

BH, ano 100: a escrita periférica¹

HYGINA BRUZZI
EAUFMG

Todo nome é falso.

Humpty-Dumpty

COUNTRY CORE, vulgo JAMAICA, apelido Misael começou por dizer que havia dois espaços usurpados a quem de direito no *tecido* urbano de Belo Horizonte. O primeiro, solene, luxuoso, era o da Serraria Souza Pinto. Lugar de manifestação da luta da periferia pelo direito à participação na centralidade, a Serraria não foi jamais aceita por eles depois de reinaugurada. Lembrou também o antigo campo do Atlético, depois Campo do Lazer, hoje declaradamente um *shopping-center* de luxo, uma pedra preciosa no bairro de Santo Agostinho, um verdadeiro *Diamond Mall*. Ora, os muros do Campo do Lazer sempre estiveram abertos a inscrições parietais de grupos periféricos e, lembramos juntos, foi ali o palco da maior greve de construção civil do país, em julho de 1979. “Meu pai estava lá”, disse ele.

A entrevista com os três componentes do grupo foi longa, mas objetiva. Ligam quando querem ou podem, pois trabalham como empregados no setor formal cerca de dez horas por dia. No fim de semana trabalham em sua POSSE de Santa Luzia. Não têm telefone, não são anágra-

¹ Este pequeno ensaio é dedicado à POSSE DE SANTA LUZIA e à sabedoria, mais que ao saber.

fos, nem analfabetos. Um deles já tentou o vestibular para comunicação umas três vezes, outro duas. Só Jamaica não quer saber de Universidade. Por isso mesmo não sabe o significado de seu nome em inglês. Disse-lhe que era parecido com *hard core*, o coração da matéria, o núcleo, o principal e, no caso dele, “o coração do campo”. Ficou contente: “é lá mesmo que eu existo”.

Assim é que, destituída da posse da palavra, a POSSE não abre mão do exercício da escrita. O que significa esse apelido “posse”? Trata-se de uma organização não partidária, mas com intenções políticas e estéticas declaradas, constituída por “boys”, ou seja, dançarinos de *brake*, *rappers* e grafiteiros.

“Mas, atenção, não somos pichadores. Nosso movimento nasceu contra a droga, tal como os de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. É pena que nos confundam com criminosos, pois nosso objetivo é a justiça social e a ação política, através dos meios que nós mesmos criamos”. Miranda é meu contato principal. É pardo, culto, “puxa, já li o Apocalipse de São João três vezes e sempre à noite. Quanto mais leio, mais gosto”. Outro traço da posse é a luta contra a repressão policial, o trabalho pela cultura na contra-mão da própria, em moldes mais conscientes e mais radicais que a contracultura dos anos sessenta. Consideram-se a geração do gueto e o trecho da periferia a que pertencem é o bairro São Benedito em Santa Luzia. É assim que se autointitulam “conscientes da periferia”. Alguns deles são membros da Juventude Socialista Cristã, algo que me parece um ramo atualizado da nossa antiga JUC.

“Para nós o que importa é a mensagem”. Nunca leram Mc Luhan, não gostam da televisão, ouvem mas criticam a rádio Favela. Essa mensagem deve ser passada num lugar público por excelência, no sentido forte do termo. “Queremos fazer as pessoas pensarem”. É claro que há um narcisismo nesse gesto, mas do grupo. O grafite aqui não é um gesto personalizado, não é marca, nem *look*. Reclamam antes uma identidade política e estética.

Na praça da estação, na área tombada em volta da edificação principal, há um tapume da posse de Santa Luzia.

Os estilos são vários, assim como os pseudônimos. Os “gêmeos de São Paulo” fundaram um movimento que tinha ao mesmo tempo um aspecto terapêutico e estético.

