

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós- Graduação em Psicologia

INSCRIÇÕES URBANAS: uma cartografia dos processos de
subjetivação envolvidos no *graffiti*

Gesianni Amaral Gonçalves

Belo Horizonte
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Gesianni Amaral Gonçalves

INSCRIÇÕES URBANAS: uma cartografia dos processos de
subjetivação envolvidos no *graffiti*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientador: João Leite Ferreira Neto
Co-orientadora: Lúcia Gouvêa Pimentel

Linha de Pesquisa: Intervenções Clínicas e Sociais

Belo Horizonte

2007

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Gonçalves, Gesianni Amaral
G635i Incrições urbanas: uma cartografia dos processos de
subjetivação envolvidos
no graffiti / Gesianni Amaral Gonçalves. Belo Horizonte, 2007.
162f.

Orientador: João Leite Ferreira Neto
Co-orientadora: Lúcia Gouvêa Pimentel
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de
Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Psicologia
Bibliografia.

1. Subjetividade. 2. Grafite. 3. Imagens. 4. Diferença
(Filosofia). 5.
Cartografia. I. Ferreira Neto, João Leite. II. Pimentel, Lúcia
Gouvêa. III.
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de
Pós-Graduação
em Psicologia. III. Título.

CDU: 159.9.072.52

Gesianni Amaral Gonçalves

**Inscrições Urbanas: uma cartografia dos processos de
subjetivação envolvidos no *graffiti***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Belo Horizonte, 05/06/2007

João Leite Ferreira Neto (Orientador) – PUC Minas

Lúcia Gouvêa Pimentel – EBA/UFMG

Roberta Carvalho Romagnoli - PUC Minas

Para Alexandre e Tales

Aprendi que uma dedicatória é o modo mais amoroso de pronunciar o nome de vocês.

AGRADECIMENTOS

Aos grafiteiros por permitirem meu acesso a esse universo poético de linhas, formas, cores e sonhos por uma vida mais fraterna, por uma cidade menos desigual e por um mundo mais justo.

Ao Prof. Dr. João Leite Ferreira Neto pela dedicação e ação militante que mais do que anunciar, busca produzir a possibilidade do novo, operando ações de transformação, por menores que sejam. Aprendi muito com você!

A querida Prof^a. Dra. Lúcia Gouvêa Pimentel por continuar acolhendo minhas indagações, pelas produtivas discussões, pelas carinhosas orientações e pelo constante incentivo e atenção para com minhas pesquisas.

A Prof^a. Dra. Roberta Carvalho Romagnoli que com presteza muito me ensinou e agregou à minha pesquisa agenciamentos bastante produtivos.

Ao amigo Prof. Dr. Sérgio de Moraes Hanriot, que mais do que incentivar a minha dedicação aos estudos, contribuiu, com seu apoio e generosidade, para que eu fizesse o Mestrado e me dedicasse à docência.

Aos meus alunos, agentes de grande aprendizagem, que com seus questionamentos me inquietam e me impulsionam a querer sempre aprender mais.

A Liliane, pelas nossas conversas em que compartilhamos experiências, anseios, angústias, temores, risadas e *capuccinos*, tornando meu percurso mais alegre.

Aos meus pais e meu irmão, incentivadores de todos os momentos, pela constante presença, mesmo quando a ausência se faz inevitável. Obrigado pelo carinho e por sempre me apoiarem em minhas decisões.

Ao meu filho amado (Vida!) por tudo que representa para mim, por ser sinônimo de alegria, de amor, de dedicação, de afeto, de ternura, de... sonho realizado! Por ser a essência daquilo que me fortalece diariamente.

Agradeço de maneira muito especial ao *Amor*, admirando-o cada vez mais, como pessoa com quem aprendi a cultivar vários dos saberes necessários à prática educativa e reafirmando-o afetivamente como companheiro de todos os momentos, como paixão que não se acaba, como ternura diária, como carinho cotidiano, como amor para vida toda. Agradeço pela compreensão nos difíceis momentos de produção e por sua criteriosa leitura.



*“Eu ando pelo mundo prestando atenção em
cores que eu não sei o nome,
cores de Almodóvar,
cores de Frida Kahlo,
cores...” (Adriana Calcanhoto)*

