

Informação e contra-informação na gráfica urbana – uma experiência com outdoors no crepúsculo da modernidade

Information and counter-information in the urban graphics – an experience of the out-doors during the twilight of modernity

Jorge Bassani

Gráfica urbana
Design urbano
Arte e cidade

Este artigo re-avalia o projeto “Ao ar livre” do grupo Manga Rosa que, entre 1980 e 81, ocupou uma placa de outdoor no centro de São Paulo. Do projeto participou um grande número de jovens artistas e estudantes das áreas de artes, arquitetura e comunicações, produzindo mais que vinte cartazes para este suporte.

A re-avaliação proposta aqui se posiciona entre dois interesses especiais:

Primeiro, a situação histórica. O projeto acontece em meio aos primeiros sinais da decadência absoluta das configurações (econômicas e culturais) ditas Modernas. Ao mesmo em que a anunciada era pós-moderna ainda não existe como realidade vivida nas nossas cidades.

Segundo, verificar como as experiências realizadas nos remetem ao estudo das mídias urbanas no sistema das gráficas urbanas e, mais profundamente, do próprio sistema comunicativo urbano contemporâneo.

*Urban graphics
Urban design
Art and city*

This article re-assesses the “Ao ar livre” project from Manga Rosa group that placed a billboard in downtown São Paulo between 1980 and 81. A great many young artists and students of arts, architecture and communications took part in the project, presenting more than twenty options for that project.

This analysis has two proposes of specials interest:

First of all, the historical situation. The project occurred during the firsts signs of absolute decadence of the so-called Modern economics and cultural configurations. At the same time, the anticipated post-modern age yet occurred as a vivid reality in our cities.

Secondly, to examine how those experiences led us to a study of urban media as portrayed in the urban graphics system, and to a deeper study of general contemporary urban communication systems.

Contexto

É praticamente consensual colocarmos os últimos anos da década de 1970 como o divisor de águas entre a modernidade e as novas ordens mundiais. Motivos não faltam e sintomas estão ao alcance das mãos, principalmente nas condições em que se encontram os sistemas urbanos, ou o colapso deles.

O caso de São Paulo, a maior metrópole do hemisfério sul, é típica. Uma confluência de épocas, gerações, conflitos e crises é materializada pela cidade e seus sistemas comunicativos. Estão chegando os banidos pela ditadura, mas o peso dos últimos 15 anos apresenta uma marca de rancor latente. As novas gerações formaram-se basicamente no e pelo *underground*, inclusive o próprio ambiente universitário consistia das expressões não-oficiais ou não sistêmicas. Ao mesmo tempo em que não viveram a fase mais aguda do fechamento político, foram formadas por professores e ídolos remanescentes dos conflitos ideológicos.

Ainda assim os ventos da abertura política trazem novas realidades e possibilidades, fica claro que o mundo não se resume às bipolaridades ideológicas esquerda-direita, mocinho-bandido. Desta forma, as experiências com as linguagens e o design que os

concretistas passaram a desenvolver a partir dos anos 50, conseguiam uma ressonância muito maior nos meios intelectuais e mesmo em um universo social mais amplo, como a grande mídia.

Os trabalhos das vanguardas dos anos 50 (que atualizava as dos anos 20) estavam muito mais ligados ao entendimento das lógicas do poder comunicativo da forma do que às questões ideológicas partidárias. Olhados negativamente pelos partidos e organizações de esquerda haviam construído sólidas teorias e práticas do design na sociedade industrial avançada e suas realizações no âmbito das cidades. Tais teorias e práticas tornam-se freqüentes nas conversas e leituras dos estudantes ao final dos 70.¹

Época de Arrigo Barnabé e as '*diversões eletrônicas*' de Itamar Assunção o '*négo beleléu*', do '*kool killer*' de Jean Baudrillard correndo de mão em mão em xerox até ser publicado pela Cine-Olho 2, época da '*contra-comunicação*' de Décio Pignatari e do X pixado nas portas das galerias de arte pelo 3nós3. Época de um certo '*contra*', um '*contra*' muito específico porque não se tem um objeto, '*contra*' o quê? A ditadura definha por incompetência própria, ainda conseguíamos sobreviver com as economias feitas durante o milagre, as sucessivas crises econômicas que iniciavam naquele momento ainda não haviam consumido o país.