“Nosso grafite não é como o das gangues de Nova Iorque. O grafite latino-americano tem um sentido completamente diferente. Somos muito mais políticos, pois aqui a repressão e o autoritarismo são fortes, sem contar a desigualdade econômica.” Em geral, desprezam o uso gratuito do *spray*. Trabalham como os *designers*, compondo logomarcas e impressões em serigrafia. “Todo grafiteiro é um desenhista, nem todo desenhista é um grafiteiro”. Essa frase, apropriada por um Roland Barthes

daria margem a um ensaio de algumas dezenas de páginas sobre a urbanidade brasileira.

Importa assinalar a mudança fundamental do suporte: do papel para o muro, do muro para o papel. Na verdade, segundo Miranda, as fases são as seguintes: 1. da mente ao muro; 2. do papel ao muro. A passagem ao papel se dá através da edição de FANZINES. Trata-se de um veículo impresso, uma espécie de jornal muito utilizado pelos funks na década de 70.

O fanzine atualmente é utilizado em Santa Luzia somente para divulgação do movimento de rua. Este vem sempre antes. Os jornais são pouco acessíveis. Aliás, não consegui, nos quase três meses de contato com os “boys”, nenhum exemplar. O veículo, segundo Miranda, tem como função estabelecer uma “conexão gráfica”. São fotocopiados e têm tiragem limitada: 100/200 exemplares e circulam no meio *underground*.

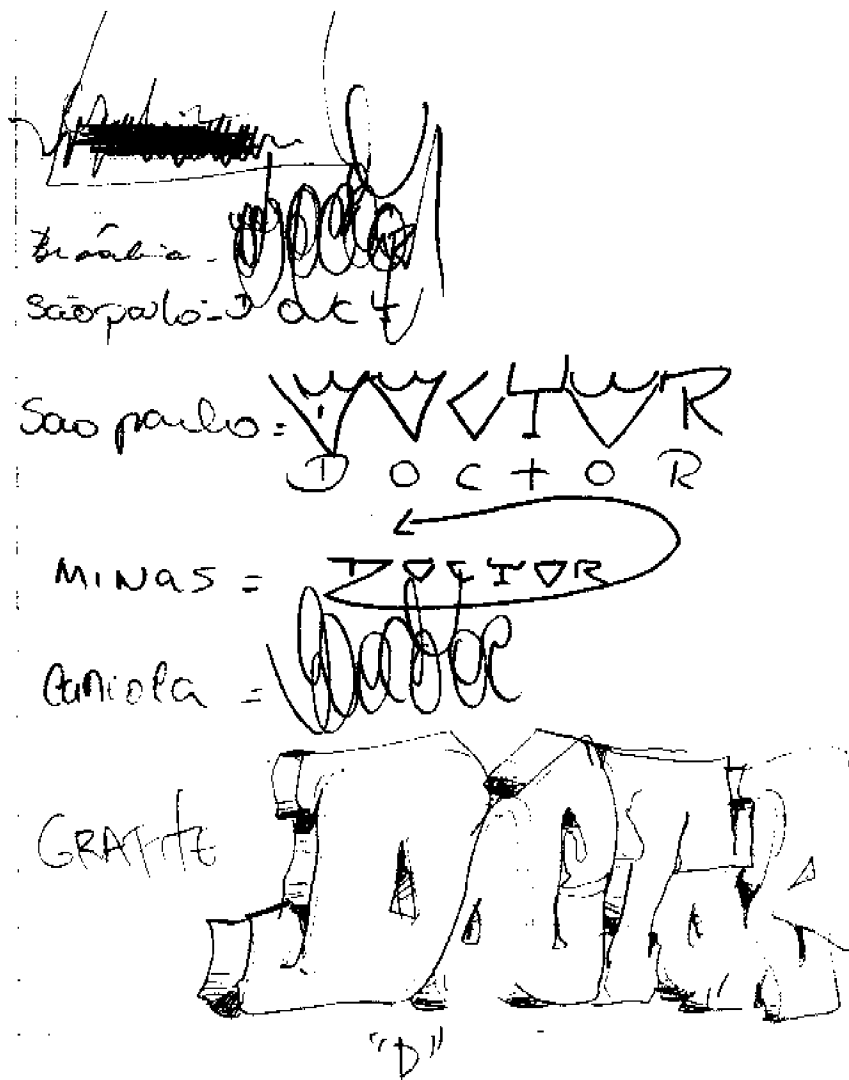
A posse é, portanto, um grupo auto-organizado e autogerido. Não falam favelês. Conversamos em bom português durante umas quatro horas de entrevista. Tanto quanto os paulistas estabelecem uma relação entre a música e a dança (*hip hop* e *rap*) e o grafite como formas de protesto. Lamentam mais uma vez que o *brake*, cuja origem estava ligada à luta contra a droga, tenha se tornado hoje um meio de acesso a ela. Mas há diferenças sutis entre o *rap* e *funck* cariocas, por exemplo. Enquanto o *rap* é mais politizado, o *funck* carioca é mais pobre. Ambos os ritmos convivem com o pagode e o samba. “A rádio (rádio favela) do Misael cresceu por causa do *rap*”, disse Jamaica.