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma investigação acerca das correlações estabelecidas entre os processos de subjetivação e as imagens produzidas por determinados tipos de *graffiti* presentes na cidade de Belo Horizonte. O quadro teórico que serviu de fundamentação para a análise desenvolvida foi constituído por conceitos oriundos da Filosofia da Diferença proposta por Gilles Deleuze em consonância com Félix Guattari e compartilhada por Suely Rolnik. Como método, optamos pela cartografia dos processos de subjetivação envolvidos nos *graffiti* originários do estudo de caso efetuado, a partir das linhas de ação que perpassam esse movimento. No desenvolvimento da cartografia, efetuamos o cruzamento de notas históricas e teóricas com dados empíricos que nos possibilitaram registrar a ação das linhas dos *graffiti* que conduzem tanto a movimentos de subordinação quanto a movimentos de resistência à produção em série de subjetividades. Ao realizar a cartografia dessas linhas, dados coletados em campo nos indicaram o caráter dinâmico desse movimento, demonstrando a hibridez de sua expressão que o possibilita transitar entre diversas fronteiras, ora reiventando e resingularizando modos de ser e jeitos de viver, ora reproduzindo padrões dominantes. Ao final, concluímos que os *graffiti* possuem como força motriz a resistência. Contudo, essa resistência não é feita de oposições dramáticas ou radicais, mas demonstra ser porosa, fluída e flexível. Sendo assim, acreditamos que os *graffiti* possuem um poder de resistência operado segundo uma poética visual e uma vivência do espaço urbano capaz de enfrentar a racionalização do sistema capitalista dominante. Essas expressões contribuem efetuando transformações no âmbito da produção de subjetividades através das sensações que geram ao ressignificar práticas contestatórias. Práticas que sutilmente propõe uma nova lógica política sobre os direitos civis ao ultrapassar a sensibilidade à miséria e ao sofrimento alheio, se relacionando com eles através de sua poética.

PALAVRAS-CHAVE: processos de subjetivação, imagens, *graffiti*, cartografia, filosofia da diferença.

RÉSUMÉ

Le travail actuel présente une enquête sur des corrélations établies entre les processus de subjectivation et les images produites pour déterminés types de *graffiti* dans la ville de Belo Horizonte. Le cadre théorique qui a servi du fondement pour l'analyse développée a été constituée en dérivant des concepts de la philosophie de la différence proposée pour Gilles Deleuze, en accord avec Félix Guattari et partagée par Suely Rolnik. Comme méthode, nous choisissons à la cartographie des processus de subjectivation impliqués dans le *graffiti* originée de l'étude du cas effectué à partir des lignes de action que passent ce mouvement. Dans le développement de la cartographie, nous effectuons le croisement de notes historiques et théoriques avec les données empiriques qui nous permettent d'enregistrer l'action des lignes du *graffiti* qui mènent tant aux mouvements de subordination que aux mouvements de la résistance à la production en série des subjectivités. À la réalisation de la cartographie de ces lignes, données rassemblées dans l'étude de cas nous ont indiqué le caractère dynamique de ce mouvement, ayant démontré l'hybridation de sa expression qui le fait possible passer entre les frontières diverses, d'une fois que réinventant et resingularisent les manières d'être et les modes de vivre, d'autre fois que reproduisent padrones dominantes. À la fin, nous concluons que les *graffiti* portent comme moteur la résistance. Cependant, cette résistance n'est pas faite d'oppositions dramatiques ou radicales, mais elle démontre pour être poreuse, coulé et flexible. Étant de ce fait, nous croyons que les *graffiti* portent une puissance de résistance qui fonctionne selon un aspect poétique visuel et une expérience de

oppression (r) 7.4255(n) 7.4255(a) 13.4459

des subeitiés pr les (e)-7.83068(n) 13.4459(s) 10.6383(a) 2.80762(i) 1.40511(o) 7.83068(n) 13.4459(s)]TJ3031.

ique sur les droits ille() 1190.024(e) 2.80762(n)]TJ 28142 0 Td [() -179.446(e) 2.80762((c) -10.6383(é) 2.80762(d) 2.80762(a)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
Capítulo 1	
DIMENSÕES MAQUÍNICAS DE IMAGENS NÔMADES.....	16
1.1 Dimensão imagética.....	22
1.2 Dimensão da sensação e do sentido.....	29
1.3 Dimensão das linhas de ação.....	34
1.4 Dimensão dos processos de subjetivação.....	38
Capítulo 2	
“A CIDADE COMO PALCO DE ATUAÇÕES”.....	52
2.1 A cartografia como método.....	56
2.2 Instrumentos e recursos de pesquisa.....	64
2.3 Tratamento dos dados.....	70
Capítulo 3	
CARTOGRAFIAS VISUAIS: MOVIMENTOS FRONTEIRIÇOS DO <i>GRAFFITI</i>.....	86
3.1 Notas históricas sobre o <i>graffiti</i>.....	88
3.2 <i>Graffiti</i>: imagens híbridas de fronteiras urbanas.....	114
3.2.1 Graffiti ou muralismo? “uma questão de cuidado com a interação poética da obra com seu suporte.....	118
3.2.2 Diferenças e semelhanças entre o <i>graffiti</i> e a pichação - “É como se fosse pai e filho, mas é diferente”.....	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS	144

SUMÁRIO DAS ILUSTRAÇÕES*

FOTO 01 - Intervenção urbana às margens da Lagoa da Pampulha.....	77
FOTO 02 - Intervenção urbana em muro da região da Savassi.....	78
ILUSTRAÇÃO 01 – Mapa da divisão das regionais de Belo Horizonte.....	83
IMAGEM 01 – <i>Graffiti</i> no bairro Santa Tereza.....	87
IMAGEM 02 - <i>Graffiti</i> no bairro Glória.....	88
IMAGEM 03 – Moldura-fundo.....	94
IMAGEM 04 – Figura-forma.....	95
IMAGEM 05 – Contorno-limite.....	95
ILUSTRAÇÃO 02 – Os namorados no jardim.....	100
FOTO 03 – Intervenção urbana em Belo Horizonte.....	107
ILUSTRAÇÃO 03 – <i>Graffiti</i> de Pompéia.....	112
FOTO 04 – Pintura mural.....	127
ILUSTRAÇÃO 04 – “Sutil como a lição de cada dia”.....	132

*No segundo capítulo, explicaremos os critérios adotados para distinção entre imagem, foto e ilustração.