As atitudes dos punks na Europa, o '*contra tudo e todos*', niilismo absoluto, ainda não eram observáveis por aqui nem nas periferias metropolitanas (só as iremos encontrar nos primeiros anos da década seguinte). Talvez um '*contra*' o chato, o previsível e conhecido, como vai ficar caracterizada a primeira face da cultura autodenominada '*pós-moderna*'. Tal termo ainda não era usual por aqui, nem seus discursos, uma vez que, por formação (e apreendendo do Concretismo), tínhamos um enorme apreço pela produção das vanguardas históricas em seus diversos matizes.

A cena cultural era algo próximo a uma *contracultura* sessentista fora de época e, embora com traços do romantismo dela, muito menos colorida ou otimista, já pairava no ar o desespero e cinismo que marcarão as décadas finais do século e início do atual no mundo todo. Esse é o motivador da tentativa de reação a uma ação não identificável, porém sensível. E o que se sente é que estamos atolados em ruínas e escombros. Sem a menor consciência do tamanho do buraco, estávamos *contra* um mundo que não funcionava mais, tinha ficado velho, o funcionalismo havia emperrado em suas engrenagens vitais.

A São Paulo espaço material que abrigava esse ambiente cultural, obviamente, também apresenta uma série de sintomas típicos dos primeiros sinais do que chamaremos logo depois de era pós-industrial ou economia globalizada. A questão é menos identificar o *quantum* de pós-industrial era a cidade na passagem dos 70 para os 80, ou mesmo o é nos dias de hoje, e sim, identificar algumas condições em que se encontram a matéria urbana e seus sistemas comunicativos.

Tais condições apontam para as situações modélicas das cidades industriais no fim do século, a decadência profunda das áreas centrais, o crescimento horizontal para uma periferia extrema carente de tudo e desterritorializada, a especulação selvagem desenhando as novas ilhas enjauladas do caos e violência da cidade, as vias expressas pulverizando os últimos bairros com alguma identidade própria que restavam. Uma metrópole construída para atender as necessidades da produção industrial aparentemente vai virar sucata industrial, áreas imensas ao longo da ferrovia já começam a ficar sem função alguma da mesma forma que o centro histórico da cidade, inclusive sem mesmo valor simbólico. Os cinemas e restaurantes mudam-se do centro e as fábricas da cidade.

Nesse momento a cidade é a saturação absurda dos sistemas analógicos, as sobreposições da lógica industrial determinam o desenho e a distribuição de toda a informação na cidade. E ela própria enquanto informação e desenho. A palavra definidora dessa lógica nem mesmo é o *funcionalismo* exigido pelas vanguardas e, sim, a *operacionalidade*. Tal qual a via expressa é operacional para os tráfegos urbanos, a gráfica da cidade: paisagem, sinalização de

¹ Incluía-se aí a obra sobre teoria da comunicação de Décio Pignatari, a poesia Concreta e sua gráfica, os painéis urbanos de Maurício Nogueira Lima. Também foi muito marcante a exposição *Projeto construtivo brasileiro na arte*, na Pinacoteca do Estado em 1977.

² '*Kool killer ou a insurreição pelos signos*' de Jean Baudrillard in: Cine-Olho no. 5/6, jun/1979, pgs. 36-45.

orientação, publicidade, objetos também o seriam. Seriam se a saturação não lhes extirpasse a legibilidade.

A operacionalidade em termos gráficos impõe o banal e banalizador, o reconhecível em enésima via, sem qualquer possibilidade de expandir a percepção ou a *sacação* deste mundo em transformação. Sem qualquer possibilidade de expansão no tratar as linguagens do design urbano.

Envolvidos por esse ambiente cultural e material contraditório e extremo, estudantes das áreas de arquitetura, artes plásticas e design gráfico formam o grupo Manga Rosa em 1978, por um lado marcado pela descoberta das teorias sobre a linguagem e o design da geração dos concretistas e suas leituras das vanguardas históricas e pelo entusiasmo gerado pelas ruas novamente se abrindo depois de 15 anos de proibições. Por outro lado envolto por uma cidade que vê seus valores comunicativos e simbólicos em pane total. Propósitos do grupo: fazer coisas na cidade, *contra* atacar as informações que inundavam de chatice e repetição os lugares por onde perambulávamos.

