menos importante para Bourriaud que o fato de que ele distribui os resultados do que ele cozinha” (BISHOP, 2011, p.116).

Por esses exemplos e considerando também a proposta de Vallauri, entramos na questão do pressuposto democrático inerente à estética relacional. Bishop (2011, p. 117) desconfia que “todas as relações que permitem diálogo são automaticamente presumidas democráticas e, portanto, benéficas”. Ora, de fato, a democracia é o conceito de um projeto político que está no centro dos antagonismos discutidos por Bishop e mereceria uma análise profunda à parte. Como afirma Bishop, no antagonismo das instalações, ao intencional expormos a ‘realidade’ de nossa condição de sujeitos descentrados sem fim, as instalações sugerem que podemos chegar “a estarmos mais preparados para negociar nossas ações no mundo e com o outro”²⁹(Bishop, 2008, P. 51).

2.11 O *GRAFFITI* NA INSTALAÇÃO DE VALLAURI COMO *SITE* E *NON-SITE*

O texto a seguir foi trabalhado de forma a abordar uma problemática comum entre o discurso dos próprios grafiteiros que se dividem entre considerar ou recusar o *graffiti* dentro de museus e galerias. Atentamos que a análise é realizada com foco apenas na obra de Alex Vallauri e, para ser estendida a trabalhos de outros artistas, deve-se requerer uma reflexão própria.

A partir da discussão habitual entre os artistas de questionar a validade identitária do *graffiti* produzido no cubo branco e hierarquizá-lo com o realizado no espaço público urbano no sentido de conferir maior ou menor potencialidade expressiva e, por muitas vezes, de protestar contra o deslocamento da atuação, é que nos impulsionamos a pesquisar uma teoria em direção ao aprofundamento dessa cara questão que coloca em relação os grafiteiros, a sociedade, a instituição e o mercado de arte. Vallauri foi o primeiro³⁰ grafiteiro do Brasil a intentar de forma singular inserir os *graffitis* já realizados no meio urbano dentro da galeria, com a instalação *site-specific* da ‘Festa na Casa da Rainha do Frango Assado’ realizada para a 18ª Bienal Internacional de São

²⁹ Tradução nossa para o texto original em espanhol: “a estar más preparados para negociar nuestras acciones en el mundo y con el outro” (BISHOP, 2008, P. 51).

³⁰ Antes de Vallauri, Keith Haring participou da edição XVII da Bienal Internacional de São Paulo, em 1973. Vallauri também havia sido convidado para a mesma edição, mas foi impossibilitado de aceitar o convite por problemas de saúde.

Paulo, em 1985. Discutiremos aqui de que forma o lugar (*site*) estabelece sentido de identidade para seus *graffitis*.

Para tanto, nos ancoramos na 'Teoria Provisória dos *Non-sites*' elaborada por Robert Smithson³¹ (1979) para propor algumas analogias³² possíveis a fim de compreender a relação intrínseca entre os *graffitis* e os lugares. A partir disso elaboramos uma hipótese sobre o significado dialético do deslocamento da rua para o cubo branco do *graffiti* de Vallauri.

Articulando a reflexão teórica com a prática artística de Smithson (1979), a 'Teoria Provisória dos *Non-sites*' estabelece uma dialética entre o trabalho externo, realizado na natureza, e o interno, inserido nas galerias e museus. Partindo do *lugar* e do *local* dos seus trabalhos realizados na paisagem natural, Smithson elaborou 'quadros lógicos' para representar metaforicamente o deslocamento desses trabalhos para dentro do cubo branco em novos trabalhos de arte.

Segundo Smithson (1979), para localizar um *site* usando o recurso de mapa, uma planta ou um diagrama, estamos desenhando um quadro lógico bidimensional. "Um 'quadro lógico' difere de um quadro natural ou realístico à medida que ele raramente parece com a coisa que ele substitui" (SMITHSON, 1979, p.364). Esse quadro lógico criado é justamente o *Non-site* do *Site* em questão.

³¹ Atuante tanto na prática artística como na teoria da arte, o norte-americano Robert Smithson (1938 - 1973), engajou-se em elaborar *earthworks* como trabalhos de *Land Art* e refletir sobre sua própria produção, além da de outros artistas contemporâneos a ele. Utilizou a escrita também como um trabalho de arte em si. Identificado como um pós-minimalista, abandonou muitos aspectos da escultura tradicional e se entregou a experimentar a natureza como suspensão de fronteiras para seus trabalhos de arte.

³² Não é a primeira vez que é realizado um estudo de aproximação entre a Teoria dos *Non-sites* e obras de arte. O próprio Smithson propôs, em 1969, uma reflexão aproximando a Teoria do conjunto de obras de Cézanne pela qual parte da "necessidade de recuperar a referência física na obra de Cézanne, a sua forte ligação a certos lugares em Provence". Na visão de Smithson, a pintura de Cézanne tinha sido distorcida pelos cubistas, reduzidos a uma peça quase abstrata das formas. Na pesquisa é discutida a dialética entre natureza morta e paisagem em Cézanne, frente ao quadro lógico de metáforas conceituais criado por Smithson. O resultado da pesquisa foi apresentado pelo Museo Thyssen Bornemisza, de Madris, na Espanha. A exposição 'Cézanne: site/non-site' ficou em cartaz entre fevereiro e maio de 2014. Ver mais em: <http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2014/cezanne/>.

Mas, antes de aprofundar sobre os *Non-site*, tomamos primeiro a reflexão do pesquisador Antônio Gabriel Ewbank (2012, p. 81) sobre o *Site* na obra de Smithson. Ele aponta em sua tese que, sem ter tradução linguística para *site*, lugar pode ser convencionado a “uma área ou região não específica” e, em contraste,

local é um espaço ocupado ou que pode ser ocupado por um corpo, um ponto (em que está alguém) ou localidade geométrica [...]. Essa grade conceitual, nos termos de Smithson, passagem do *nonsite* ao *site*, define o espaço conforme a perspectiva do passageiro. Pode-se dizer que o local é a condição do lugar. Do mesmo modo, a passagem de um ao outro é a condição do movimento.

Inferimos dessa contribuição, então, que há uma passagem de um estado a outro entre os *sites* e os *nonsites* e este movimento é dado por uma perspectiva do passageiro, ou seja, entendemos o espectador participante que é inserido na obra e exigido para experimentá-la como condição de existência da obra. É algo que nos remete aos trabalhos minimalistas, mas essa obra agora não é fixa e única em si, ela se desdobra em mais dimensões, podendo ser *sites* e *nonsites* de um trabalho de arte, que se assumem numa proposta ambiental na forma de instalação.

Voltando à Teoria Provisória, Smithson (1979, p. 364) assinala que:

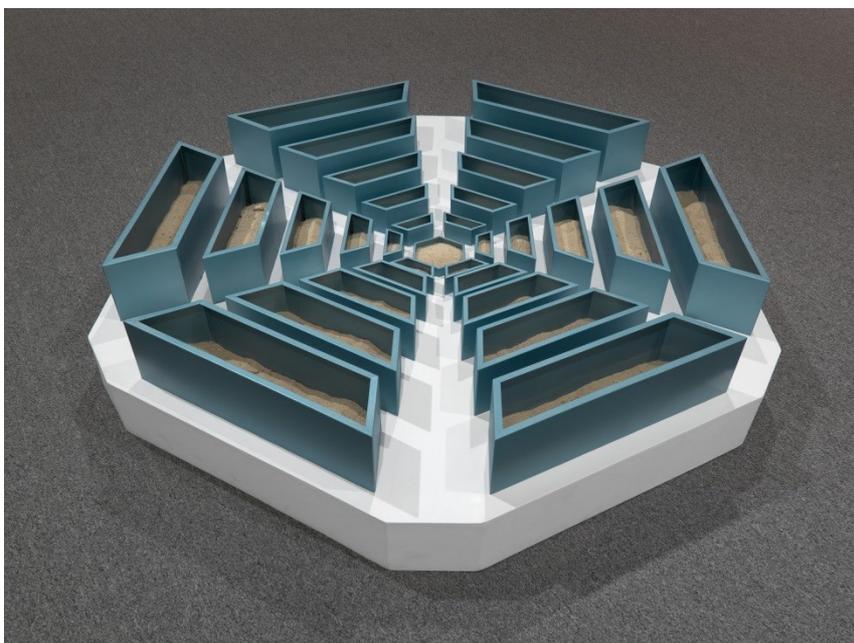
O *Non-site* (um *earthwork* de interior) é um quadro lógico tridimensional que é abstrato, no entanto, ele representa um determinado lugar [*site*] em Nova Jersey (as planícies de Pine Barrens). É através dessa metáfora tridimensional que um lugar [*site*] pode representar outro lugar [*site*] que não se parece com ele – por isso o *Non-site*.

Observamos até aqui que o *Site* e o *Non-site* se inter-relacionam através de metáforas científicas em modos de representação. Mas essa representação nada tem a ver com similitude, elas não se parecem. Não se parecer é que dá a existência e autonomia para o *Non-site*, visto que, desta forma, não há hierarquia ou dependência entre eles.

Averiguar a autonomia do *Non-site* através da construção de um quadro lógico, que, como destacado, é abstrato, é dar-lhe o poder de carregar uma linguagem própria. Ainda que se estabeleçam em uma relação de representação, o *Non-site* não é a reconstrução do *Site*. O *Site* nunca será reconstruído. Mesmo que o *Site* e o *Non-site* sejam demarcados por lugar externo e lugar interno,

respectivamente, como exemplo na citação de Smithson das planícies de Pine Barrens³³ (Figura 73) não se trata da transposição para o estado interno institucional de uma obra realizada no espaço externo, mas é criada uma nova relação, um novo *site*, agora, discursivo. Dada essa reflexão, temos que ambos são, ao mesmo tempo, autônomos e incompletos.

Figura 73: Non-site de Pine Barrens New Jersey



Robert Smithson. *Non-site de Pine Barrens New Jersey*. Pine Barrens, New Jersey, Washington. 1968. Disponível na National Gallery of Art. Fonte: <http://www.rudedo.be/>

De tal forma, A instalação de Vallauri jamais poderia ser mencionada como uma mera reprodução de seus *graffitis* oriundos da rua. A mesma 'Rainha' que pelos muros leva alegria, divertimento e humor, que chama a atenção, dialoga, se exhibe em cores e formas, na instalação está sendo 'assistida' pelo público. A interação se diferencia, isolada dos ruídos tradicionais do meio urbano, das demais inscrições próprias da rua, como a poluição visual, a publicidade, o cimento, os bueiros, a penumbra da noite e a luminosidade do sol. Do ambiente

³³ Pine Barrens, em New Jersey, é apontado por Robert Smithson como o seu primeiro trabalho em que foi feito um *Non-site*, um *earthwork* de interior. Foi realizado em 1968. Composto por caixas de alumínio, areia, fotografia aérea e mapa.

etéreo e chocante da rua, ela adentra a esterilidade do cubo branco. O percurso é exato dentro do ambiente da instalação. Da sala para a garagem, da cozinha para o bar; enquanto que na rua o espectador cumpre a sua cartografia à deriva. O artista não controla essas passagens e deslocamento. Essa autonomia que cada obra ganha, constrói o seu *site* discursivo. Ambos, *site* e *non-site*, são dotadas de um quadro lógico próprio, enquanto a representação de um no outro ainda existe.