Introdução

O mundo contemporâneo está cada vez mais povoado de imagens, signos e sinais - lembremos que já no século passado, poetas e escritores viam as cidades como uma floresta de símbolos. No entanto, de lá para cá, os signos foram se multiplicando ainda mais no espaço urbano, tais como sinais de trânsito, *outdoors*, luminosos, fachadas, cartazes comerciais, manifestações sociais e políticas, monumentos históricos e uma profusão de imagens.

As diversas imagens, cada qual com seu suporte e materialidade própria, cresceram e se multiplicaram com a mesma velocidade com que são inventadas as tecnologias que as produzem, as reproduzem, as armazenam e as difundem. Diante da constatação do aumento significativo do universo imagético na atualidade e tendo em vista um tipo de imagem característica do ambiente urbano, este trabalho tem como objetivo cartografar os processos de subjetivação envolvidos em certos tipos de *graffiti* presentes na cidade de Belo Horizonte. Para tanto, buscamos investigar e discutir as linhas de ação que perpassam essas expressões a partir de conceitos extraídos da Filosofia da Diferença de Deleuze e Guatt

no cenário urbano e da rapidez com que essas imagens se proliferaram consideramos que a interação dos indivíduos com essas imagens não deva se limitar a um nível puramente perceptivo, mas que seja possível dialogar com esse universo no âmbito mais sensível.

Nosso interesse em pesquisar a linguagem visual surgiu, de maneira ainda inicial, na época da graduação. Posteriormente, no curso de especialização, esse desejo foi amadurecido a partir do contato com professores que já desenvolviam pesquisas nessa área. Simultaneamente aos nossos estudos, acompanhávamos, diariamente no ir e vir pelas ruas de Belo Horizonte, o surgimento e a ampliação do número de muros pintados e grafitados. Nesse momento, nosso olhar sobre essas imagens se tornou mais sensível e questões relacionadas ao efeito de tais imagens sobre as pessoas que as contemplam se tornaram constantes. Surgiu, então, nossa vontade de saber mais acerca do efeito que as imagens inscritas nos muros poderiam provocar nas pessoas.

Nossos estudos em paralelo à convivência diária com as imagens dos *graffiti*, que desde então começamos a registrar em diversas regiões da cidade, produziram em nós agenciamentos que nos conduziram a querer saber mais sobre essas imagens e os efeitos que produziam nos cidadãos. A partir daí fomos em busca de referenciais teóricos que nos possibilitassem uma reflexão crítica e analítica acerca do tema que havíamos delimitado como problemática a ser pesquisada: os processos de subjetivação envolvidos no *graffiti*. Foi esse o motivo que conduziu o enfoque de nossos estudos na Área de Concentração dos Processos de Subjetivação, mais especificamente na Linha de Pesquisa Intervenções Clínicas e Sociais do Programa de Mestrado em Psicologia da PUC Minas, área esta que possui concordância maior com o nosso objeto de pesquisa e que forneceu maior amparo metodológico e referencial bibliográfico.

As idéias de Deleuze, Guattari e Rolnik, serviram como marco teórico que contribuiu para análise e reflexão dos processos de subjetivação envolvidos no *graffiti*, a partir da construção de uma cartografia desses processos. Buscamos registrar essas imagens em sua capacidade de agenciamentos que pudessem resultar em dispositivos de resistência contra a homogeneização das subjetividades, por meio da ruptura de sentido que são capazes de provocar. Porém, o campo nos mostrou que esse fenômeno é apto à mestiçagem, à hibridação e a movimentos que fizeram com que optássemos por cartografar não só sua capacidade de resistência,

como também os momentos em que essa expressão se apresenta subordinada aos sistema e às homogeneizações subjetivas. Diante disso, nosso estudo possui como objetivo a realização de uma cartografia das linhas reprodutivas e das linhas inventivas que atravessam determinados tipos de *graffiti* de Belo Horizonte.

Vivenciamos uma época marcada pelo controle do Capitalismo Mundial Integrado que perpassa a todas as atividades humanas, ditando modos de existência. Tal sistema se utiliza de fluxos como operadores que a tudo codificam em prol de uma lógica reprodutiva dominante. Nesse sentido, a sociedade é composta por códigos e fluxos e as pessoas que compõe esse corpo social são capazes de provocar ou receber fluxos vindos do campo do desejo e, por conseguinte, são suscetíveis de escapar ao código, ou seja, às normalizações institucionais e territoriais impostas por esse sistema.