“Sou contra essa “festa oficial” para comemorar os cem anos de Belo Horizonte. No dia 13 de dezembro não estaremos lá. Vamos fazer um movimento contra todas essas comemorações que nos deixam de fora”.

O material disponível para divulgação na posse de Santa Luzia consta de dois ou três fanzines, os grafites nos tapumes, as logomarcas e um projeto em andamento, sem apoio de qualquer agência financiadora oficial, de uma história do grafite no Brasil.

Vamos, então aos nomes e à sua representação gráfica. POSSE DE SANTA LUZIA, Miranda e Júlio e o movimento é algo ironicamente intitulado MENTHIDEOLÓGICA. Não foram pedidas maiores explicações. Tarefas, digamos, para Freud e Habermas, nomes verdadeiros dos quais eles nunca ouviram falar.

Numa sequência dos estilos de pichação até chegar ao grafite da “posse” teríamos a seguinte transliteração da palavra “doutor”. Ironia deles para com a entrevistadora ?



Nunca escrevi sobre Belo Horizonte, a não ser um trabalho conjunto com Maria Beatriz Sathler de Almeida Bretas sobre o desfavelamento do Perrela. O que inicialmente não deveria passar de um "paper" a ser apresentado junto ao Mestrado em Filosofia Contemporânea (Estética) do Departamento de Filosofia da FAFICH-UFMG, acabou gerando a maior polêmica entre os alunos. Adoniran Barbosa e Merleau-Ponty, Umberto

Eco e Lucrécia d'Alessio Ferrara nos ajudaram a questionar uma série de conceitos, através de algo que estava “acontecendo” naquele momento (1985)². Confesso uma certa dificuldade nesse ato narcísico diante de uma cidade com tantos problemas de sociabilidade — uma tara antropológica — metrópole clientelista, ainda sob o domínio das relações de parentesco. Também nunca me esqueço que aqui foi um dos focos principais do golpe de 31 de março de 1964. Belo Horizonte foi ainda o palco das mulheres marchadeiras — tão distantes das mães da praça de maio em Buenos Aires — quase inglesas, que apoiaram o golpe com movimento nas ruas. Tudo isso emerge banhado em melancolia mineral (para lembrar o Guimarães Rosa de “Minas Gerais”: todas as cidades minerais são melancólicas — Belo Horizonte, Liverpool...) e desconforto para alguém que aqui chegou com oito anos de idade incompletos e de lá para cá viu a cidade triplicar de população, desfigurar, refigurar, desfigurar, refigurar. E até hoje tentando uma refiguração para sempre perdida.

As boas coisas, como a feira de livros sob a massa densa dos ficos da praça sete se esbateram na memória. Um quê de Paris acanhada, um quê de São Francisco sem mar, Belo Horizonte vive de sua permanente demolição, imagem da organização social até hoje autofágica de que se falou anteriormente. Não foi, portanto, por acaso que, à maneira dos doxógrafos, fui anotando, na vida diária de todos esses anos atitudes transgressivas, criativas, pois isso é local e universal. Uma escolha evidentemente topológica.