Essa nova relação é dialética em vários aspectos, conforme veremos a seguir, e vai trabalhar com a percepção do espectador. Quando Smithson afirma em entrevista que “não estou interessado em apresentar o meio pelo meio. Acho que essa é uma fraqueza de vários trabalhos contemporâneos” (SMITHSON, 2006, p. 280), ele nos fornece as pistas sobre a complexidade de seus trabalhos e de que está interessado em experimentar limites e rever modos de atuação no sistema da arte.

Como nos lembra Ewbank (2012, p. 36), “a história contada pelo entropologista Robert Smithson não é uma crônica da sucessão contínua de teorias transpostas de um campo de conhecimento para outro, mas uma história descontínua do emprego de conceitos e metáforas científicas”. E é por essas provocações colocadas em discurso pela ‘Teoria Provisória dos *Non-sites*’ que nos habilitamos a apropriarmo-nos dela para problematizar questões ainda indefinidas e em disputa no campo da arte no que tange aos *graffitis*.

A nosso ver, a apropriação dos *graffitis* como prática artística da rua pela instituição da arte, com a inserção deles em galerias e museus, significa muito mais que uma legitimação da instituição pela prática até então marginal/periférica. Até porque, como sabemos, essa legitimação é um processo e está sempre imbricado de negociações. Um deslocamento acontece nesse movimento para o espaço interno e institucional, no qual são amenizadas algumas características em virtude de sua domesticação. Em contraponto, são criados novos focos de problematizações.

A instalação de Vallauri apresentada na Bienal nos faz refletir sobre a identidade do *graffiti* ao compararmos com as suas provocações no espaço

público. Prontamente, quando está na rua, seu espaço de intervenção, ele diz da sua natureza, que compreende o espaço urbano, a relação com o transeunte e todo o movimento que o meio provoca para a fruição da arte urbana. Quando deslocado para o cubo branco, o público e os próprios artistas se questionam se ainda é *graffiti*, e quais são as relações anuladas, expostas ou enfatizadas.

Em virtude dessa analogia possível com questões também presentes acerca da dualidade *Site* e *Non-site* apresentada por Smithson, consideramos então o *graffiti* da rua como um *Site* e o seu deslocamento para o espaço interno institucionalizado como o *Non-site* do *graffiti*. Ou seja, isso responde que o *graffiti* dentro do museu ou galeria não é o *graffiti* da rua, mas tampouco deixa de ser *graffiti*; ele é um *Non-site* do *graffiti*, numa relação dialética em que são construídas novas relações na obra do *Non-site*.

Como discutimos antecipadamente, um pode representar o outro, mas não se parecem. O que acontece no deslocamento não é uma simples transposição do espaço externo para o interno, visto que o *Non-site* não é reconstruído; ele tem autonomia. Essa questão é vista em Smithson a partir também do seu interesse e investigação sobre a entropia (a segunda lei da termodinâmica), que prevê o eventual esgotamento e colapso de um determinado sistema. Pois, assim como num experimento para verificação da entropia não se restaura a divisão original de uma mistura, em uma experiência de *Non-site* também não se recompõe o *Site*.

O *Non-site* diz sobre o *Site* por fragmentos que carrega (Figura 74), os quais podem ser físicos - como quando Smithson carrega pedras, areia, ou outros elementos para seus mapas tridimensionais -, ou abstratos, em metáforas lógicas construídas. Em entrevista, Smithson faz os seguintes comentários: “as caixas ou recipientes de meus *Non-sites* reúnem *dentro* deles os fragmentos que são experimentados no abismo físico da matéria bruta” (2006, p. 186), e “o próprio *Non-site* é feito de 31 recipientes de metal de alumínio pintado de azul, cada um contendo areia do próprio *site*” (2006, p. 195).

Figura 74: Non-site Line of Wreckage



Robert Smithson. *Non-site Line of Wreckage*. Bayone, New Jersey, 1968. Fonte: <http://www.rci.rutgers.edu/>

Na 'Casa da Rainha do Frango Assado' temos fragmentos físicos do *graffiti* da rua, como nos estênceis espalhados pela casa personificando os personagens ou ambientando os espaços, mas também outros de ordem abstrata. Por exemplo, o conceito de obra seriada, que se multiplica infinitamente, como visto na rua com o percurso afetivo realizado através da Bota, na instalação é reconfigurado. A ideia toma uma nova dimensão com os *graffitis*-recortes de PVC sendo multiplicados por outras casas, quando o espectador adquire-o e recoloca em nova situação ambiental. Assim, o *Non-site* pode ser uma metáfora até mais complexa do que o seu dado, o *Site*.

Na produção artística de Smithson, os *Non-sites* se constituem como uma nova abordagem de pensar o *Site*. A princípio, sua preocupação parece ser a de como conter o *Site* no *Non-site*, como afirma: "Desenvolvi o *Non-site*, que de um modo físico contém a disrupção do *site*" (2006, p. 195). Mas a partir dessa questão cria-se um jogo para o espectador que se desestabiliza se questiona: onde está a obra, e o que é a obra, onde ela afinal reside?

A relação entre o *Site* e o *Non-site* não é hierárquica entre o verdadeiro e o falso, mas é dialética e, portanto, horizontal. Como nos atenta Smithson (1979, p. 364) na *Teoria Provisória*: “Entender essa linguagem dos lugares [*sites*] é apreciar a metáfora entre a construção sintética e o complexo de ideias, deixando a função anterior como um quadro tridimensional que não parece um quadro”.

Como informam as editoras da publicação ‘Escritos de Artistas’, o trabalho de Smithson é marcado “pelas oposições entre natureza/cultura, espaço/tempo, monumentos/antimonumentos, deslocamentos/limites” (SMITHSON, 2006, p. 182), as quais norteiam seus *Non-sites* e são repensadas para além das oposições da tradição filosófica. Numa relação aproximada, a obra de Alex Vallauri também apresenta dualidades como coletivo/indivíduo, espaço público/espaço privado, muro-exposição/casa-coleção, *graffiti*/objeto, entre outras possibilidades. O que parece estar em jogo no caso do *Site* e do *Non-site* de Vallauri são os espaços de relações e intersubjetividades. Enquanto a rua expõe, a casa abriga. Mas o que de fato é exposto e o que é abrigado?

Notadamente, em todo o contexto dos *Sites* e *Non-sites* permeia a dialética entre o dentro e o fora. A *Casa* coloca em questão os limites entre o morador e o mundo, os idealismos da vida doméstica, a ilusão da atmosfera *Kitsch* proposta na *Casa-graffiti*, em contraposição com a vivência na cidade. Por intentar apreender o cotidiano, como vimos no texto anterior, a ‘Casa da Rainha’ apresenta mecanismos de identificação com o espectador e produção de sociabilidades bastante distintos dos *graffitis* existentes na rua.

Dessa forma, concluímos que o *Non-site* da *Casa-graffiti* não sustenta totalmente a tensão antagônica presente nos *graffitis* da rua, mas também não é certo que seria este o objetivo. Afinal, ao dispor os *graffitis* em uma relação de festa dentro da Casa, o artista mostra-se ciente de que está anulando alguns antagonismos ao domesticar seus *graffitis* no cubo branco em troca, possivelmente, de experimentar mais possibilidades para a técnica do *spray*+estêncil e para a relação obra-espectador. É inegável que há, conseqüentemente, uma valorização do dado pictórico no *graffiti* quando disposto no cubo branco - que não se torna pintura, mas ameniza dados do

graffiti ao mesmo tempo em que “testa os limites sacralizados da pintura” (SPINELLI, 2010, p. 10) ao se misturar com os objetos e todos os espaços da instalação. De tal forma, embora não existam as tensões com o meio urbano e a subversão pela prática proibida, na instalação percebemos que se alcança a ênfase no sentido da ironia e do deboche, um humor um pouco diferente do proposto com as obras na rua, que levam mais divertimento e alegria do que ironia à uma classe social permeada por contradições.

Na obra de Smithson também parece haver concordância de que algo é renunciado em função de outra. Ao utilizar o exemplo de uma maquete de um aeroporto de uma das obras de Smithson e Ewbank (2012, p. 81) identifica que “o modelo em escala reduzida compensa a renúncia à dimensão sensível da experiência pela aquisição de uma dimensão inteligível”.

Como vemos, *Non-site* aponta para um lugar, dá sobrevida ao *Site*. Mas esta não é uma relação de origem e destino, pois não podemos dizer que um seja o princípio do outro, não há essa hierarquia. Como diz Smithson na sua ‘Teoria Provisória’:

Entre o *site* mesmo, em Pine Barrens, e o próprio *Non-Site* existe um espaço de significância metafórica. Pode ser que ‘viajar’ através do espaço seja uma vasta metáfora. Tudo entre os dois lugares [sites] pode tornar-se material metafórico físico destituído de significados naturais e suposições realistas. Podemos dizer que alguém embarca numa viagem fictícia, se este alguém decide ir ao lugar [*site*] do *Non-site*. A ‘viagem’ torna-se inventada, elaborada, artificial; portanto, pode-se chamá-la de uma não-viagem a um lugar [*site*] de um *Non-site* (SMITHSON, 1979, p. 364).

Assim, Smithson brinca ilusoriamente com o espectador, levando-o a elaborar ficticiamente tanto o *Site* como o *Non-site*. A partir dessa teoria, parece que o *Non-site* destitui o *Site* de ser uma categoria fixa informativa. Torna-o material metafórico, que é o que dá validade para pensarmos em *Non-sites*.

3 CIDADE DOS AFETOS

*Jogo rápido, língua ligeira, olhos arregalados
Passam o meu e o seu nomes ligados
Por uma seta de Cupido, filho de Afrodite
O nosso amor é um coração colossal de graffiti
Nos flancos de um trem de metrô
A nossa carne é toda feita de flama e de fama
O rumor do nosso caso de amor.*

(Caetano Veloso - *Graffiti*, 1984).