Interessam-nos as realidades e sentidos que são construídos por sujeitos

social. Destacamos a relevância dos aspectos relativos à expressividade icônica dos *graffiti* que efetuam um jogo de sentidos, com vistas a dificultar a interpretação de suas imagens e estimular, para além da percepção do visível, a lógica da sensação. Dessa maneira, discutimos nesse estudo, as diversas linhas de força que perpassam o movimento do *graffiti*.

Como método, optamos pela realização de uma cartografia a fim de mapear as linhas que atravessam o fenômeno: os pontos de homogeneização aí presentes, mas, sobretudo, registrando os mecanismos de resistência que escapam à produção em massa das subjetividades. Entendemos a resistência, nesse contexto, para além de uma relação de forças contra algo visível, mas como invenção e como criatividade capaz de inventar novos modos de ser e estar no mundo.

A cartografia se apresenta em nosso estudo como meio capaz de nos possibilitar uma abordagem do desejo, que é entendido no nosso trabalho como o elemento fundamental de uma microanálise. Em outras palavras, consideramos o desejo como elemento desencadeador de microprocessos revolucionários, isto é, processos de percepção e sensibilidade inventivos e capazes de produzir novas subjetividades. No nosso entender, os modos de expressão a-significantes (como as imagens dos *graffiti*) são elementos privilegiados para o desencadeamento de processos de subjetivação e a cartografia a forma ideal para registrá-los.

Entendendo a cartografia, originária do vocabulário dos geógrafos, como as operações que intervêm na elaboração dos mapas, nos apropriamos desse termo dando a ele um uso parecido: a partir de observações participantes feitas em campo, coletamos dados que nos possibilitaram esboçar um mapa. Não um mapa cartográfico, com localizações regionais e escalas, mas o registro dos movimentos do desejo (envolvidos nos *graffiti*) que geram modos de ser e de agir. Assim sendo, a cartografia, e o uso que dela fizemos em nosso trabalho, nos auxiliou a registrar e analisar elementos semiológicos presentes nas manifestações estéticas de determinados *graffiti* que podem ser desencadeadores de novas subjetividades.

A atualidade nos apresenta um cenário em mutação, em que as práticas de resistência características das sociedades disciplinares, como ações sindicais, greves e passeatas, perderam efetividade. Nessa nova fase da economia capitalista, novos controles regem os corpos e as subjetividades, novos mecanismos de poder surgem e, por conseguinte, novas práticas de resistência, novas modalidades de contrapoder entram em cena.

A predominância do trabalho imaterial em que a inteligência, a criatividade e a imaginação são solicitadas do trabalhador, em detrimento de sua força física e seus músculos, nos mostra que o que antes era do domínio privado do sonho e das artes foi solicitado a trabalhar no circuito econômico e com eles o capitalismo passou a mobilizar a subjetividade numa dimensão jamais vista.

É nesse novo cenário sócio-econômico que analisamos em que medida a criação cultural - entendida aqui como a invenção de sentido, de linguagens e valores por intermédio das expressões estéticas do *graffiti* - e a criação subjetiva se conjugam e são apropriadas por dispositivos de expropriação. Ou, ao contrário, instauram processos positivos e singularizantes capazes de funcionar como resistência num cenário de homogeneização.

Nesse contexto apontamos o *graffiti* como expressão estética capaz de subverter certos códigos por intermédio de seu jogo de signos e sentidos e observamos os traçados das linhas que perpassam não somente as ações dos graffiteiros, mas que se prolongam na relação entre as pessoas e as imagens inscritas nas ruas. Interessam-nos os fluxos, os encontros resultantes do poder de afetar e ser afetado que conduzem essas subjetividades a processos complexos em que diversos fatores entram em jogo e produzem novas maneiras de pensar e agir na atualidade.

No primeiro capítulo, contextualizamos a problemática das imagens dos *graffiti* e os processos de subjetivação em um momento no qual as formas de produção capitalista se apropriam da criatividade e da imaginação, acarretando em uma tendência hegemônica de serialização das formas de socialização, de entretenimento, de circulação cultural e de subjetividades. Em seguida, apresentamos alguns conceitos que nos auxiliaram na análise teórica dos processos de subjetivação e das linhas que compõem o movimento dos *graffiti*, a partir de estudos apresentados por Deleuze e Guattari. Justificamos essa opção, pelo fato da obra desses autores ser reconhecida como fundadora da Filosofia da Diferença que lançou um novo olhar à subjetividade e aos sistemas de signos. Desse modo, a teoria apresentada por eles e por Rolnik, abre espaço para que analisemos os processos de subjetivação pela perspectiva da lógica da sensação e por intermédio de linhas de força que compõem o movimento do *graffiti*.

Nessa acepção, compreendemos que cartografar os processos de subjetivação envolvidos nos *graffiti*, somente seria possível destacando a dimensão

das linhas de ação que formam as subjetividades. Optamos assim, por realizar um registro das linhas que perpassam o *graffiti* nos diferentes momentos que destacamos tal fenômeno na cidade de Belo Horizonte. Por isso, antes de apresentarmos a cartografia como método e os demais instrumentos e recursos de pesquisa, buscamos esclarecer algumas considerações acerca das linhas de ação.