Há três meses, entretanto, recebi um convite que veio a calhar com todas essas anotações. Convidaram-me simplesmente para participar de uma mesa redonda na 49a. Reunião Anual da SBPC, com um título convidativo: “Da urdidura ao desalinho”. Não hesitei. Tendo passado três anos em Paris, pude perceber o sentido completamente outro dos grafites urbanos de Belo Horizonte se comparados com os das guangues novaliorquinas abordados por Jean Baudrillard em texto famoso³. Resumindo um pouco o que eu dizia, poderia dizer que discordava em um ponto crucial do brilhante ensaio de Baudrillard. Precisamente na relação estabelecida entre discurso e política, pareceu-me que não se pode comparar uma reação de um intelectual francês diante de uma curiosa

2 O trabalho em questão se chamava “Desordem criativa ou caos sistematizado?”. Através de diário de campo seguido de uma análise semiótica e fenomenológica questionamos o desfavelamento, a perda do sistema espontâneo de comunicação, os critérios de funcionalidade, a perda da centralidade, a passagem da economia informal à economia formal, a extradição, a urbanização de favelas ou seu embelezamento (“Favela amarela”).

3 O texto de Jean BAUDRILLARD já conta com várias traduções em português. Dou a referência francesa: “Kool Killer ou l'insurrection par les signes”. Em: *L'échange symbolique et la mort*. Paris, Gallimard (NRF), 1976. O texto que apresentei na mesa redonda se intitula “*Graffiti: intervenção/contravenção*”. Ver ANAIS DA 49a. Reunião Anual da SBPC, vol. 1.

manifestação que — veremos adiante — acabou por interagir com a arte oficial, fato esperado em sociedades capitalistas avançadas, dotadas de cidadania mais constituída e a plenitude de discurso que esta enseja, com sociedades com bolsões ainda largamente pré-capitalistas, onde a ausência do direito à *parole* (fala) e ao discurso demonstra uma enorme restrição no direito de participação na polis. Se o esvaziamento do discurso pleno pode parecer interessante para o intelectual voyeur francês, o mesmo não acontece conosco quando entramos em contato com as nossas “posses”. Propositalmente comecei meu texto com um *survey* ligeiro e flexível, o qual teve como palco uma mesa de bar na praça Tiradentes.

Na fala de apresentação da referida mesa redonda chamei a atenção para vários fatos do nosso cotidiano contemporâneo. Num corte sincrônico lembrei que o sonho de uma *petit* Paris no interior de Minas Gerais se realizou na contra-corrente do sonho europeu do Eldorado nos trópicos, o que implica algo insólito como o desencontro de utopias reversas. Além disso, duvidei da verdade do nome “Belo Horizonte” hoje. Escolhido por erro, acaso, ou refinadas razões ideológicas, o belíssimo sítio geográfico que recebeu a trama ortogenética e radial típica do ecletismo neoclássico da segunda metade do século XIX francês, até hoje se vinga dessa intervenção: refluxo de avenidas sanitárias nos rincões, extravasamento das águas pluviais pela sucessiva impermeabilização do solo urbano, aumentando a velocidade da vazão das águas das chuvas e, conseqüentemente, o risco de enchentes. Lembrei a atitude dos ouropretanos de quatro costados para quem Belo Horizonte jamais promoveu qualquer modernização. Pelo contrário, já na década de 60, vendo a cidade se verticalizar — e com mau gosto — diziam: “Belo Horizonte nasceu, é e vai continuar uma roça”. Enquanto isso, os republicanos paulistas, modernistas, quatrocentões não paravam aqui nem uma noite, nem um dia. Preferiam o caminho indicado mais uma vez por um estrangeiro — Blaise Cendrars: “Vale mais pegar o trem para Minas do que o barco para o Havre”⁴. Pois foi incitados por ele que Mário e Oswald de Andrade na época recusaram o convite de pernoite feito por Drummond e rumaram diretamente para Ouro Preto.