Ao voltar o olhar para a cidade, vemos que ela se expressa em esquinas, ruas, muros das casas, becos e vento na madrugada. Mas, vista do alto da janela, não há a experiência, há apenas o olhar interrogado pela cidade, que nos invade. Cidade esta para ser vivida, experimentada, como fazia Augusto, o andarilho na obra de Rubem Fonseca³⁴, que em suas andanças pelo centro do Rio de Janeiro “olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas”. Ou seja, a cidade vai revelando sua forma, sua superfície, seu movimento, a partir de sua relação com o outro, com o corpo. Para Hissa e Nogueira (2013, p. 56) “a cidade vive por meio do corpo dos sujeitos. A cidade é cidade-corpo”. E nessa cidade-corpo, flunar, vagar, derivar e errar são alguns conceitos que nos guiam para pensarmos a possibilidade de uma cidade ser performativa. O deslocamento é o eixo vital da cidade.

Neste capítulo propomos uma reflexão teórica sobre a obra de Alex Vallauri na relação com a cidade e os transeuntes a partir do conceito de afecções e afetos em Spinoza (2013) e dos circuitos dos afetos em Safatle (2015) partindo da nossa hipótese de que a cidade é um corpo (HISSA; NOGUEIRA, 2013), para entender como o *graffiti* atua na cidade sendo propulsor de afetos e, portanto, da potência de agir enquanto suporte para a arte.

³⁴ Ver: FONSECA, Rubem. Romance negro e outras histórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Deste modo, segundo Spinoza registra em definição 3 da parte III de *Ética* (2013, p.98), afeto se refere “às afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada e refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”. Afeto, então, não se restringe a um estado físico, mas é também uma percepção, a ideia. Assim, compreendemos o homem como um ser que se constitui na relação, onde também os afetos são estados em trânsito, de passagem de um ao outro.

Para Spinoza (2013), o corpo é uma potência em ato, uma força de existir. Já o encontro de um corpo com outro corpo, o autor denomina de afecções. Quando o corpo sofre afecções, quando é afetado por outros corpos, sofre uma alteração, uma passagem, sua potência aumenta ou diminui. E destas afecções, surgem os afetos, que dizem respeito à experiência vivida (SPINOZA, 2013). Detalhadamente, as afecções são os estados dos corpos provenientes da ação de outros corpos, quando há encontros, e os afetos, por sua vez, são as variações contínuas desses estados, a partir do aumento ou da redução da potência de ser e agir (SPINOZA, 2013).

Mas, então, o que é e o que pode o corpo? Em '*Anti-Édipo*', Deleuze e Guattari (1976) discutem sobre o corpo ao destacar que este não se trata apenas do organismo humano, nem ao menos de qualquer organismo. Estas visões são reducionistas, pois implicam um olhar apenas biológico. Os filósofos abordam um segundo uso: o corpo enquanto algo que possui uma consistência, que ocupa um lugar, não apenas no tempo e no espaço (cadeira, mesa, prédio), mas também nas sensações e nos pensamentos. Segundo Deleuze e Guattari (1976) essa visão tem maior abrangência, mas também não é suficiente. Em '*Lógica do Sentido*', Deleuze (1974) afirma ser o corpo algo com abrangência infinita e o critério para se determinar o que é corpo passa a ser causa ou produção. Assim, há corpo onde algo está sendo causado ou produzido. Logo, há, por exemplo, o corpo da universidade, o corpo da voz, o corpo da cidade e nesta diversos outros corpos também. Os muros, ao formarem uma trama na cidade, que abrigam quadras, que abrigam as ruas, são também eles um corpo, que direciona, disciplina, abriga uma janela, acolhe uma perna dobrada, repulsa pela textura chamuscada. Corpo, então, é algo real, que está por toda a parte, que causa ou produz. "Todos os corpos são causas uns para os

outros, uns com relação aos outros, mas de que? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente" (DELEUZE, 1974, p. 9). São vários os corpos, portanto, e aqui abordaremos o corpo da cidade e a relação cidade-corpo, ou seja, a própria cidade se constitui um corpo (HISSA; NOGUEIRA, 2013).

Com base na conceituação das afecções de Spinoza entendemos que nos encontros os corpos se afetam. Nesse sentido, para o filósofo, há duas espécies de afecção: as ações - explicadas pela natureza do indivíduo afetado e sua essência; e as paixões - que derivam do exterior. O poder de ser afetado se apresenta, então, como potência para agir quando preenchido por afecções ativas, e como potência para padecer quando preenchido por paixões (SPINOZA, 2013).

Spinoza (2013) distingue ainda dois tipos de paixões. Há as paixões que correspondem à tristeza, quando, por exemplo, o encontro de um indivíduo com outro corpo exterior não o convém e, assim, é como se a potência de um se opusesse à do outro ocorrendo uma subtração, ou seja, nosso *conatus* diminui. O contrário é o que corresponde às paixões alegres, ou seja, quando, por exemplo, um indivíduo encontra com outro que convém à sua natureza e assim, diríamos que a potência de agir é ampliada ou favorecida.

Além disso, para o filósofo, destes afetos primários - alegria e tristeza - surgem os demais. Assim, por exemplo, o amor seria uma alegria acompanhada de uma causa exterior; já o ódio seria uma tristeza acompanhada de uma causa exterior. No entanto, segundo Spinoza (2013), os afetos são inconstantes, de forma que podemos ser afetados positivamente ou negativamente e algo que antes produzia alegria pode passar a produzir tristeza. Fato é que o corpo sempre busca produzir afecções ativas e ser preenchido por alegrias, o que nem sempre se torna possível, pois o mais comum é que os corpos sejam afetados por tristezas nos encontros.

Uma das questões da ética de Spinoza (2013) é como transformar afetos passivos em ativos, e assim, sair da servidão para a liberdade³⁵? O filósofo nos leva, então, a questionar: quais encontros são possíveis na sociedade em que vivemos?

Britto e Jacques (2010, p. 14) ao conceituarem o que seria 'corpocidade' afirmam que a "experiência urbana inscreve-se, sob diversos graus de estabilidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e simultaneamente também configura sua corporalidade, mesmo que involuntariamente". Corpocidade é um conceito, então, que registra uma ação retroalimentadora. Assim, é por meio do corpo que experimentamos a cidade e abrimos lugar para as ideias, para a identificação, o estranhamento, a repulsa, para as afecções e os afetos ao mesmo tempo em que formamos subjetividades. Somos corpos que se relacionam com outros corpos para vivenciar a experiência urbana, produzindo narrativas e subjetividades.

Vallauri foi um dos primeiros grafiteiros a imprimir sua marca gestual na cidade de São Paulo com imagens icônicas. A Bota era como uma sombra projetada em silhueta, que se configurou como o signo indicial de que, por ali, o anônimo grafiteiro andarilho passara (RAMOS, 1994). Rota-Rossi destaca no depoimento abaixo o percurso à deriva que flagrou da Bota. Observamos que ela visibiliza espaços apagados ou escondidos da cidade, trazendo à tona ângulos, texturas, suportes e sensorialidade para quem acompanha os seus passos anônimos:

Uma bota invadiu São Paulo. Percorrendo calçadas, chutando e acariciando, protegendo no frio e na garoa, dançando nas gafieiras e *discothèques*. Segue seu trajeto através de diferentes materiais e suportes. O couro virou piche e a perna virou parede. Passo a passo seu espaço se estendeu. Passou por tapumes, praças e edifícios. Da Barra Funda ao Morumbi. Continua sua trajetória. (ROTA-ROSSI, 2013, p. 156).

Na continuação de sua narrativa sobre a Bota, a escritora também questiona a sua identidade - ou a pluralidade identitária-, fator que propicia reconhecimento com o transeunte e sua inserção de ícone no imaginário popular:

³⁵ A liberdade para Spinoza não tem a ver com livre escolha, mas com livre exercício da necessidade. Segundo Deleuze (2002, p. 89) "o que define a liberdade [em Spinoza] é um 'interior' e um 'si mesmo' da necessidade. Nunca somos livres em virtude da nossa vontade e daquilo por que ela se regula, mas em virtude da nossa essência e daquilo que dela decorre".

Sobre os muros vizinhos, outra Bota, e outra, e mais outra nasciam de seus gestos rápidos. [...] A Bota aderiu ao imaginário popular, respeitando hierarquias, instigando desejos, justificando-se. Nos mictórios femininos era a colega; nos masculinos, a prostituta; no banco da praça, a companhia; nas saunas *gays*, o (sic) travesti; nos jardins, a senhora... (ROTA-ROSSI, 2013, p. 156).

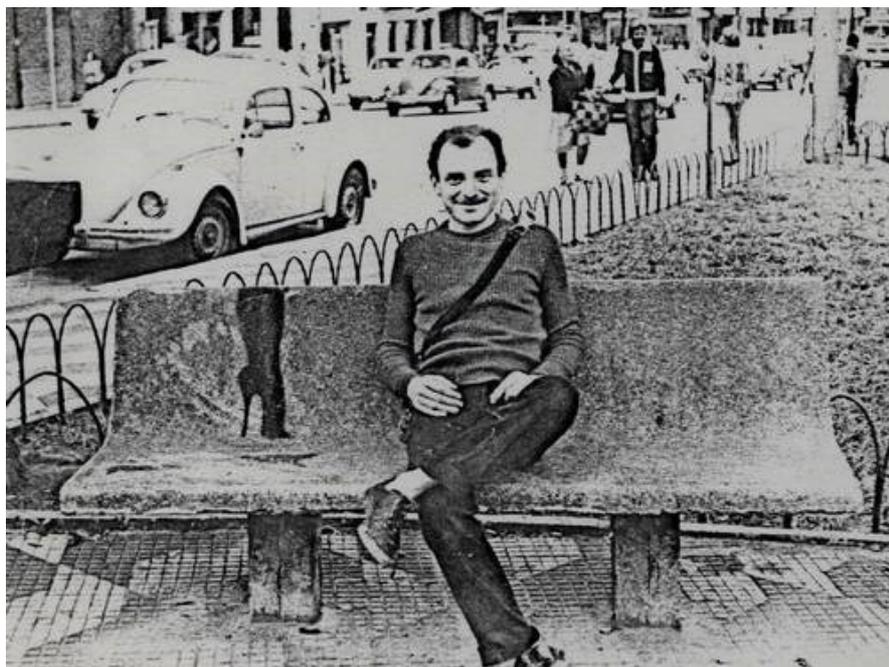
A jornalista Leonor Amarante também destacou em reportagem para *O Estado de S. Paulo* sua experiência sobre a sensorialidade - numa percepção tátil -, disseminada pelo *graffiti* da Bota Preta:

A bota, um dos desenhos mais populares de Alex Vallauri, perambulou calçadas, chutou, acariciou, protegeu do frio, dançou em gafeiras e discotecas. Transformou-se. O couro virou piche, e a perna, parede. Agora ela sai do universo estático do muro e estampa camiseta. Vira personagem de audiovisual. Perpetua-se em *xerox* e livro de artista (AMARANTE, 1981).