Só então pudemos, no capítulo seguinte, delinear a metodologia a ser seguida nesse trabalho, apresentando o estudo de caso realizado em Belo Horizonte e justificando, em seguida, a escolha pelo método cartográfico que nos permitiu demarcar algumas linhas que perpassam os *graffiti*. Para tanto, consideramos a ação dos três tipos de linhas apresentados pela filosofia da diferença: linhas de fuga, linhas de segmentaridade flexível e linhas de segmentaridade dura. Apresentamos, na seqüência, os instrumentos e recursos de pesquisa adotados e iniciamos o tratamento de alguns dados coletados em campo, esclarecendo que sua análise terá continuidade no capítulo seguinte.

No terceiro capítulo, apresentamos algumas notas históricas sobre o *graffiti* com vistas a demarcar as linhas de ação que emergem da atualidade, mas que se conectam a outros momentos dessa expressão. Apresentamos, em seguida, algumas fronteiras que essas imagens às vezes delimitam, mas que em outros momentos atravessam e entrecruzam, demonstrando a hibridez de seu caráter. Damos seqüência à cartografia desse fenômeno, demarcando, por intermédio de dados coletados em campo, as linhas que se encontram presentes em momentos variados dessa prática e a que tipo de processo elas conduzem: ora à subjetivação criativa capaz de inventar novos modos de ser, ora à subjetividades molares que reproduzem um modo dominante e ora às linhas flexíveis que se intercalam entre um segmento e outro. Finalizamos o capítulo indicando a tendência que essa expressão vem demonstrando, contemporaneamente, em apropriar-se do ciberespaço.

CAPÍTULO I

DIMENSÕES MAQUÍNICAS DE IMAGENS NÔMADES

“As correntes estruturalistas rebateram a economia a-significante da linguagem – o que chamo de máquinas de signos - sobre a economia lingüística, significacional, da língua (...) e confere à semiologia lingüística um primado sobre todas as semióticas. Foi um grave erro, por parte da corrente estruturalista, pretender reunir tudo o que concerne à psique sob o único baluarte do significante lingüístico.” (GUATTARI)

Em se tratando de uma pesquisa que prevê mapear os processos de subjetivação envolvidos no *graffiti*, partiremos da etimologia do termo seguida de um breve comentário sobre o papel cultural no quadro contemporâneo do capitalismo para, em seguida, avançarmos na direção da abordagem de alguns conceitos da Filosofia da Diferença, justificando a sua importância para a nossa pesquisa, na medida em que possibilitam uma análise efetiva dos processos de subjetivação agenciados pelas imagens dos *graffiti*.

O *graffiti* é o mais antigo registro gráfico do homem, sendo documentado e registrado por historiadores em outros espaços e tempos da Antiguidade, como na Grécia e em Roma. Dando início à nossa pesquisa, buscamos a etimologia da palavra grafite que designa o bastonete de grafita, mineral de carbono, empregado, dentre outros fins, na fabricação de lápis. Originando-se daí a expressão grafismo que é definido como “modo de escrever peculiar a um indivíduo” e ainda, “técnica de elaborar traçados sem qualquer significação, preparatórios para a escrita”(FERREIRA, 1996).

De acordo com a *Enciclopédia Mirador Internacional*, citada por Ramos (1994), o grafismo caracteriza-se pela “intenção de registro” sendo sua aparição documentada desde “as primitivas inscrições das cavernas” (RAMOS, 1994, p.13).

Sua raiz etimológica deu origem à palavra italiana *graffito*, tendo como plural *graffiti*. Esta grafia é registrada pelo *Dicionário Oxford de Arte* com o significado de “arranhado”, “rabiscado” e designa um “desenho ou inscrição gravada, pintada ou desenhada em uma parede” (CHILVERS, 2001, p.232).

Em sentido mais amplo, o termo *graffiti*, de acordo com este dicionário, aplica-se a qualquer técnica gráfica em que o resultado final seja obtido mediante a raspagem de uma camada de tinta ou outro material, de modo a revelar uma base de cor diferente.

Na pintura dos painéis medievais, por exemplo, as partes ornamentais eram cobertas com folhas de ouro, polidas, pintadas e um ornamento era realizado raspando-se ou arranhando-se a tinta dos lugares desejados. No Renascimento, esta técnica de decoração mural era caracterizada pela sobreposição de um suporte de fundo escuro em que se passava um revestimento claro, o qual, depois de seco, era raspado na forma dos desenhos desejados.

É necessário ressaltar que optamos pelo plural da grafia do termo, que consta no *Dicionário Oxford de Arte* e que aparece no *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa* descrevendo a palavra grafito como “inscrição ou desenho de épocas antigas”. No decorrer deste trabalho, utilizaremos a nomenclatura *graffiti*, bem como as expressões, inscrições urbanas ou inscrições parietais.