Por outro lado, na Belo Horizonte suburbana a vitalidade até hoje remanescente, nasce estreitamente ligada ao modo de vida urbano rural dos que aqui se instalaram, em busca de afluência e prestígio.

Modernidades ainda que tardias. Da Bagatelle de Maria Antonieta à *garçonnière* do nosso presidente *playboy*, da *garçonnière* bossa nova à capital do século XXI, já apelidada pelo resto do país de capital nacional

4 *Il faut prendre le train pour le Minas plutôt que le bateau pour Le Havre.*

do pós-moderno, queimando etapas relevantes (modernidade sem modernização, como lembra Luiz César de Queiroz Ribeiro, o que nos dá sempre a sensação de que “as idéias estão fora do lugar”⁵) vão quantos anos? Hipótese: se o pós-moderno é um ecletismo de segunda mão (pastiche da paródia inicial — a escala que o diga, *petit* Paris), remetendo ao ecletismo neoclássico e a outros revivalismos do século XIX europeu, essas modernidades mineiras não seriam antes um retorno do recalçado, ou seja, o regresso conservador de um Bernardo Pereira de Vasconcelos? Nunca é demais lembrar que nosso governador visionário no momento da fundação — Afonso Pena — era republicano, mas não abria mão da comenda de Conselheiro do Império.

Um breve rastreamento da paisagem urbana de Belo Horizonte hoje.

Em número recente da revista AP, o fotógrafo Ruy César fala amargamente da dificuldade em fotografar Belo Horizonte, pela perda dos pontos de vista e pela poluição, seja da massa construída, seja do grafismo público. Ora, isso é verdade. Quem sabe, então, se esquecendo a trama e puxando o fio do desalinho, não seria interessante urdir a contraimagem. Fingindo olhos de japonês, talvez fosse um exercício agradável neutralizar a massa construída e trazer para o primeiro plano o negativo dos espaços intersticiais como observou Roland Barthes em sua análise da urbanidade japonesa. O termo interstício e seu significado, originalmente forjado por Barthes ao observar Tóquio, vem sendo banalizado impunemente pelo arquiteto conceitualista Peter Eisenmann e seus prosélitos. Em todo caso, qual seria o resultado da “revelação” desse negativo?

Quanto aos grafismos me lembro que na década de oitenta, ainda que premeditados — e quais não o são? — os grafites eram muito mais poéticos. Lembremos a série do Hipopótamo: O HIPOPÓTAMO VOA, O HIPOPÓTAMO TEM ASAS, O HIPOPÓTAMO É AZUL, e talvez o mais encantador de todos tenha morrido sem registro. Na confluência da Felipe dos Santos com Rio de Janeiro se lia: BEM ME QUER, BOM SE DER. Não um poema-processo, mas poesia em percurso. Eram antes de mais nada, uma escrita.

Depois vieram os *bill-boards*. Arte sucateada, neo-figurativismo patrocinando marcas, ilusionismo de terceira mão, sem qualquer impacto ou valor de choque (ressalva para a simulação da avenida Paulista: o

5 cf. Luiz César de Queiroz RIBEIRO. “Transferências, empréstimos e traduções na formação do urbanismo no Brasil”: *Com efeito, na periferia, a modernização da infra-estrutura da vida social e econômica não foi completada a ponto de gerar uma nova sensibilidade, capaz de ensejar “mentalidades” modernas. Por outro lado, a modernização das elites e da intelectualidade só pode existir como manifestação da consciência, mas, sem que, necessariamente, tenhamos tido uma correspondência real entre modernização e modernidade. Fato que sempre trouxe a impressão de que “as idéias estão fora do lugar” ou que o nosso modernismo deve ter outro tempo.* Em: QUEIROZ RIBEIRO, Luiz César; PECHMAN, Robert. *Cidade, povo e nação. Gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