Temos, então, a Bota como causa e produção de afecções enquanto corpo interventor na cidade através da arte (Deleuze; Spinoza). Podemos imaginar que outras intervenções talvez não gerassem essa diversidade de narrativas gestuais na cidade, como os destacados nos depoimentos acima. O que impulsiona essa produção nos *graffitis* de Vallauri é a fusão da sua poética através do humor, do erotismo e da ludicidade, sempre atravessados pelo seu projeto democrático de arte que desencadeou a construção de narrativas livres entre transeunte, *graffiti* e arquitetura. Tal projeto democrático de Vallauri parte do intuito de integrar a arte à vida social com um toque lúdico, “não somente como instrumento de ação ou de intervenção sobre a realidade, e sim, bem mais que isso, de invenção”, salienta Spinelli (2010, p. 30).

As figuras eram mensageiras do seu despojamento, alegria, humor irônico, um mundo mágico de fantasia que remetia à infância e adolescência, mas também ao desejo, em choque à esterilidade do caos urbano. Percebemos, então, que o próprio mistério, em virtude do anonimato das primeiras Botas, que depois vieram acompanhadas da luva que apontava para uma direção aleatória, da taça de *champagne*, cupidos, diabos, acrobata, tigres e inúmeros animais e badaluques - produziu deslocamento na trama urbana pelo efeito do inesperado.

Figura 75: Bota preta na praça e Alex Vallauri



Alex Vallauri. *Bota preta na praça e Alex Vallauri. Graffiti*. São Paulo. 1979. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br>.

É criado então um movimento desautomatizado de deslocamento na cidade; uma fenda no gesto normatizado. Fica fácil visualizar essa questão quando Rota-Rossi comenta que:

Os transeuntes agiam como crianças que colecionavam figurinhas e que, antes de abrirem o envelope, perguntam-se: qual será a próxima? A resposta não tardava em chegar; uma nova imagem tinha sido parida no silêncio da noite para os pontos de ônibus, para as filas de espera, para as saídas das escolas (ROTA-ROSSI, 2013, p. 159).

O gesto urbano proposto pela obra de Vallauri nos remete ao que Lepecki (2012) caracterizou como coreopolítica dissensual. O autor ressalta que “toda coreopolítica requer uma distribuição e reinvenção de corpo, de afetos, de sentidos. É que toda coreopolítica revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar” (LEPECKI, 2011, p.55). Sua reflexão sobre o conceito de coreopolítica parte dos eixos de deslocamento, narrativa e subjetividade no espaço urbano.

Experiências urbanas, como as produzidas por Vallauri, pressupõem um deslocamento do sujeito na cidade; neste caso, não somente do artista como das pessoas que irão se afetar pelos *graffitis*. Primeiramente, o que Lepecki nos alerta é que o deslocamento é a energia vital da cidade, devemos pensar nele como forma de sobrevivência no mundo; sinônimo de manter-se vivo. São os espaços públicos, nesse sentido, espaços essencialmente de passagem; o movimento esperado é o de circulação e não de parada. Nesse sentido, o fim do movimento coincidiria com o fim da vida, como podemos apreender na narração da personagem Ana, em ‘No país das últimas coisas’³⁶, que diz: “um passo, outro passo e, depois, outro: esta é a regra sagrada. Se você já não conseguir sequer fazer isso, o melhor é deitar-se ali onde estiver e tratar de parar de respirar”.

O próprio espaço urbano produz as suas barreiras e ordenação de deslocamentos, embora se apresente à primeira vista como lugar físico supostamente neutro. Lepecki (2012) explica que a força motriz que garante o deslocamento de acordo com o plano consensual do movimento na urbe é a polícia. Sua função também é coreográfica para atestar que o fluxo urbano, “por mais agitado que seja, não produzirá nada mais do que mero espetáculo de um movimento que, antes de mais nada, deve ser um movimento cego ao que o leva a mover-se” (LEPECKI, 2012, p. 54). Lepecki (2012, p. 52) enfatiza ainda que “o policiamento enquanto coreografia do fluxo do cidadão é algo profundamente arraigado, entranhado e que forma e deforma o espaço do urbano e o imaginário social de circulação nesse espaço”. Para visualizar melhor esse monopólio da polícia sobre a determinação do que se constitui um espaço de circulação basta imaginar um cidadão parado por longo tempo em uma via pública, sem alguma movimentação ou algo que justifique tal parada. Bastaria que avistasse um policial para retomar o movimento de circulação na cidade para evitar qualquer repreensão. O *graffiti* da Figura 76, por exemplo, ao trazer a imagem de uma mão que segura o cigarro aceso remete a essa suspensão do tempo, a um convite para a parada do transeunte.

³⁶ Ver: AUSTER, Paul. **No país das últimas coisas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. P. 35.

Figura 76: Mão segurando um cigarro



Alex Vallauri. *Mão segurando um cigarro. Graffiti.* Nova York. Sem data.

Observamos, na cidade, estéticas similares, decorações produzidas em série, objetos e construções que se repetem – tal como Vallauri demonstrou no projeto ‘Arqueologia do urbano’. São estes acontecimentos normatizados no corpo da cidade (HISSA; NOGUEIRA, 2013). Vias automáticas e expressas, *outdoors*, calçadas, prédios, pontes, estruturas para solidificar a imagem da cidade: “espaços destituídos de seus conflitos inerentes, dos desacordos e dos desentendimentos, ou seja, são espaços apolíticos” (BRITTO; JACQUES, 2009, p. 341). Compreendemos, portanto, que a relação subjetiva esperada, e, deste modo, normatizada entre os corpos é de impessoalidade e disciplinamento, e, como caracteriza Lepecki, efeito da coreopolícia. Nestes exemplos, a cidade deixa de ser corpo, e “os espaços urbanos se tornam simples cenários, sem corpo, desencarnados” (BRITTO; JACQUES, 2009, p. 340); resultando no empobrecimento da experiência urbana, que não deixa espaço para a construção de narrativas.

Assim, diante de qualquer movimento fora do habitual, um simples gesto da polícia, mesmo sem comunicar nada pela fala, apenas com o corpo, é suficiente para refazer o movimento de perpétua circulação: “sua presença é assim o erigir provisório de um imóvel tangível que legisla sobre o movente fora

da ordem de circulação”, afirma Lepecki (2012, p. 53). O autor cita Rancière, através da sua obra *‘Dissensus: On Politics and Aesthetics’* para nos mostrar como tal função da polícia é mais coreográfica do que cinestésica como acreditava Althusser e de quem Rancière discorda. Para tanto, refletindo sobre a distinção feita por Rancière, Lepecki equipara a polícia também à arquitetura, “pois ela é principalmente o agente que garante a reprodução e a permanência de modos predeterminados de circulação individual e coletiva” (LEPECKI, 2012, p. 54). É isso que Lepecki define como coreopoliamento. Sua coreografia, conclui (LEPECKI, 2012, p. 51), “é fundamental na constituição do urbano e da própria ideia de política”.

Essa coreografia da polícia, a coreopólicia que Lepecki chama, pode ser visualizada na Figura 77, um *frame* do filme *‘See no evil, hear no evil’* ou *‘Cegos, surdos e loucos’* (1989), dirigido por Arthur Hiller. No frame abaixo temos um graffiti de Vallauri, as bocas femininas que se encontram em um beijo e formam na lateral um coração partido. Aqui temos um cenário das ruas de Nova York que foi captado pelo filme justamente quando o personagem entra em um beco para fugir da perseguição policial. E tal local é justamente parte da cena do filme em que o policial já não consegue mais alcançar o personagem por adentrar vias alternativas na cidade.

Figura 77: Frame do filme *‘See no evil, hear no evil’*



Frame do filme *‘See no evil, hear no evil’*. Dirigido por Arthur Hiller, 1989.

Mais uma vez, o conceito de política que Lepecki nos traz é baseado na reflexão de Rancière, para quem “a política consiste em transformar esse espaço de ir andando, de circulação, num espaço onde um sujeito possa aparecer” (RANCIÈRE, 2010, p. 37 APUD LEPECKI, 2012, p.56). O ser político seria então o sujeito capaz de exercitar a sua potência para o dissenso, um exercício também “fundamentalmente estético” (LEPECKI, 2012, p.56). A coreopolítica proposta por Lepecki é definida, então, como “comobilização da ação e dos sentidos, energizada pela ousadia do iniciar o improvável” (LEPECKI, 2012, p.56). Na coreopolítica dissensual haverá, dessa forma, o confronto entre a ação coreopolítica e a reação de coreopolicimento. Nessa instância é que podemos “criar rachaduras” (LEPECKI, 2012) na trama de circulação do urbano, através de práticas artísticas, onde circulam outras formas de ser político. Para Lepecki (2012, p. 51) “é fundamental entender como a dança e a performance têm endereçado essa figura fundamental no entendimento e no direcionamento da nossa vida ativa e, conseqüentemente, da nossa função política”.

Como um enigma, as intervenções de Vallauri deixavam questionamentos, assim sintetizados por Beatriz Rota-Rossi (2013, p.11): “a intervenção é política por excelência e a bota nasce como ícone, que encerra em si a lúcida percepção do autor sobre as questões sociais de seu tempo. Mas também é um enigma, um fetiche. A quem pertence?”. É assim que, em certos momentos, o corpo da cidade ou a cidade-corpo, que se altera com certa rapidez, se abre para o inesperado. A cidade é inscrita como corpo e tempo: de dia, um ritmo; de noite, outra atmosfera. O tempo revela as marcas da cidade, marcas resultantes dos afetos dos corpos. Marcas são escritas, apagadas, e remarcadas a cada novo ruído, conflito, choque. Para Britto e Jacques (2009, p. 340), nestes momentos, a cidade “é apropriada, vivenciada, praticada, ela se torna ‘outro’ corpo”.

O grafiteiro Julio Barreto, que aprendeu a técnica do estêncil com Vallauri e acompanhou o seu trabalho quando ainda era criança, conta em depoimento no vídeo ‘Graffiti Vivo’, que Vallauri se preocupava em criar relações

conflitantes e, portanto, provocativas entre o graffiti e espaços comerciais da cidade, por exemplo:

O que o Alex me ensinou, como colocar o graffiti na rua? Escolhe uma área de trânsito lento, queira ou não queira alguém vai ver. Ponto de ônibus, locais que as pessoas costumam andar e olhar para os muros. Tem que saber escolher esses espaços, não pode pegar muro muito alto, nem muito baixo, tem toda uma composição para você colocar no muro, de repente se tem uma relação, você pode colocar um leão perto de uma avícola, o leão querendo comer as galinhas, então numa casa de carne tem o tigre que o Alex colocou, que tem tudo a ver. Daí vai a brincadeira toda. A ideia é sempre essa: brincar com as pessoas, brincar com os muros e as cores. (BARRETO In GRAFFITI VIVO, 1987).