Mantendo o termo em italiano, podemos com mais propriedade interrogar um estilo que também é conhecido como “*Aerosol Art*”¹, bem como, preservar a intensidade significativa com a qual se apresenta dentro de um contexto que busca aproximação estética com as demais formas de manifestação artística.

No âmbito desta vertente, pesquisas apontam que a maior parte dos graffiteiros em Belo Horizonte, assim como nas outras cidades do Brasil, Europa e Estados Unidos, utilizam a palavra *graffiti* como emblemática e necessária à subsistência como grupo. Pelo fato de terem como objetivo preservar o caráter expressivo de uma estética poética que acreditam traduzir as atitudes e os conteúdos de um movimento (LODI, 2003).

Consideramos que a função poética surge na revelação de novas possibilidades de uso dos códigos, de uso dos espaços e se apresenta como uma

¹*Aerosol Art* - Expressão artístico- estética que utiliza como meio a lata de *spray* e se desenvolve no ambiente urbano. A *Arte Graffiti* reflete a rua, com seu dinamismo, sua duração e suas cores. (KP, 2001) Outros nomes que encontramos para o termo: *Esgrafiado*, *Graffite*, *Graffito*, *Grafite*, *Grafito*, *Grafitos*, *Sgraffite* e *Sgraffito*, *Arte Grafite*, *Grafiti* e *Picture-graffiti*

inovação, uma criação, uma singularidade. O que nos conduz a questionar se a preocupação com o sentimento do belo (fato que registramos ao observar ações coletivas ou solitárias de grafiteiros pelas ruas de Belo Horizonte) aliada à manifestação de uma cultura popular e urbana possibilita pensar o *graffiti* como agenciamento capaz de reinaugurar processos subjetivos.

Tal inquietação surge da constatação de que a cidade é vista como palco de atuações pelos grafiteiros que, no nosso entender, produzem um tipo de cultura peculiar do espaço urbano capaz de estabelecer interfaces com a criação subjetiva. O papel da cultura atualmente ganhou novas atuações em detrimento de outras funções que eram características desse universo.

As relações entre política e cultura foram redesenhadas a partir das transformações ocorridas no capitalismo pós-fordista. Rolnik et al (2002) afirmam que a dimensão cultural ganhou uma centralidade inédita no quadro de um capitalismo dito “cultural” ou “pós-moderno” em que a subjetividade surge no cerne de uma economia imaterial. Segundo essa lógica, a maioria das atividades relacionadas à cultura foi esvaziada de sua função de problematização para tornar-se alvo de interesses estritamente mercadológicos.

Tendo em vista essa temática, justificamos nosso interesse pelo papel da cultura no quadro contemporâneo do capitalismo, uma vez que consideramos que o *graffiti* surge como a expressão de uma cultura que visa expressar o coletivo urbano em sua diversidade e desigualdade. A cultura veiculada por esse movimento é marcada por um tipo de manifestação na qual a problematização retoma seu papel no âmbito da criação. Isso ocorre quando, por exemplo, as imagens do *graffiti* são capazes de desestabilizar a coesão social imposta pelo *status quo* que oculta e reprime as diferenças em prol da homogeneização das subjetividades. A coesão social pode ser exemplificada, nesse contexto, pela divisão dos espaços no ambiente urbano, onde vemos um espaço oficial projetado pelas instituições e construído sem considerar o uso que os cidadãos dariam a ele e um outro, que pode ser considerado como o espaço da diferença, uma vez que ele é usado e inventado na medida em que o cidadão o nomeia ou o inscreve.

Ao inscrever suas imagens nos espaços urbanos, os grafiteiros transitam entre fronteiras tensas, negociando com outras imagens da cidade como a pichação, a publicidade e os escritos revolucionários. Por intermédio das imagens nômades que circulam pela cidade, a manifestação do *graffiti* traz à tona novamente a

problematização na dimensão cultural, uma vez que nomeia e inventa novas funções para os espaços oficiais da cidade. Agindo assim, percebemos que suas imagens podem funcionar como estratégia de enunciação que articulam elementos presentes mais nas relações afetuais e menos nos acordos sociais.

Nesse contexto, a relação entre cultura e subjetividade deve ser pensada no interior da revolução tecnológica e produtiva, considerando seus efeitos sociais, afetivos e as linhas de força que essa reconfiguração libera.

Nas novas formas de produção capitalista, em que o desenvolvimento tecnológico evolui constantemente, o tema recorrente é a predominância do trabalho imaterial. Um tipo de trabalho que solicita do trabalhador não mais seus músculos ou força física, mas sua inteligência, sua força mental, sua criatividade e sua imaginação. Tudo que antes era do domínio privado, do sonho, das artes e das imagens foi posto a trabalhar no circuito econômico.

O resultado dessa nova configuração faz com que o capitalismo mobilize a subjetividade numa escala jamais vista. Com isto, a força de invenção se tornou a principal fonte de valor e se disseminou por toda a parte, não se restringindo mais somente aos espaços consagrados à produção. Tal centralidade

Desta forma, dizemos que o excesso de imagens que vemos hoje nas mais variadas instâncias, apresenta uma face da semiotização na qual a cultura tende em submeter-se à lógica da sociedade do espetáculo.