Não tínhamos ainda a internet, o micro caseiro, pc, era uma curiosidade e uma promessa instigante, apareciam os primeiros usados no monitor de tv e gravando os arquivos (alfanuméricos) em fita k7, o mundo ainda acontecia no âmbito do material. A mídia mundial, a mídia aberta a todos era a própria cidade, sua materialidade e seus desenhos. Exatamente a cidade material que os profetas da pós-modernidade apontavam como superada e desnecessária em um futuro muito breve...Tudo foi muito rápido mesmo, mas não exatamente como o profetizado...ainda.

Pretexto

Em 1980 o grupo criou o projeto '*Ao ar livre*' com o objetivo de intervir na gráfica urbana, utilizando para isso placas de outdoors. Normal, muito recorrente na época estes eventos com arte em outdoor ou arte nas ruas. Tivemos uma série de acontecimentos dessa natureza nos anos 80, os mais marcantes: as duas exposições organizadas por Paulo Bruscky em Recife, 1981, e outra em São Paulo promovida pelo Museu de Arte Contemporânea - USP em 1983, com a participação de 70 artistas do país todo. **3**

O que faz do *Ao ar livre* especialmente interessante para atual discussão não é tanto seu caráter inaugural em relação ao uso do meio-suporte em São Paulo **4**, mas sim a preocupação primordial e quase exclusiva que o grupo Manga Rosa tinha com o médium urbano.

Sem querer reduzir sua importância, a maior parte dos eventos com arte em out-door objetivava questões relativas à democratização das artes ou coisas nessa linha, ou até algumas preocupações ambientais urbanas ou de 'embelezamento' da cidade, ou didáticas próximas à arte educação. Podemos determinar que o motor destas atividades, em última instância, é de caráter semântico, menos sistêmico ou intra-estrutural ao médium e seus códigos, apóiam-se mais em discursos verbais capazes de justificar esses atos para a cidade.

O *Ao ar livre* se propunha cidade, ser parte mundana dela, mais coisa urbana do que Arte propriamente dita. Não se justifica por um discurso político ou politizado, os significados não estão amparados pelo discurso verbal, mas sim no caráter sintático, material, do médium. Ele se justifica pela ação, da mesma forma que uma grande parte dos *grafites* ou *pixações* que vieram depois. Um ruído, um sinal, um vírus no sistema comunicativo da cidade, ao mesmo tempo um instantâneo, ao mesmo tempo sistemático e repetitivo (sem se repetir).

Por este caminho chegamos ao outdoor, praticamente o símbolo da gráfica urbana industrial, pela presença marcante desse médium na paisagem de SP na época. O out-door impresso reinava absoluto entre as mídias externas da cidade, marcava drasticamente a paisagem (conjunto de informações visuais) da cidade. Por meio do médium (literalmente) pretendíamos atuar no sistema urbano, aí de fato como algo próximo aos vírus contemporâneos, na época chamávamos mais de *foquismo*. Em consequência disto, o interesse específico pelo funcionamento do médium, sua forma de repetição, sua lógica e materialidade. Os modos do médium, periodicidade, desenho e construção.

Enquanto a maioria dos eventos que sucederam o *Ao ar livre* trabalharem em condições de exceção, fora do dia-a-dia do médium, em exposições com várias placas locadas

em lugares determinados na cidade, ou então em evento pontual e unitário, o projeto do Manga Rosa propunha a permanência durante um tempo mais prolongado (ficou quase um ano), em uma única placa (na rua da Consolação, em frente à praça Roosevelt), que tinha o cartaz substituído a cada 15 dias, como todos os outros outdoors de propaganda na cidade. Realmente um foco, um hiato no sistema configurado pelo universo de placas da cidade. Por isso foi tão marcante na cena urbana daquele período.

A análise do suporte definiu as condições do projeto. Embora não tivéssemos um formato acabado para ele – nem ao menos sabíamos por quanto tempo teríamos a placa disponível – todo seu andamento foi marcado por essa condição. Além do período de exposição, as questões relativas a produção da informação e sua legibilidade, ou mesmo a colagem das folhas deveriam ser consideradas para cada proposta de cartaz. Desde o início o projeto estava aberto à participação de diversos artistas, esta multiplicidade era necessária também por conta do sistema do médium. Inicialmente foram convidados outros grupos próximos ao Manga Rosa que na época trabalhavam com intervenções urbanas em São Paulo, como 3Nós3 ou Viajou Sem Passaporte, depois o leque abriu-se muito mais.