City Bank arremedado do outro lado da avenida: um simulacro cumprimentando o outro). Ora, esse tipo de arte de rua é a própria vanguarda da academia. Como observa Márcio Sampaio em artigo recente do suplemento “Pensar” do *Estado de Minas*, lembrando o caso de Roterdã — logo em seguida me ocupo do caso holandês — não é qualquer tapume ou empena que se presta a esse supergrafismo. Aliás, entrevistando camelôs debaixo do viaduto Santa Teresa, ninguém sabia onde estava o Tiradentes pintado na empena do prédio vizinho. Ficamos com medo de perguntar se, pelo menos, conheciam de verdade o Tiradentes, com ou sem retoques afrancesados.

Embora tenham nascido na década de sessenta nos Estados Unidos, como um movimento *underground* — e é esse grafite que Baudrillard leva em conta em seu texto clássico — foi nos anos oitenta, com a onda da “apropriação” dos neo-expressionistas e neo-abstracionistas, sobretudo o neo-expressionismo em sua posição radicalmente anti-minimalista, que aconteceu a onda do grafite culto, integrado ao universo da arte. Abrindo o caminho da arte para todas as possibilidades banidas pelo minimalismo, os jovens artistas mergulham no mais “impuro” dos processos gráficos: os *graffiti*. *Graffiti e logos* (letras capitulares e apelidos) além de mensagens curtas começam a fazer parte da superfície das telas dos jovens pintores de então. Não mais no MOMA, mas nos trens da Metropolitan Transportation Authority (MTA) o jovem movimento *underground*, munido de bombas de spray como armas, assalta Nova Iorque, atacando paredes urbanas num gesto de vandalismo nunca antes visto em escala pública, pois, em atelier já tinha sido utilizado por artistas como Jackson Pollock e a *action painting*, Jean Dubuffet e o *art brut*, Cy Twombly e Frank Stella. Os anos oitenta consagram como *overground* o movimento *underground* originado do Bronx e do Brooklyn, na interface promovida pelos estudantes de arte do Clube 57 e da School of Visual Arts (SVA). Esse momento coincide com o interesse dos pós-estruturalistas franceses por signos populares.

Anti-minimalistas, anti-conceitualistas os “funky-retro” recorrem ao grafismo das gangues novaiorquinas. Assim é que se dá o encontro de estudantes de arte e de artistas de rua no mesmo movimento de rebeldia. Daí é que surgem artistas como Keith Haring e Kenney Scharf. Os recursos são análogos ao do movimento underground : pseudônimos como *Futura 2000*, *Crash* (veja-se a ficção científica pop-mórbida de J.G.Ballard), *Zephyr* e *Toxic*. Em 1980 acontece algo insólito como a mostra no Times Square intitulada “Times Square Show”, marcando o encontro do under com o aboveground.

O reconhecimento dos artistas grafiteiros recebe seu imprimatur em 1983 quando são promovidos à arte culta no Museu Boymansvan Beuningen de Rotterdam (creio ser a esse evento que se referia Márcio Sam-

paio). A arte do grafite ou o grafite de arte recebe a aura que, paradoxalmente, pretendia de início exorcizar. E desde então passa a se constituir como escola. Tanto Haring como Scharf arrebanham consigo o mais frágil — e talvez o mais audacioso e contundente dos artistas do grafite, Jean Michel Basquiat, esse, sim, um genuíno artista de rua e do subúrbio. O preço que ele pagou por sua entrada na rede das galerias todos nós já sabemos qual foi.

Na visão do pós-estruturalismo francês, que subjaz a todo esse movimento de atenção à escrita urbana o grafismo é objeto e prática de interesse público. A cidade, enquanto labirinto, tem seus dédalos. Para guiar os “chapéus transeuntes” nesse intrincado de galerias, praças, avenidas, conversões, retornos, viadutos é preciso uma sinalética. No caso particular de Belo Horizonte, com a multiplicação dos automóveis, o paralelismo e a simetria do labirinto clássico se tornam mais agudos e ameaçadores. Surge então uma sinalética suplementar como a campanha FAÇA A CIDADE ANDAR, advertindo para a obediência aos sinais de trânsito, com objetivos nitidamente pedagógicos.