Ou seja, não era apenas uma relação de composição na área escolhida, mas de significância. Um comércio de abatedouro de aves, como explica Julio Barreto, recebia um leão no muro, como se coreografasse um pulo pelo muro para dentro do comércio.

Em algumas circunstâncias, ganhavam interferência de outros artistas ou do público, que acrescentavam frases ou desenhos em reforço à mensagem visual proposta pelo artista. Eram “imagens-fetiches, personagens reduzidas a um elemento que as identifica, nas quais a população se reconhece e, muitas vezes, acrescenta balões de diálogos entre os personagens, como nas HQ’s, usando giz, carvão ou *spray*” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 159).

A exemplo, Spinelli conta sobre a interferência que a socióloga Guta Marques fez ao lado do *grafitti* Mandrake em uma oportunidade: “escreveu: Abra-me cadabra-me” (SPINELLI, 2010, p. 131). Na época, Guta ainda não conhecia a identidade do grafiteiro da botinha, mas, num tempo adiante, os dois se conheceram e Vallauri acabou apropriando o ‘abra cadabra-me’ para a máscara de Mandrake. Ela conta que:

Eu fazia no final na década de 70 *graffitis* poéticos nas paredes, então eu encontrava esses *graffitis* na rua e eu não sabia de quem era. Não sabia se era de uma mulher, de um homem... E sempre os *graffitis* do Alex me chamaram muita atenção. Então em muitas madrugadas eu parava e ficava conversando com aqueles *graffitis* sem saber de quem eram; era sempre tão parecido com o que eu sentia. A identificação era imediata. O primeiro que vi foi o telefone, o que me chamou a atenção também foi a interferência do ambiente, porque as pessoas passavam com o *spray* à noite e escreviam assim: “ah, ele nunca atende!”, começavam a conversar assim com o trabalho dele! Aí passava uma outra pessoa e escrevia “não, é que eu estava ocupado!..”. Então aquilo começava a criar uma história e

depois que eu conheci o Alex eu ouvi isso dele, que ele gostava que a arte dele caminhasse assim, que fosse provocativa, dialogasse com o meio urbano, com as pessoas. (MARQUES In Viva Vallauri, 1999).

Adiante, Guta Marques conta como era acompanhar o processo criativo de Vallauri:

Ele inventava na hora! A própria contingência urbana da cidade fazia o graffiti nascer. Então ele chegava num canto e dizia: “ah, esse canto está muito triste, você não está vendo? Ali está nascendo uma cobra daquele buraco!” Aí a cobra já nascia, e dizia: “não, agora ela precisa dançar junto com o abacaxi”, aí o abacaxi já nascia. Era um jogo surrealista, tudo na hora convergia para as criações dele. Ele ouvia uma história, saía e criava (MARQUES In Viva Vallauri, 1999).

Guta destaca ainda que Vallauri mantinha um valor afetivo com a cidade de modo a integrá-la ao deslocamento previsto das pessoas que conhecia. Dessa forma, planejava um circuito, por exemplo, em que a pessoa saísse de casa, do trabalho, de um restaurante, e visualizasse no caminho um *graffiti* escolhido para ela:

A escolha dos pontos da cidade ia acontecendo. As vezes tinha um valor afetivo para ele. Como exemplo, quando disse: “vamos lá perto do “La Colina”, que a Leia tinha esse restaurante. Ele fazia coisas para presente. Vamos passar perto da esquina do Caí, vamos deixar um presente para eles, ele fazia isso (MARQUES In Viva Vallauri, 1999).

Vallauri foi o primeiro grafiteiro a criar interações (Figuras 78 e 79) com as obras de outros artistas. Em São Paulo, a ação foi bem recebida e se tornou uma homenagem e reconhecimento de um grafiteiro para outro. Isso resultou numa dinâmica de forte interação entre artistas e público, pois cada ação era inesperada e desencadeava novas narrativas afetivas para a cidade. Diante de tal circuito, era comum surgirem rabiscos como o ‘te amo’ da Figura 78, que traz o *graffiti* da Rainha do Frango Assado de Vallauri ao lado do personagem de Carlos Matuck, que entrega um buquê de flores para a rainha e recebe um ‘te amo’ de anônimos que o acrescentaram na direção do telefone fora do gancho.

Figura 78: *Graffiti colaborativo*



Alex Vallauri e Carlos Matuck. *Graffiti colaborativo*. Sem data. São Paulo. Fonte: <http://subsoloart.com>

Figura 79: *Graffiti colaborativo (Rainha do Frango Assado, debuino e camelo)*



Alex Vallauri e Jorge Tavares. *Graffiti colaborativo (Rainha do Frango Assado, debuino e camelo)*. São Paulo. Sem data. Fonte: arquivo pessoal de Jorge Tavares.

Outro exemplo é o da Figura 79 (página anterior), realizado por Vallauri e Jorge Tavares resultando em uma cena interativa entre os personagens de cada artista. Guta Marques relembra que “ele conseguia ver as linguagens diferentes de cada autor, ele interagiu muito com os outros. Às vezes a gente parava para ele escrever a sua resposta graficamente para o outro *graffiti*. Ele completava o *graffiti* de outros, ele teve essa interação muito forte com outros grafiteiros de sua época” (MARQUES In Viva Vallauri, 1999). Já em Nova York, o ato foi recebido com ressalva e desconfiança. Levou um tempo para que os outros artistas urbanos compreendessem a intenção interativa de Vallauri, já que rompia com um dos códigos máximos entre eles, que era de não apagar ou intervir no *graffiti* de outro artista.

Nesse espírito é que os transeuntes interagiam com a obra. À medida que o mês de dezembro se aproximava, por exemplo, Rota-Rossi (2013, p. 166) comenta que se percebia a ansiedade entre as pessoas de quais seriam as “novas figurinhas grafitadas” e tentava-se descobrir o lugar, bairro, esquina em que iriam aparecer as imagens de felicitações de Ano Novo deixadas pelo ‘Homem da Bota’. Em 1982, de uma ‘Cartola de Mandrake’ saíram taça, coelho, planetas, estrelas, bola de cristal, flor e outras imagens cuidadosamente selecionadas para desejar os votos para o ano seguinte aos transeuntes. Em 1983 celebra a data com o *graffiti* ‘Peru assado’, que havia criado para o dia de Ação de Graças quando estava em Nova York. Em 1984, duas taças de *champagne* brindavam o Ano Novo numa esquina da Vila Madalena: “decidi procurar a saudação que Alex tinha grafitado para o ano que iria se iniciar. Passei pela Vila Madalena e encontrei, numa esquina, duas taças de *champagne* grafitadas, brindando soltas no espaço do muro, augurando um feliz 1984. Na solidão da grande cidade, um grafite volatizava a aflição do vazio”, conta Rota-Rossi (2013, p. 185).

Para saudar o ano de 1985 que se aproximava, Vallauri, junto com Maurício Villaça, grafitou a imagem de Saturno (que ganhou a versão ‘Saturno 85’ em arte postal) rodeado por imagens de Cupido, Coração, Acrobata, Cartas de baralho e Cifrões. É como desejar boa sorte, amor e dinheiro à população para o ano que se aproxima. Já “para os apaixonados há um ‘Coração partido’, com listras de pele de tigre; e para a dona de casa romântica, um sugestivo ‘Ovo

partido', com a gema escorrendo em rosa-choque" (ROTA-ROSSI, 2013, p. 159). Ou seja, Vallauri tornava o cotidiano lúdico, divertido, em provocantes cores quando a intenção era transmutar alegria e boas lembranças em algo como suvenires deixados de presente para a população na forma dos *graffitis*. Vallauri dizia que "quero deixar a cidade mais bonita, soltar a imaginação das pessoas, diverti-las..." (VALLAURI In FOLHA DE SÃO PAULO APUD ROTA-ROSSI, 2013, p. 159).

Um conhecido *graffiti* de Vallauri é também o da gravata com listras, criado entre 1979 e 1981. Na Figura 80 temos três gravatas grafitadas em um muro de São Paulo que posteriormente recebeu nova intervenção anônima com o perfil de três homens personificando o acessório. Aqui podemos fazer uma alusão aos trabalhadores engravatados da cidade de São Paulo que esboçavam a popular imagem de um perfil executivo para a metrópole. A escrita 'te amo gracinha' não é de autoria de Vallauri, porém, é possível que tenha sido realizada junto ao *graffiti* dos rostos dos bonecos.

Figura 80: Gravatas listradas



Alex Vallauri. *Gravatas listradas*. *Graffiti* em muro de São Paulo. Entre 1979 e 1981. Fonte: <http://artevaral.blogspot.com.br/> (blog mantido pela autora Rota-Rossi).

O diálogo com o transeunte contrapunha-se à linguagem publicitária que invade as ruas por meio de *outdoors* e anúncios, como observa Rota-Rossi (2013, p. 152): “o espectador se vê forçado a criar códigos próprios de integração com a imagem, que podem despertar sensações de prazer ou de repulsa. A imagem assim construída gera um diálogo real com o transeunte, contrapondo-se aos estereótipos da comunicação publicitária. Esse diálogo foi o alimento mais eficaz da geração grafite”.

O que Lepecki demonstra, portanto, é que algumas propostas de intervenções artísticas no espaço público, como o *graffiti* e a performance, são capazes de produzir subjetividade duplamente: a do artista que cria uma fenda, uma rachadura, na circulação habitual e consensual e pela apropriação da cidade cria novas narrativas que são a própria experiência na cidade; e a do público, cujos sentidos são mobilizados pelo circuito de afetos (SAFATLE, 2015) ao deixar-se contaminar pelo rompimento do deslocamento normatizado. Esse gesto de apropriação cria sentido de pertencimento do sujeito com a cidade. Torna-se um ato subversivo ao colocar o corpo em cena (tanto do artista como do público) como saída subjetiva e ato de criação. Através do desejo e outros afetos, que só ocorrem com o encontro de dois ou mais corpos (SPINOZA), desencadeados por essa apropriação e desvio no tecido urbano, é que nos possibilita não deixar a cidade massacrar.