Não houve uma divulgação prévia, ou qualquer tipo de aviso público que remetesse aqueles cartazes estranhos à arte. A intenção é que fossem lidos como comunicação urbana genérica, ou seja, chega-se a ela dependendo do código e do repertório de cada um. Assim são as informações urbanas, todas misturadas, porém dirigidas a públicos diversos. Contudo, as outras mídias urbanas, jornais, tvs, se interessaram pelo o que estava acontecendo e o projeto se tornou, antes de qualquer coisa, evento *cultural* programado.

O quanto estes conceitos estavam de fato enraizados e processados no intelecto de jovens estudantes daquela época é difícil dizer, algumas coisas só ficam claras observadas a alguma distância. Mais fácil é identificar um caráter juvenil e também de geração (a primeira pós-abertura política) nas aspirações do grupo e de grande parte dos participantes do projeto. Afinal a ideia de foco canceroso no sistema comunicativo, a guerrilha cultural e comunicativa, hoje tão potencializada com a internet, era exagerar sobremaneira os efeitos daquele foco no sistema todo.

Contudo, algumas coisas são marcantes nesse sentido, a primeira é em relação à literatura que embalava as discussões: antes de tudo Décio Pignatari de *Semiótica e literatura* e *Contracomunicação*, depois coisas como Jean Baudrillard de *O sistema dos objetos* e tudo o que se conseguia sobre o Concretismo paulista dos anos 50 e 60, inclusive sua versão Tropicalismo, e das vanguardas construtivistas européias do início do século.

Segunda, o grupo deixou um registro, após o término do projeto, na revista Arte em São Paulo,²³ no qual ficam explícitos os questionamentos sobre o médium, principalmente em sua aguda precariedade material, sua posição de tampa, cortina de resíduos urbanos, terrenos baldios e tais com suas mensagens absurdamente conflitantes com a realidade urbana e social em sua volta. Não tínhamos ainda as condições, que a cultura pós-moderna trouxe, de fazermos analogias entre a precariedade, da produção e do design do médium, enquanto alegoria das ruínas da modernidade, alegoria da própria cidade pré e pós-moderna simultaneamente. Isso podemos fazer agora. O que enriquece a observação das experiências praticadas por jovens artistas e designers de São Paulo é observá-las naquele momento de transições, quando os processos conduzem ao que está sendo apontado hoje como era pós-industrial. Observá-las como respostas aos traumas que esta transição tem imposto na comunicação urbana.

Texto

Em que resulta a possibilidade de jovens artistas e designers atuarem nesse médium? Que desenho? Que informação?

Para o grupo Manga Rosa a ideia primeira e fundamental era que tratar da informação e da comunicação no mundo contemporâneo inexoravelmente é atuar na cidade, no caso das artes plásticas e do design atuar na paisagem urbana, nos sistemas de comunicação visuais ao ar livre. Para os convidados a participar do projeto existiu uma diversidade muito grande de

²³ Ver em: *Arte na Rua* de Aracy Amaral. In: Arte em revista nº 8 pgs 56 -58.

²⁴ Nelson Leirner já havia feito um evento pontual com várias placas em 1968.

desejos e resultados. Podemos dividir os trabalhos expostos em dois grandes grupos, o primeiro, os vinculados à idéia de Arte na rua, a obra é de artes plásticas, deve ser vista como tal e está à procura de um público mais numeroso.

Os resultados deste primeiro grupo só podem ser avaliados dentro destes limites, sua qualidade artística é subjetiva, mas o mais provável que pouca coisa dessa produção ultrapasse a barreira da temporalidade e alcance um interesse muito grande nas eras futuras.

Um segundo grupo seria de trabalhos que estabelecem diálogos múltiplos com o médium e com a própria cidade, às vezes até de forma quase involuntária, obras que apresentam - algo que podemos denominar de - contra-significados às informações urbanas. Pela própria concepção do projeto, que favorece esta conduta, e pelo contexto cultural da época, este segundo grupo é bastante majoritário.