Seguindo essa linha de raciocínio, Rolnik et al (2002) colocam a seguinte questão:

Se tomamos a capacidade da arte [...] fundamental para as sociedades contemporâneas, de socializar as próprias sensações, fazendo comunicar num comum sensível a diferença dos indivíduos, não estaríamos na contracorrente da narrativa por demais unilateral da sociedade de espetáculo, ou mesmo da sociedade de controle, reabrindo o campo para outras cartografias? (ROLNIK et al, 2002, p.8)

Parafraseando os autores, indagamos se as imagens e as cores dos *graffiti* possuem a capacidade de provocar sensações capazes de agenciar novos modos de ser. Será que a manifestação de uma cultura popular que nasce no seio do cotidiano urbano, que possui como berço as ruas que abrigam a rotina da vida cidadina e que, normalmente, utilizam como suporte os espaços mal cuidados, feios e sujos da cidade, apresenta condições para subverter as imagens produzidas pelas novas tecnologias da informação que visam à homogeneização dos espaços, das cidades, dos indivíduos e, o que é pior, dos desejos?

É sabido que a atualidade exhibe o fim dos suportes e das esferas de atuação em vários domínios. Não se produz mais somente nas fábricas, não se cria só na arte e não se resiste só na política. Neste sentido, Deleuze nos propõe que “o moderno traz a revelação da falência da superfície, assiste ao transtorno das relações tradicionais entre a superfície e a profundidade, entre o fundo e a forma, o sentido e o sem sentido” (DELEUZE, 1969, p.10, tradução nossa)².

Nessa nova configuração, as artes plásticas extrapolam seus suportes tradicionais como a pintura e a escultura e se expande para além das esferas tradicionais de sua atuação como o museu e o circuito tradicional da arte.

As imagens não se apresentam mais somente nos suportes tradicionais como parede, pintura, gravura, escultura, arquitetura, fotografia, vídeo e cinema. Surge a

² Le moderne a la révélation de la faillite de la surface et l'on assiste au bouleversement des relations traditionnelles entre la surface et la profondeur, le fond et la forme, le sens et le non-sens.

era da Lógica Paradoxal da Imagem que, de acordo com Virilio³(2002), corresponde àquela iniciada com a invenção da holografia e da infografia.

Diante de tanta alteração, Rolnik et al (2002) dizem que também a subjetividade passou por mudanças. Ela extrapolou seu suporte egóico e identitário para ser vista por uma perspectiva de transversalidade, por um processo complexo e heterogêneo que não designa uma “coisa em si” de caráter imutável.

Diante desse panorama de mudanças, transformações e misturas que a atualidade nos fornece, a realização de uma análise acerca dessas transformações se torna relevante. Refletir sobre questões que surgem a partir desses processos e da hibridação dessas esferas em seus efeitos libertadores, mas também homogeneizantes, se faz necessário.

Pensar em que medida a resistência e a criação são coextensivas. Em que circunstâncias as imagens, a cultura e as artes se constituem criação, como potência de singularização? Pensar se as imagens dos *graffiti* como criação cultural são capazes de inventar novos sentidos ao produzir sensações que possam se articular à criação, à individuação em processo, são reflexões que colocamos como centrais no trabalho que damos início.

Na primeira seção desse capítulo, apresentamos o conceito de imagem, sua presença nos espaços públicos e a apropriação que o *graffiti* faz desse signo icônico. Na segunda seção, abordaremos noções acerca da sensação e do sentido, objetivando delimitar as relações que essas instâncias estabelecem com as linhas de segmentaridade. Em seguida, discutiremos a noção de processos de subjetivação com vistas a explicitar as idéias envolvidas nesse conceito e a maneira que dele nos apropriaremos em todo o nosso trabalho.

³ Esse autor apresenta uma logística da imagem à luz da qual são estabelecidos três regimes das máquinas de visão: Era da Lógica Formal da Imagem (inscrições rupestres, pintura, gravura, escultura e arquitetura), Era da Lógica Dialética da Imagem (fotografia, vídeo e cinema) e Era da Lógica Paradoxal da Imagem (já citada).

1.1 Dimensão imagética

“Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a fala seja imperfeita e, diante do visível, se encontre em um déficit que ela em vão se esforçaria para superar. Elas são irredutíveis uma à outra: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não está jamais no que se diz.”
(FOUCAULT)

Face à grande circulação de signos e imagens que marcam nossa atualidade

maneiras de se constituir e reconstituir diariamente, ao lidar com as singularidades expressas pelas imagens nômades inscritas nas ruas da atualidade.