Em entrevista ao vídeo ‘*Graffiti Vivo*’, Mauricio Villaça comenta a sua visão sobre uma das possibilidades do que seria esse “não deixar a cidade nos massacrar”. Hoje, uma fala como a dele seria julgada de forma depreciativa, mas, à época, é bastante sintomático refletir sobre a energia que circula na cidade. O *graffiti* ao qual ele faz referência é o da Rainha do Frango Assado que estava grafitado na rua onde foi realizada a entrevista:

E eu não posso deixar de pensar na necessidade desse lado político da arte, da intervenção da arte no dia a dia de uma forma política, de forma que levante questões. No mínimo para levantar o tesão numa população que parece estar assexualizada, que parece que só o dinheiro manda. Às vezes acho que só a sensualidade do *graffiti* já esta sendo importante. As pessoas acharem no muro o *graffiti* de uma mulher gostosa, uma coisa que provoca a libido nas pessoas, me parece que o desejo não está circulando mais por aqui. Parece que acaba o dinheiro e o desejo acaba junto (VILLAÇA In GRAFFITI VIVO, 1987).

3.1 O DESAMPARO COMO AFETO POLÍTICO CENTRAL

Retomando a conceituação desenvolvida na introdução do capítulo, Safatle (2015) nos lembra da importância das afecções e dos afetos, mas faz algumas ressalvas em relação às proposições de Spinoza. O filósofo afirma que teorias que compreendem o medo e a esperança³⁷ como afetos políticos centrais - como as teorias de Spinoza - não permitem que sejam pensadas transformações políticas realmente essenciais. Para tanto, segundo Safatle (2015), é preciso se debruçar na teoria freudiana e em sua ideia de que o afeto político central é o desamparo. Assim, Safatle, ao responder 'o que pode um afeto?', afirma que "o afeto que nos abre para os vínculos sociais é o desamparo" (SAFATLE, 2015, p. 54).

Para Safatle (2015), o desamparo surge quando um corpo não sabe como reagir ou como lidar com certa situação. E, acrescenta: "o desamparo não é algo contra o qual se luta, mas algo que se afirma" (SAFATLE, 2015, p. 21). Desta forma, compreendemos que apenas aquele que está desamparado é capaz de agir e de criar politicamente. Logo, o desamparo é um afeto que se faz necessário.

Ressaltamos que a ideia de desamparo de Safatle não se relaciona com a ausência de cuidado. Ao contrário, aqui o desamparo não supõe condição de autoridade. Para Safatle (2015) é preciso pensar em corpos que afetam e são afetados, e nesta dinâmica, pensar um circuito dos afetos, um corpo que não sabe como reagir, sem estabilidade. "O desamparo produz corpos em errância, corpos desprovidos da capacidade de estabilizar o movimento próprio aos sujeitos através de um processo de inscrição de partes em uma totalidade" (SAFATLE, 2015, p. 26). Para o filósofo, este corpo em errância constrói, "ele integra o que parecia definitivamente perdido" (SAFATLE, 2015, p. 26). Ou

³⁷ Na terceira parte de *Ética*, Spinoza (2013) conceitua que a esperança trata-se da "alegria inconstante nascida da imagem de uma coisa futura ou pretérita, de cujo sucesso duvidamos"; já a "tristeza inconstante nascida também da imagem de uma coisa duvidosa" seria o medo. Logo, esperança e medo são opostos sob o propósito da dúvida. "[...] se retirarmos destes afetos a dúvida, da esperança resulta a segurança e do medo o desespero" (SPINOZA, 2013). A segurança como um dos fundamentos do Estado e o desespero como causa de indignação e revolta. Ou seja, são estes os afetos políticos para Spinoza.

seja, para criar sujeitos, é necessário desamparar-se, já que o desamparo é algo que se afirma porque se vincula à liberdade, é algo que provoca a emancipação. Aqui, temos então como dotado de desamparo não apenas o artista grafiteiro, mas todos os outros corpos que se deixam afetar pela dinâmica da corpocidade, que se assumem na instabilidade.

Safatle (2015, p. 23) acrescenta ainda que um corpo "não é apenas o espaço no qual afecções são produzidas, ele também é produto de afecções. As afecções constroem o corpo em sua geografia³⁸, em suas regiões de intensidade, em sua responsividade". Esse corpo em errância criado pela afirmação do desamparo é, portanto, um sujeito político pleno, consciente de que o espaço urbano não é somente palco de movimentação, de passagem. Assim, ele pode apropriar-se do espaço, interrompendo o coreopoliamento (LEPECKI, 2012) e trocando afetividades com os corpos; criando vínculos.

É nessa direção que os trabalhos contemporâneos de *graffiti* buscam uma retomada afetiva dos espaços desamparados da cidade com o que foi abandonado na urbanização das metrópoles, como o resultante dos processos de gentrificação, por exemplo. "No rito da transgressão, escapa o desejo da durabilidade, do monumental, importa mais o lúdico, a conquista do espaço hoje, no aqui e agora" (RAMOS, 1994, p. 57).

3.2 O ARTISTA ERRANTE

Britto e Jacques (2009, p. 340) afirmam que a relação entre corpo e cidade "poderia nos mostrar alguns caminhos alternativos, desvios, linhas de fuga, micropolíticas³⁹ de resistência ao processo molar de espetacularização da cidade, da arte e do próprio corpo na contemporaneidade".

³⁸ O corpo visto como geografia, não como história. O corpo que experimenta, não que interpreta. Isso torna as possibilidades infinitas, cada nova experiência abre uma porta inédita, nunca antes explorada. Na relação, quando nos modificamos automaticamente, nossa essência se atualiza. Viver é estar em relação e criar organizações corporais totalmente novas, inéditas, impensadas, há pouco impossíveis, e muito melhores que estas que nos ofereceram.

³⁹ Aqui, cabe a nós ressaltar que 'macro' e 'micro' nada tem a ver com grande e pequeno, e nem ao menos com oposição entre Estado ou sociedade e grupos pequenos. Deleuze e Guattari (1996) consideram que a diferença entre as duas dimensões se refere ao modo de funcionamento, de forma que a macropolítica consiste em sobrecodificar - segmentar o movimento da vida, e já a micropolítica atua para fluir, para criar. Além disso, os autores

Ressaltamos a afirmação de Jacques (2005, p. 20) ao mencionar que há vários artistas que praticam errâncias urbanas, ou seja, "questionam a construção de espaços de forma crítica". Os errantes, por meio da ação performativa do andar, derivar, flunar, relacionam de forma inevitável o corpo físico e o corpo da cidade a partir da própria experiência. Assim, Jacques (2005, p. 25) afirma que "nosso corpo físico e o corpo da cidade, e as suas respectivas carnes, se encontram, se tateiam e se atritam nos espaços públicos urbanos". Até porque as cidades se apresentam no transitório, em intervalos do visto e do ocultado, onde os olhos de um *flâneur* e, de forma ainda mais profunda, o corpo de um andarilho, se privilegiam de desvelar as camadas narrativas mais subterrâneas da vida urbana.

Vallauri desenvolve essa performatividade desde a sua vivência ainda na adolescência vivida em Buenos Aires, Argentina, e intensifica com a chegada na cidade de Santos, em São Paulo, no ano de 1964, em pleno anos de chumbo da Ditadura Militar.

Fosse a pé, de bicicleta ou de carona de carro, Alex se lançava em passeios às ruas da cidade sem rumo certo, mas sempre coletando impressões afetivas, compartilhadas depois em cartas para os familiares. A bicicleta, entretanto, agregou um significado maior nessa vivência. Para Beatriz Rota-Rossi, Alex via um sentido na bicicleta como atitude libertatória e de contracultura: "bicicleta e liberdade. Um binômio inseparável em Buenos Aires, Santos, São Paulo, Londres, Paris, Amsterdã e Nova York. Quem o viu pelas ruas de São Paulo grafitando os muros deve lembrar que havia uma bicicleta estacionada a seu lado, baixa e manchada de jatos de *spray*". (ROTA-ROSSI, 2013, p. 58).

afirmam que a primeira possui organização visível e administra a vida de forma instituída, e a segunda possui organização invisível e pode tanto oprimir quanto pode inventar novas conexões. Assim, as dimensões apresentam relações bem distintas, pois a primeira coloca em jogo "conjuntos ou elementos bem determinados (as classes sociais, os homens, determinadas pessoas)" e a segunda se refere "aos fluxos e partículas que escapam dessas classes, desses sexos, dessas pessoas" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 68). Segundo os autores, "nossa vida é feita assim: não apenas os grandes conjuntos (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 67). A macropolítica, então, se refere a uma "linha de segmentaridade dura", de forma que "tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, a passagem de um segmento a outro". Já a micropolítica se refere a uma "linha de segmentação maleável" que "não é simplesmente interior ou pessoal" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 67-72).

Inclusive, na biografia escrita sobre o artista, Beatriz pesquisa sobre os Provos – herdeiro dos dadaístas e anarquistas - com cujo movimento possivelmente Alex teria mantido contato em viagem a Amsterdã, na Holanda, e cita a bicicleta como “a reencarnação do cavaleiro de pau dos dadaístas”, (ROTA-ROSSI, 2013, p. 59). Essa ligação com os Provos não é à toa, tanto que ela resgata a carta recebida de Alex em 1972 em que escreveu: “gosto do contato com os últimos *hippies* de Londres, os que ficam dos *sixties*, dos conjuntos de *pop music*, dos contestadores, como os que conheci em Amsterdã” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 59). Percebemos, assim, que Vallauri considerava a bicicleta como uma extensão corporal de sua mobilidade, dotando a si de maior agilidade e flexibilidade.

A vivência como andarilho, traçando certa deriva pela cidade, era sempre acompanhada também das pausas para registrar em desenhos a vida que passava pela sua retina. Além da interação com a arquitetura e paisagem das cidades por onde passou, sua preocupação em se aprofundar nos estudos de desenhos de corpos e figuras humanas foi uma constante. Aos 13 anos de idade, ainda vivendo na Argentina, Vallauri insiste para que sua prima Beatriz o matricule nas aulas do Ateliê de Modelo-vivo na escola Estímulo de Belas-Artes⁴⁰. O argumento era o seguinte: “eu desenho ruas, cais, praças, tudo bem, mas e as pessoas?” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 53). Para Spinelli (2010, p.41), “suas narrativas híbridas da humanidade e da paisagem caótica das grandes metrópoles são experiências urbanas fragmentadas, que potencializam memória e desejo”.

⁴⁰ Segundo Rota-Rossi (2013, p. 52-53), “a associação Estímulo de Belas Artes, fundada no século XIX, na Avenida Córdoba, 701, era também um centro de discussões canalizadas pelo pensamento de esquerda. Defendia a formação de linguagem e conteúdos nacionais. Não aderiu à mera importação de tendências ou imitações servis, assim como não promovia a arte feita de modelos e conteúdos exportáveis. Não fornecia diploma ou certificado de conclusão de curso partindo da premissa de que o artista não se forma em escolas, mas faz-se no contato com outros artistas e na dedicação ao trabalho. A influência da associação repercutia sobre as jovens gerações de artistas. Grande parte dos principais nomes das artes plásticas do país saía de seus ateliês. A escola foi também exemplo de resistência contra os diversos governos ditatoriais que assolaram a Argentina”.