Também este segundo grupo é que justifica rediscutir estas experiências de quase 30 anos atrás hoje. Podemos apontar que nestes trabalhos exista um questionamento da informação através do questionamento da forma, algo como a efetivação de uma in-forma-ção urbana. O que nos interessa agora é verificar algumas características da forma, do design que esta contra-informação assume neste momento de encruzilhada de gerações, de passagem para a pós-modernidade.

Enquanto necessidade histórica, problema de geração, e enquanto estruturalismo disciplinar dos trabalhos desses artistas, a meta é questionar (na verdade, *detonar*) os conteúdos informacionais veiculados na cidade. Tudo aquilo a que atribuíamos o adjetivo de oficial ou comercial era alvo. E como todas estas coisas se apresentavam para o público urbano com os mesmos princípios formais, o questionamento está centrado na forma, como a arte. Porém, essa informação só proporciona comunicação quando veiculado, portanto, o veículo (médium) concentra todas as contradições inerentes ao sistema e à própria cidade (macro signo).

Mais ou menos explícitas estas divagações teóricas embalava a criação *in progress* do projeto *Ao ar livre* proposto pelo Manga Rosa: questionar o conteúdo informacional, propondo contra-significados, em primeira instância é questionar a forma dos conteúdos informados na e pela cidade. Isto se materializa, também, em vários cartazes criados por artistas convidados para o projeto.

Uma vez que nossa geração aprendeu com Marshall McLuhan que o *meio é a mensagem*, está fixado, programaticamente, que o público é receptor ativo e transformador dos significados. O que torna a questão da arte na rua ou democratização populista da arte em algo absolutamente sem sentido prático. O que importa é operar linguagens para o médium específico. Claro, a partir do momento que estamos operando na lógica do sistema de comunicação (pelo médium) tem-se a nítida impressão de estarmos operando sobre o sistema urbano todo, essa impressão, sem dúvida, fornecia enorme excitação aos jovens artistas naquele momento. Em hipótese alguma era uma exposição de arte, era, sim, uma operação de transformação da paisagem da cidade, de seu design e de sua informação.

Não há nenhum registro da quantidade exata de outdoors produzidos para o *Ao ar livre*, imagino que alguma coisa em torno de 20. O material que o grupo deixou consiste de meu arquivo fotográfico onde temos 14 deles registrados, pelas matérias de jornais não é possível encontrar outros além destes.

Os seis trabalhos que comentaremos neste artigo são mencionados para apontarmos algumas características dessa utilização do médium, características que se repetem com outros formatos em vários outros cartazes, alguns muito marcantes também. Contudo, estes citados que ficaram marcados na minha memória, e mesmo olhando hoje suas imagens, como tendo concentradas respostas inovadoras e instigantes para o questionamento do médium e sua realização na cidade.

Imagem 1: '*Ocupe se vire*', grupo Manga Rosa



Nelson Leirner, em uma entrevista publicada pela Arte em Revista ³⁶, lança uma idéia bastante interessante, imagine a reprodução realista de um outdoor publicitário em pintura e coloca-la ao lado do 'original', todo o mundo os leria da mesma forma, só você saberia que um é 'arte'. Alguma coisa disso está por trás do cartaz criado pelo Manga Rosa inaugurando o projeto. A imagem é publicidade, do quê? Não se sabe, mas tem tudo de um cartaz de propaganda. E no fundo o é. A imagem colorida e festiva, quase praiana, texto verbal no imperativo, no lugar do *compre*, temos um *ocupe*.

Em *Ocupe se vire*, trabalha-se diretamente com o código da publicidade urbana, o que lhe confere uma atmosfera marcante de *pop*, ou mais específico para este caso, *tropicalista*. O trecho do poema de Torquato Neto confirma isso, tem tudo haver com a confluência de gerações dos anos 70: poesia, guitarra elétrica e imagem psicodélica com discurso construtivista por trás.

Mas a imagem é própria da publicidade da época, com o acréscimo de folhas de bananeira aos ventos, de verdade, aplicadas no painel. Na época a mensagem publicitária sempre se assentava passivamente nos limites do quadro e da folha impressa, provavelmente tem alguma ajuda dos outdoors do projeto *Ao ar livre* no sentido de ampliar e estourar o espaço da placa. O que foi colocado em prática à exaustão pelas propagandas logo depois e até surgirem as mídias eletrônicas na cidade.