De todo modo o grafismo público é uma instituição com fins bem definidos e tem um objetivo claro de segurança na fruição cotidiana da cidade. Pode ser estudado, pois, não só do ponto de vista estético, mas do ponto de vista ético. Esse é o objeto de uma “grafologia política”⁶: apreender o corpo social em sua totalidade, ou no conjunto de suas manifestações gráficas. O termo político não tem aqui nenhum sentido de proselitismo ou facção, mas o mesmo que utilizei na reunião da SBPC: político como direito de cidadania e participação na *polis*⁷.

Logo de início verificamos com Damisch que o termo grafismo remete à escrita (*graphein* em grego significando precisamente “escrever”). O traço da escrita e seus elementos: pictogramas, ideogramas, hieróglifos ou alfabetos. É nesse sentido que se inscreve e se escreve o grafismo da “posse” de Santa Luzia.

A grafologia é o domínio que acolhe o conjunto das manifestações gráficas de uma sociedade e de uma dada cultura, a escrita individual se incluindo num período ou estilo dessa escrita mais geral. Assim, o “traço” da nossa época, nas cidades da democracia ocidental é exatamente a poluição gráfica. Dentro dessa poluição gráfica o alfabeto dos

6 Cf. Hubert DAMISCH. “Pour une graphologie politique”. Em: *Skyline, La ville narcissse*. Paris, Seuil (Fiction & Cie.), 1996, p. 58-67.

7 Roland BARTHES fala da centralidade japonesa como algo muito especial. Ela existe como a Ágora, é convergente, mas é o lugar do vazio. A escrita como fato primeiro na urbanidade japonesa levou Barthes a rever vários conceitos ou preconceitos ocidentais da cidade ocidental, tal como o privilégio que ela concede à parole (fala) e ao discurso. Aliás, é de Barthes o conceito de *traço* do qual Hubert Damisch se apropria para propor uma grafologia política e uma outra forma de leitura da obra de arte. Cf. Roland BARTHES. *L'Empire des signes*. Genève, Albert Skira éditeur, 1970 e Hubert DAMISCH. *Traité du trait. Tractatus tractus*. Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1995.

grafiteiros poderia ser considerado uma poluição a mais, não fosse a intenção política que expressam. O que é pior? O alfabeto, o out-door, o *bill-board* ou os edifícios figurando cartões perfurados? Parece-me que esse alfabeto é antes uma interjeição, uma interrogação mais ou menos indignada.

De fato, grafismo e linguagem têm uma estreita relação fundadora, constitutiva. No caso do grafismo a escrita apresenta uma dimensão icônica inegável (como no ideograma e no grafite propriamente dito). O grafismo constitui um quadro estético-político, uma qualidade caligráfica, caligrafia também concebida no sentido etimológico como arte da boa formação dos caracteres da escrita.

Da caligrafia aos caracteres da *scriptura artificialis* não se perde a beleza e essa se manifesta de forma clara, mesmo para o mais sofisticado escritor, ao reconhecer sua escrita no espelho do texto impresso. É quando ele pode dizer com satisfação: “não é que ficou bom?” Se esse reconhecimento narcísico existe, ainda que bastante filtrado, no mais sofisticado dos escritores, que dizer dos excluídos da periferia da cidade ao se verem reconhecidos por sua escrita na superfície nova, polida e lisa dos revestimentos mais refinados (granito, mármore, aço) dos edifícios que se apresentam como a estética premiada de nossa cidade.

Nesse traço há uma espécie de impressão digital, um *kallos* próprio do indivíduo num momento de raro prazer em participar cotidianamente nesse universo escrito de antemão.