'À espera' (Figura 81) é uma xilogravura marcante dessa época. Nela, Vallauri retratou uma prostituta grávida à espera do cliente, apoiada no batente da porta de um bar da Avenida Xavier da Silveira. Na imagem, o cenário tem mais detalhes, inclusive traz a inscrição 'BAR' na porta de entrada, um casal encostado na parede ao fundo, as portas com traços em evidenciado relevo, e a mulher grávida se sobressai apenas pelo contorno do corpo. Barriga, seios e o sapato que apoia o peso do corpo contra a parede acompanham o olhar longo e fugitivo da prostituta. No primeiro plano, com fundo branco contrastante, apresenta a imagem de um homem, que, segundo Rota-Rossi, pode ser a própria inserção de Alex na cena.

Figura 81: À espera



Alex Vallauri. *À espera*. Xilogravura. Década de 1960. Fonte: Reprodução do livro 'Alex Vallauri: da gravura ao grafite', de Beatriz Rota-Rossi, 2013, p. 84.

Spinelli (2010, p.25) observa que “em algumas obras, a perplexidade do artista concentra-se não apenas na descrição figurativa, mas na representação da condição transitória do ser humano, adstrita à vida contemporânea”.

As prostitutas do Porto de Santos, tão recorrentes enquanto temática e vivência para Alex Vallauri, são um movimento na cidade, potência transgressora. Sob a penumbra da noite, elas se revelam e se escondem na cidade, se inscrevem nela, marcam um muro, uma encruza, uma fachada, são presença e narrativa na obra de Vallauri, elas são desvios de coreopolítica do dissenso (LEPECKI, 2012) .

É neste contexto que destacamos a arte de Vallauri enquanto reinvenção da cidade-corpo. Vallauri produz intervenções, ao praticar errâncias urbanas, que, por vezes, perturbam a ‘imagem’ tranquilizadora que a normatização das cidades tenta monopolizar.

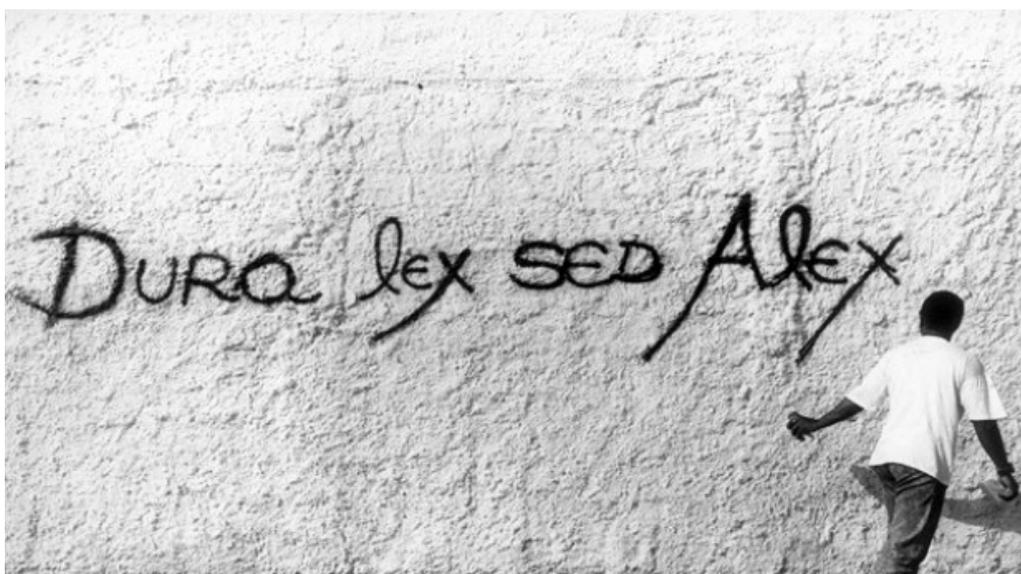
A cidade, portanto, não é um ponto fixo, ela pode ser criada, recriada e transformada, seja pela caminhada, pelo diálogo que surge nas intervenções dos muros, pela identificação ou até pela repulsa do transeunte com o *graffiti* na cidade. Deste modo, o *graffiti* de Vallauri perpassa a via do afeto, seja atravessado pelo choque, pela provocação, pela resistência, enquanto intervenção na cidade. Assim, o que Safatle (2015, p. 15) menciona como "a circulação daquilo a que nossos olhos não podem ser indiferentes porque nos afeta, seja através das formas da atração, seja através da repulsa" pode ser demonstrado com as narrativas procedentes desses *graffitis*.

O *graffiti*, no imaginário urbano, se apresenta como emblema dos conflitos urbanos e sociais. Até porque ele intervém no espaço físico, na arquitetura e ainda no espaço ideológico (SILVA, 2014). Ele intervém como parte não apenas da comunicação – seja como um protesto ou uma comunicação alternativa – mas, como estética ao se aproximar do sensível. É o corpo produzindo acontecimentos e a cidade-corpo sendo reinventada.

Silva – pesquisador do *graffiti* latino-americano contemporâneo que trouxemos no decorrer da dissertação – traz reflexões que comungam com Lepecki e com as pesquisas sobre cidade-corpo ao ponderar que “quem transgride a censura,

as barreiras e os tecidos sociais, atua satisfazendo um impulso, abrindo uma fenda. (...) O grafite perverte uma ordem e, assim, pode-se concebê-lo como um mapa, fabuloso quem sabe, do cotidiano urbano que se afeta” (SILVA, 2014, p.81). Assim, “o grafite teria a propriedade de estar intimamente ligado a um acontecer real da cidade, do urbano, como instância de formação de uma mentalidade, e do mundo social em geral, com a capacidade de transgredi-lo conforme o seu uso” (SILVA, 2014, p.82). Um *graffiti* de Vallauri que é, sobretudo, bastante emblemático neste contexto é o da Figura 84, em que vemos o perfil do artista justamente no tempo da sua ação performática grafitando a frase ‘dura lex sed Alex’ (Figura 82). ‘Dura lex, sed lex’ é uma expressão em latim cujo significado em português é ‘a lei é dura, porém é a lei’. A expressão, que remonta ao período de introdução das leis escritas na Roma Antiga, se refere à necessidade de se respeitar a lei em todos os casos, até mesmo naqueles em que ela é mais rígida e rigorosa. Porém, na intervenção de Vallauri o sentido é transgredido, com a tradução ‘a lei é dura, porém é o Alex’, que cria uma apropriação forçada do artista ao lugar, exigindo sua presentificação no espaço público. É como explica Lepecki, não há possibilidade de negociação com a coreopolícia, há tomada de lugar e criação de rachaduras.

Figura 82: *Dura lex sed Alex*



Alex Vallauri. *Dura lex sed Alex*. *Graffiti* no muro. Sem data.
Fonte: <http://cultura.estadao.com.br>

Toda essa reflexão reforça a constatação de que o *graffiti* é uma das mais antigas expressões humanas transgressoras, cuja identidade está justamente em ser uma ação não autorizada, que ignora a fronteira da legalidade, atua como proibido, provocando fendas nas redes de dispositivos de controle estabelecido para a paisagem, para a arquitetura e a circulação na urbe. Ainda que valorizado e até mesmo participante do jogo institucionalizante como sua entrada nos museus e galerias, é na cidade que germina sua essência, prevalecendo como uma arte marginal e errante; transgressora.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vamos todos 'alexandriar-se'. Queremos concluir esta escrita, na tentativa de traduzir o legado de Alex Vallauri, lembrando o convite feito na introdução. O verbo-convite soou da boca de Villaça na ocasião do velório de Vallauri, apareceu na página do jornal Estadão pela homenagem de Leonor Amarantes e pula por aqui quase três décadas depois.

Vimos, no decorrer da pesquisa, que a obra de Vallauri foi permeada de humanidade. O início de sua produção artística entrelaçou-se com sua própria experiência de vida. Retratar as prostitutas, os estivadores, comerciantes e tantos outros personagens reais do cais de Santos, com o olhar participativo e não apenas contemplativo, marcou a primeira fase de sua produção, pela qual privilegiava a representação subjetiva em obras expressionistas. Numa época de repressão pelo regime militar ditatorial, Vallauri revelou com tais obras a angústia existencialista e a ambiguidade de quem estava à margem em um lugar de passagem como era o Cais de Santos.

O erótico revelou-se uma potência de vida; regeu toda a sua trajetória e a reflexão crítica sobre a sua própria obra. Da abordagem inicial com traços expressionistas nas imagens do Cais, foi o elemento para as experimentações também na transição do expressionismo para o realismo e para a *pop art*, até ser reelaborado como imagem do inconsciente coletivo, com as quais nos identificamos automaticamente. Buscamos ir ao encontro das mesmas leituras bibliográficas e imagens que influenciaram Vallauri, como Bataille, Allen Jones, os quadrinhos de Mandrake, as *pin-ups*, para mergulhar no seu processo criativo. O acesso às cartas trocadas com amigos e familiares e áudios de depoimentos gravados pouco depois de seu falecimento, foram referenciais para compreendermos o seu processo criativo sem tanto distanciamento das épocas. Através delas, mergulhamos nas suas aflições e decisões sobre a finalização de algumas obras, o direcionamento das temáticas e as experimentações técnicas.

A reprodutibilidade da obra obtida pela técnica do estêncil e pela singularização das imagens, alcançando grandes dimensões e contornos simples para uma

fácil leitura na rua, multiplicando os seus *graffitis* à exaustão, permitiu ao transeunte re-identificar a imagem dentro do processo cumulativo de signos na paisagem urbana. Esse acúmulo de imagens possibilitou o surgimento da poética que ficou conhecida justamente como ‘Escola Vallauriana de *Graffiti*’, pela qual a aparente simplicidade das imagens permitiu inscrever a cidade de forma análoga a uma história em quadrinhos. Os personagens foram construídos por fragmentos e estiveram abertos à interpretação e complemento do público e outros artistas. Vallauri demonstrou como as intervenções urbanas estabelecem o diálogo entre o ícone da imagem, o suporte e o contexto urbano e social. Para ele, o prédio em que iria grafitar contava uma história, a rua em que um amigo morava trazia outra história e vivência, atrás de um tapume outra história. Dessa forma, um tigre grafitado em uma praça trazia um sentido distinto de um mesmo tigre no muro de um açougue. A ‘Rainha’ e o ‘Frango Assado’ protagonizaram a maior parte das transformações de Vallauri, articulando técnicas, suporte e imaginação: foram elaborados ao longo do tempo e dos muros.