Imagem 2: 'Interinversão', grupo 3nós3



O grupo 3nós3 sempre teve uma ação mais direta e incisiva sobre a paisagem, mais que o Manga Rosa, que tinha uma abordagem mais ligada à teoria da comunicação e o interesse pelo urbano enquanto sistema. '*O que nos interessava era a cidade enquanto forma plástica*', afirmava os 3N3 ⁴⁷, seguindo este princípio desenvolviam um trabalho na linha, mais ou menos, de um Christo da primeira fase. Produziam algo como rupturas nessa paisagem, nessa *forma plástica*, com enormes plásticos cruzando complexos viários ou ensacando esculturas de São Paulo.

O outdoor criado pelo grupo rompe o quadro destinado ao cartaz avançando nas placas vizinhas, muito parecido com o que faziam nas ruas da cidade. A repetição das propostas para

³⁵ Manga Rosa ao ar livre, in: Arte em São Paulo no. 6, abril/1982.

⁴⁶ Arte em revista no. 8, ano 6, out/1984. Entrevista com Nelson Leirner, pg. 47

suportes tão diferentes confere um interesse especial para este artigo. O trabalho '*Interversão*', além de invadir os espaço alheio da mensagem publicitária, expõe o médium como as outras 'coisas' da cidade, como a própria rua, sem qualquer sentido diferenciador. Ou seja, o médium não é um maio de comunicação, é, sim, cidade. Ou a cidade toda (até tampas de bueiro) é meio de comunicação. Sobrepondo-se a tudo isso uma feliz coincidência, acontece em uma esquina, um dos elementos mais caros à visão tradicional e nesse momento renovadora (*não modernista*) da cidade e do urbanismo.

Imagem 3: '*Explosões lineares / II*', Renato Brancatelli



Renato Brancatelli era artista gráfico de região do ABC paulistano, trabalhava também com arte em xerox e arte-postal. Ele criou o trabalho '*Explosões lineares II*' para o *Ao ar livre*, de todos os apresentado é o que faz mais diretamente uma apropriação de signos operacionais (no caso, de organização do tráfego de veículos) da cidade em sua imagem.

O centro semântico do trabalho é bastante óbvio, próximo a um dizer: apesar da linearidade, da ordenação, o fim da linha é o caos, a explosão. Contudo, o trabalho tem uma plástica, uma legibilidade urbana, que potencializa e extrapola essa possível obviedade. A imagem tem uma força urbana mais para signos em colisão, signos de toda a ordem, não só de trânsito. Ele é claro e rápido, ao mesmo tempo em que absolutamente se confunde com o denso universo das informações operacionais, se destaca e atinge grande visibilidade.

Imagem 4: '*A rainha do frango assado*', Alex Vallauri



Alex Vallauri estava voltando de Nova Iorque na ocasião do projeto. Lá tinha entrado em contato com os grafites, principalmente no metrô, que consistia em grande interesse para nós e a grande mídia não veiculava nada a respeito, também, trouxe muitas cópias xerox coloridas, que ainda não existia por aqui. Depois disso Vallauri tornou-se uma das mais importantes referências para os novos grafiteiros, quando o grafite apareceu como o mais importante fato cultural da cidade e perdura até hoje nessas condições.

A princípio podemos identificar no cartaz criado por ele uma série de equívocos em relação ao médium, grafite é muro, é outra coisa, vê-lo em uma placa de outdoor é muito estranho ao fato. Mas, é o trabalho que mais o utiliza o outdoor como suporte urbano mundano e desprovido de diferenciações, quer dizer, a placa de outdoor torna-se, na verdade, um muro, uma superfície plana sem qualquer identidade ou interesse. O que vai conferir alguma

personalidade à essa superfície é o grafite, se fosse hoje recomendaria a ele retirarmos as molduras da placa para seu trabalho.

Além disso, a imagética de '*A rainha do frango assado*' de Alex, extremamente *pop*, mais para o brega esbrachado, acabou ficando sublime no espaço da propaganda. Talvez mais ainda do que em sua carreira posterior nos muros da cidade e na arte em xerox.

Imagem 5: '*Das duas às quatro*', Centro Livre Expressão



A obra '*Das duas às quatro*' apresentada pelo Centro Livre Expressão foi a mais curiosa, ao grande público, de todas as experiências que foram realizadas na placa de outdoor. Uma pessoa sentada em uma cadeira no horário anunciado. Pendurada na placa.