Enquanto projeto, uma grafologia política obedece ou persegue o propósito de uma gramatologia no sentido proposto por Derrida: uma ciência da escrita que se interessaria não só pelo “significante” gráfico (pictográfico, ideográfico, hieroglífico, cuneiforme, fonético), mas também pela relação entre o texto manuscrito e o texto impresso⁸.

O grafismo contemporâneo tem essa dupla face: uma necessidade de voltar ao *dactylo-graphico* do tipo *script* e as novas incursões em busca de outros alfabetos. Datilografar etimologicamente remete à ação de se exprimir pelo tato. Essa moda contemporânea vai de John dos Passos a John Cage e responde a uma necessidade de retorno à escrita manual em meio a tantas virtualidades gráficas. No sentido contrário à tatibilidade corre o grafismo holandês tendo em vista a força da tradição neoplasticista de van Doesburg e Mondrian. É, pois, visual e simples e se estende por toda a cidade, dos meios de transporte (bondes) até as portas dos estabelecimentos comerciais.

Já no *design* contemporâneo se observa uma tendência menos lin-

8 Roland BARTHES utiliza as duas modalidades na diagramação de seu texto sobre o Japão. Lateralmente ao texto em caracteres de imprensa, joga algumas de suas notas pessoais de forma muito próxima ao ideograma ou à caligrafia japonesa. Cf. Roland BARTHES. *L'Empire des signes*, op. cit.

guística que icônica (no caso dos nossos grafismos isso ficou claro: o alfabeto é um desenho mais que uma escrita). Na verdade a relação texto-imagem é a grande questão do grafismo contemporâneo. Veja-se, por exemplo, o impasse da marca ou do logotipo.

Aqui gostaria de abrir um espaço para uma ironia que ocorre frequentemente devido à ambiguidade do signo icônico utilizado na sinalização do tráfego. O desenho de pequenas vacas que deveria ser lido como CUIDADO ANIMAIS pode ser interpretado literalmente pelo incauto candidato a motorista no exame de sinais : VACAS NA PISTA.

Pelo que foi dito anteriormente fica mais ou menos claro que há as seguintes modalidades de grafismo a considerar: o grafismo de Estado, o grafismo de artista e o grafismo anônimo, periférico e político.

Na vida cotidiana do cidadão há vários documentos que o constituem como um conjunto gráfico: certidão de idade, de casamento, certificado militar, carteira de identidade, passaporte, multas, contas, todos os “papéis” e “impressões” do Estado burocrático contemporâneo asseguradores e garantia de pertencimento e de direito à cidadania.

O grafismo tem esse mesmo caráter anti-triunfal, como já antevisto no *agit-prop* anti-nazista dos poemas de Maiakovski. Talvez, inconscientemente ao tomar como exemplo a posse de Santa Luzia já estaria me situando ética e politicamente: o anti-triunfo, contra todo tipo de comemoração, efeméride, pompa e circunstância de todos os totalitarismos, sobretudo o do (a) Capital.

Lembrando Damisch: “A oportunidade, o preço, a condição da democracia, é a de escapar à retórica do quiasma. A tal ponto que a verdadeira, a única questão que se coloca hoje, em termos de grafismo público, é a de seu uso ...”⁹

A grande sigla hoje, diz Damisch, não é mais a cruz gamada, nem a foice e o martelo, mas o bilhete verde de um dólar e a cifra \$. A onda verde da cédula é o refúgio ecológico da economia política do grafismo e ao mesmo tempo signo do totalitarismo do capital. “Não há estética da democracia, nem democracia da estética” reafirma Damisch, parafraseando Walter Benjamin.

Resta antes, como tarefa, uma reflexão “sobre as condições de um exercício democrático, senão da arte em geral, pelo menos dessas artes por natureza coletivas que são a arquitetura, o design e, na linha de frente, o grafismo público (isso é dito àqueles que persistem, contra toda razão, a não ver outra alternativa, em matéria de política, que entre o reformismo e sua denúncia)”¹⁰

9 Hubert DAMISCH. Skyline. La ville narcissse, op. cit., p. 55.

10 Ibidem, p. 66.