Analisando a sua relação com a *pop art*, principalmente os processos de apropriação, como o que resultou na imagem do ‘Acrobata’, foi possível compreender o projeto democrático de arte que motivava o seu trabalho. Isso foi crucial também para a mobilização de outros artistas, que até hoje se inspiram e multiplicam o legado de Vallauri.

O legado de Vallauri foi um impulso para os processos colaborativos de práticas artísticas. Envolveu em uma rede dinâmica sem acordos prévios de participação, tanto por artistas como transeuntes anônimos, em gestos de espontaneidade, resultantes da identificação ou do choque e provocação. Podemos ver essa dinâmica na posterior criação do ‘Beco do Batman’, em São Paulo, e no surgimento dos diversos coletivos artísticos de grafiteiros. O envolvimento de Vallauri com a ação política foi nesse sentido, de convocar, através da arte, as pessoas numa participação através do gesto de apropriar-se da cidade.

Na análise da instalação ‘Festa na Casa da Rainha do Frango Assado’ percebemos como a inserção da obra dentro do cubo branco emergiu

contradições com as quais os grafiteiros precisaram lidar de forma crítica. Após reflexões, o grupo de grafiteiros chegou a um consenso sobre a participação de Vallauri na 18ª Bienal e estabeleceu criações que refletissem o projeto democrático de Vallauri. Assim, foi possível conectar o dentro e o fora, mesmo domesticando alguns aspectos do próprio *graffiti* de forma a sobressair outros, como a multiplicação e retroalimentação da obra em outras casas e espaços. A instalação também significou um ponto de culminância para a trajetória de Vallauri. Matuck, Zaidler e Julio Barreto acreditam que ali representou o momento de assimilação do Brasil. “Era onde ele iria fechar um ciclo”, afirmou Matuck (1999), onde ele construiu a sua leitura de brasilidade.

Seus personagens em *graffiti* demonstram uma visão crítica da sociedade e articulam processos de afetividade e interação entre obra-espectador/transeunte-arquitetura na paisagem urbana. Com base nessas relações, no último capítulo exercitamos o que ficou como um ponto de partida para refletirmos sobre os gestos urbanos. Explicamos como a cidade pode ser entendida como corpo, segundo Deleuze, e participante da produção de afetos no circuito onde participam os diferentes elementos da trama urbana, como os suportes, os espaços de passagem, os próprios transeuntes e o *graffiti*.

O afeto, como vimos, com base em Deleuze, Spinoza e Safatle, não deve ser entendido apenas numa relação de conjunção de ideais e sentidos, pois são tão relevantes quanto isto as fricções, choques e atritos, que também resultam em novos sentidos para os percursos existenciais e poéticos na construção dos imaginários urbanos. Essa produção do imaginário urbano, traduzida em gestos, segundo Lepecki, desafia o poder estabelecido, interfere na paisagem, visibiliza narrativas marginalizadas, pauta o dissenso e desestabiliza ou interrompe o deslocamento normativo.

5 REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy Abreu. **Arte e meio artístico (1961-1981):** entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.

BARRETO, Julio. In: **Graffiti vivo**. Produção e direção de Fernanda Pacheco e de Vitor Ribeiro. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 1987.

FILHO, Paulo Venâncio. "Situações limite". In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BRITO, Ronaldo. "O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)". In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. Kool killer ou a insurreição pelos signos. In: BAUDRILLARD, J. **Troca simbólica e a morte**. Loyola: São Paulo, 1996.

BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. **Revista Tatuí**, n. 12, 2011. Disponível em: <<http://issuu.com/tatui/docs/tatui12>>. Acesso em 17 de dez. 2014.

BISHOP, Claire. El arte de la instalación y su herencia. **Ramona**, Argentina, v. 78, 2008. Disponível em: <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH4441/1673c090.dir/r78_12notas.pdf>. Acesso em: jul. de 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. - (Coleção Todas as Artes).

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. (Orgs.). **Corpocidade: debates, ações e articulações**. Salvador: EDUFBA, 2010.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpocidade: arte enquanto micro-resistência. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 21, n. 2, 2009.

CANONGIA, Lúgia. **O legado dos anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 2006.

CRIMP, Douglas. "Apropriando-se da apropriação". In: **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DELEUZE, Gilles. **Logica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DUARTE, Paulo Sergio. **Arte brasileira contemporânea: um prelúdio**. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

DUKE LEE, Wesley. Triunfo do traço. **Revista Veja**. São Paulo, p. 97. 17 jan. 1987.

EWBANK, Antônio Gabriel Gonçalves. **Escritos de Robert Smithson**. 116f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade Federal de São Paulo. São Paulo: 2012.

FABRIS, A.; COSTA, C. T. **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo: 1985. Não numerado. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tendenciasdolivro.pdf>>. Acesso em: 23 de abr. de 2016.

FILHO, Paulo Venâncio. "Situações limite". In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

FOSTER, Hal. **Recodificação, arte, espetáculo, política cultural**. São Paulo: Editora Paulista, 1996.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Coleção Primeiros Passos).

MARQUES, Guta. In: **Especial Viva Vallauri**. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 1999.

HEIZER, Michel; OPPENHEIM, Dennis; SMITHSON, Robert. “Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. “As primeiras respostas...”. In: COSTA, Marcus de Lontra. Catálogo oficial da exposição “Como vai você, geração 80”. **Revista Módulo**, Escola de Artes Visuais – Parque Lage: edição especial, 1984.

HISSA, Cássio E. Viana; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. Cidade-corpo. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 54-77, jun. 2013.

JAQUES, Paola Berenstein. Errâncias Urbanas. A Arte de andar pela cidade. **Revista Arqtexto**. 2005. pp. 16-25. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf>. Acesso em: 27 de jun. 2016.

JONES, A. Allen Jones: ‘I think of myself as a feminist’. **The guardian**. Entrevista a Nicholas Wroe. Oct. 2014. Acesso em 16 de out. 2016.

JUNECA (pseudônimo). In: **Lendas da pichação – juneca pessoinha**. Site Beside Colors. 2015. Disponível em: <<http://besidecolors.com/lendas-dapixacao-juneca-pessoinha>>. Acesso em: 30 de nov. 2016.

JUNIOR, Hudinilson Urbano. **Especial Viva Vallauri**. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 1998.

LEIRNER, Sheila. Introdução. In: Fundação Bienal de São Paulo. **18ª Bienal de São Paulo**: Catálogo Geral. São Paulo: 1985. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2124>>. Acesso em: 16 de fev. 2015.

LEMINSKI, Paulo. **Leminski falando sobre graffiti**. Palestra ministrada na Universidade Federal do Paraná (vídeo amador) – UFPR, Curitiba, 1985.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>>. Acesso em: 06 de jul. de 2015.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha – revista de antropologia**, Santa Catarina, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan- jun. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha>>. Acesso em: 14 de novembro de 2016.

LOPES, Fernanda. **A experiência Rex: Éramos o time do Rei**. São Paulo: Alameda, 2009.

MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60**. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MATOS, Olgária C. F. **Paris 1968: as barricadas do desejo**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MANCO, Tristan. **Stencil Graffiti**. London: Editora Thames & Hudson: 2002.

MOLES, Abraham A. **O Kitsch: a arte da felicidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MORAIS, Frederico. “Gute Natch Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?”. In: COSTA, Marcus de Lontra. Catálogo oficial da exposição “Como vai você, geração 80”. **Revista Módulo**, Escola de Artes Visuais – Parque Lage: edição especial, 1984.

PRADES, Jaime. **Depoimento de um grafiteiro**. Disponível em: <<http://lilianeferrari.com/2008/10/24/quando-a-rua-e-confinada/#comments>>. Acesso em: 28 de out. 2015.

PONTUAL, Roberto. **Explode geração!** Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1984.

RAMOS, Célia M. Antonacci. **Grafite, Pichação & Cia**. São Paulo: Annablume Editora, 1994

ROELS JR., Reynaldo. **A Bienal tem de tudo**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 9 de outubro de 1985. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/paginas/news-archive/>>. Acesso em: 01 de set. 2016.

ROTA-ROSSI, Beatriz. **Alex Vallauri**: da Gravura ao Grafite. São Paulo: Editora Olhares, 2013.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito do afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naifly, 1 ed., 2015.

SILVA, Armando. **Atmosferas urbanas**: grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

SILVEIRA, WALTER. In: **Walter Silveira** – O anarquista da palavra e da imagem. Disponível em: <http://www20.caixa.gov.br/Paginas/Noticias/Noticia/Default.aspx?newsID=1472>. Acesso em: 30 de nov. 2016.

SLOGANS et graffiti. **Des slogans de Mai 68**. Disponível em: <http://users.skynet.be/ddz/mai68/slogans-68.html>. Acesso em: 27 de jun. 2016.

SMITHSON, Robert. “Uma sedimentação da mente: projetos de terra”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas**: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SMITHSON, Robert. “A provisional theory of non-sites (1968)”. In: SMITHSON, Robert; FLAM, Jack, D. **Robert Smithson**: the collected writings. New York: New York University Press, 1979.

SPINELLI, João J. **Alex Vallauri**: Graffiti. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SONTAG, Susan. Notas sobre el camp. In: SONTAG, S. **Contra la interpretación**. Barcelona: Alfaguara, 2011.

SZACHER, Allan (Org.). **Estética marginal volume 2**. São Paulo: Zupi, 2012.

VALLAURI, ALEX. **Nova York, cidade aberta para os grafites paulistas**. São Paulo: O Estado de São Paulo, 11 de janeiro de 1983. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br>.

VALLAURI, Alex; CAÍTO (Luiz Carlos Martinho). **3 crianças vão ao dentista, 9 minutos para cada uma.** Livro de artista. São Paulo, Edições 27, 1982a.

VALLAURI, Alex; CAÍTO (Luiz Carlos Martinho). **A rainha do frango assado ou pic-nic no Glicério.** Livro de artista. São Paulo. Edições 27, 1982b.

VALLAURI, Alex; VILLAÇA, Maurício. **Sintonize o Canal 27.** Livro de artista. São Paulo. Art Brut, 1984.

VASSÃO, Maria Olimpia de M. In: **Especial Viva Vallauri.** São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 1999.

VASSÃO, Maria Olimpia de M; PONTES, Maria Adelaide do N.. Alex Vallauri: trajetória passo a passo. **Revista D'Art**, n. 02. Centro Cultural de São Paulo, p. 36-39, Editora 34. São Paulo: 1998. Disponível em:<http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/revista%20dart%202.pdf>. Acesso em: 20 de abril de 2016.

VILLAÇA, Maurício. In: **Graffiti vivo.** Produção e direção de Fernanda Pacheco e de Vitor Ribeiro. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 1987.