O CLE com a colaboração do Viajou sem Passaporte tem origem nos grupos de performance e teatro em lugares inesperados e com público diversificados. Essa experiência trazida para o universo da comunicação gráfica urbana gerou uma inusitada performance, física, mas legível como imagem na cidade. Uma inversão radical e inesperada de todo o sentido prático do objeto e da mídia outdoor, ao mesmo tempo em que em seu design tudo é reconhecível nas gráficas dos demais painéis, texto verbal, invertido (talvez para retrovisores) mas, legível, cadeira e figura humana, só que viva.

Imagem 6: '*Duchamp biruta*', Wagner Garcia



Duchamp Biruta de Wagner Garcia poderia muito bem estar naquele primeiro grupo a que nos referimos como as proposta de *Arte para a cidade*, que pensa o outdoor como mero suporte para a democratização da arte, afinal o artista relê o Grande vidro de Marcel Duchamp, nada mais erudito para o grande publico que circula pelo centro de São Paulo em 1981.

Porém, também, nada mais insólito e biruta para a cena do início da Consolação: Cercado por sinais de trânsito, ônibus, muitos ônibus, arquitetura caótica, vias elevadas e rebaixadas, caos absoluto, esta ali o *biruta*...

O biruta de verdade, aquele objeto com aparência de coador de café que indica o sentido do vento, projeta-se para frente do painel, avança sobre a rua. Impossível não ser observado em sua limpeza formal de obra de arte refinada, obra de museu, e mais impossível ainda não ser estranhado. O trabalho é lido porque de diversas formas se relaciona com o público, sem a pieguice, e sim pelo estranhamento pelo inusitado, por oferecer uma outra

informação veiculada pelo médium, e mais interessante, ou curiosa, que todas aquelas que vemos todos os dias.

Felix Guattari refere-se a pós-modernidade como o '*paradigma de todas as submissões*', talvez seja um certo exagero. Contudo, ao observarmos estas experimentações com as mídias urbanas de quase trinta anos e contrapô-las a atual gráfica urbana evidencia-se uma total passividade ao sistema cognitivo e congelado das informações operativas nos dias de hoje. Muito ao contrário dos ambientes virtuais da internet, o ambiente real da cidade e da realização da imagem ao grande pública, ficou entregue unicamente a essa operacionalidade, os *rakers* urbanos resistem nos espaços excluídos do sistema comunicativo urbano, muros, becos, postes, platibanda de grandes edifícios.

A paisagem repleta de gigantes monitores, quando a própria cidade construída tornou-se o suporte de uma rede de imagens, e ela mesmo uma imagem: '*A construção agora é um suporte de imagens, a fachada é um aparato. Em vez de construir a representação, se representa construção*', como aponta Nelson Brissac ⁵⁸ em *Cenários em ruínas*, parece ter congelado a ação sobre o sistema. Ou então, as novas gerações de artistas, arquitetos, designers de todas as técnicas estão muito trancados em casa olhando somente para o monitor individual e circulando muito pouco pelo mundo real.

Referências:

- Bassani, J. (2003). *As linguagens artísticas e a cidade*. São Paulo: Formarte
- _____ (2005). *A função é a comunicação*. Tese de doutorado não publicada. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo.
- Baudrillard, J. (1968). *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva.
- Brissac Peixoto, N. (1987). *Cenários em ruínas – A realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense.
- Pignatari, D. (1973). *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1974). *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva.

Artigos em revistas

- Amaral, A. (1984). *Arte na rua*. *Arte em revista* no. 8, ano 6, pp. 56-58.
- Bassani J. Dias C. e Zorzete C. *Manga Rosa ao ar livre* (1982). *Arte em São Paulo* no. 6, pp 22-26.
- Baudrillard, J (1979). *Kool killer ou a insurreição pelos signos* (trad. Fernando Mesquita). *Cine-Olho* no. 5/6, pp. 36-45.
- Teixeira de Barros S. (1984). *"Out"-arte?*. *Arte em revista* no. 8, ano 6, pp. 46-54.

⁵⁷ Arte em revista no. 8, ano 6, out/1984. *"out"-arte*, pg. 46