Vivemos em um mundo onde as imagens são cada vez mais numerosas, diversificadas e utilizadas por um vasto campo de atuação. O que resulta na complexidade do olhar no contemporâneo e nas implicações que esse ato carrega. Face a esse quadro, Barros (2006) estabelece um tríplice significado do olhar: o olhar como sensibilidade e sentido, o olhar como constituinte do indivíduo e como configurador da cultura. O autor nos diz que: “ o olhar funda o ser e a cultura, o eu e o outro.” (BARROS, 2006, p.93)

Nesse sentido, as imagens dos *graffiti* que propomos a pesquisar podem ser pensadas como possibilidade de ver o mundo do outro, de ver as diferenças, de atribuir novos sentidos e, por conseguinte, novas subjetividades. Olhar as imagens dos *graffiti* como um processo que funda as diferenças e a cultura, é o que procuramos exercitar durante o desenvolvimento de nossa pesquisa. Considerando-se as imagens dos *graffiti* inscritos pelas ruas da cidade de Belo Horizonte como objeto de estudo e cartografar momentos em que essas imagens provocam alterações no modo de ser, pensar ou sentir dos indivíduos, como objetivo geral que propomos a alcançar, torna-se relevante apresentar aspectos conceituais da imagem, já que existe uma multiplicidade de usos para essa palavra.

As investigações das imagens se distribuem por várias disciplinas de pesquisa, tais como a história da arte, as teorias antropológicas, sociológicas, psicológicas, da arte, da crítica de arte, o estudo das mídias, a semiótica e as teorias da cognição. As imagens são consideradas sistemas semióticos e, de acordo com Santaella (2001), dividem-se em dois domínios distintos:

- Domínio do visível (percepção de paisagem, desenho, pintura, gravura, escultura, arquitetura, fotografia, cinema, vídeo, holografia, infografia): nesse domínio, as imagens são objetos materiais, figuras que representam o nosso meio visual.
- Domínio do invisível (visões, imaginação, esquemas, sonhos, sensações, sons, descrições textuais): nesse domínio, as imagens são caracterizadas como imagens mentais.

Os dois domínios não existem separadamente, uma vez que não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, bem como não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais.

Para esse trabalho, iremos considerar a imagem visual quando estivermos analisando as imagens do *graffiti* na sua forma visível e material. Porém, nos interessa principalmente o que se encontra além da percepção do visível, nas instâncias da sensação e no domínio do invisível, porque apostamos que é dessa dimensão que novas configurações subjetivas possam surgir.

Inferimos que é a partir da sensação, ou seja, do domínio invisível das imagens dos *graffiti*, que processos de subjetivação possam emergir. Para tanto, utilizamos as idéias de Guattari(1992) que propõem uma refundação da problemática da subjetividade, na qual devemos considerar uma “subjetividade parcial, pré-pessoal, polifônica, coletiva e maquina” (GUATTARI,1992, p.34). Estamos falando de um tipo de subjetividade correlativa à lógica de intensidades não-discursivas e que também pode ser pensada como uma intensidade, uma potência, uma conexão de forças e de linhas que atuam nestas forças, conforme discutiremos em seguida.

Nessa acepção, a subjetividade possui também uma face inumana, invisível, molecular e que permite a invenção de novas formas de viver. Trata-se de uma subjetividade a ser concebida por processos em constante construção, processos de subjetivação que permitem conexões e agenciamentos e que Guattari assim define:

[...] complexos de subjetivação: indivíduo-grupo-máquina-trocas múltiplas, que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar. (GUATTARI, 1992, p.17)

A explicação que o autor dá acerca dos processos de subjetivação, nos permite justificar o título que demos para esse capítulo: *dimensões maquina de imagens nômade*. Quando Guattari (1992) fala da produção maquina da subjetividade, se referindo aos processos capazes de gerar novos modos de ser, ele denomina de máquinas de signos a parte a-significante da linguagem, ou seja,

aquilo que é da ordem do invisível, do sensível, do pático e do inumano. Portanto, quando nomeamos esse capítulo, estamos aludindo à capacidade das imagens dos *graffiti* de produzirem processos de subjetivação, uma vez que, no nosso entender, o sentido dessa imagens pertencem à dimensão do sensível, do invisível e do pático.

Lembramos que o termo “máquina” (maquínico) é diferenciado por Guattari e Rolnik (2000a) de máquina da mecânica. O conceito utilizado pelos autores diz respeito à capacidade das máquinas de conectar-se umas às outras fazendo aparecer novas linhas de potencialidades. Em outros termos, são as máquinas técnicas, “mas também teóricas, sociais, estéticas” (GUATTARI; ROLNIK, 2000a, p.320) que funcionam por agenciamentos e não isoladamente. É nesse sentido, que, do nosso ponto de vista, as imagens dos *graffiti* possuem dimensões maquinicas, isto é, capacidade de provocar agenciamentos e estabelecer conexões que possibilitam às pessoas re-singularizar-se. Contudo, há de se considerar que a produção maquinica da subjetividade, pode operar tanto para reprodução, fixando identidades, quanto podem agir como agenciamento coletivo de enunciação⁴, que conduzem para o novo.

Esclarecemos que ao falarmos das imagens enquanto signos, não estamos atrelando esses signos a traços lingüísticos, mas a dimensões mais amplas capazes de aglomerar atos muito diferentes que incluem perceptos, gestos, mímicas, sons, afetos e sensações, conforme mencionamos acima. Pensamos as imagens dos *graffiti* como cadeias capazes de estabelecer conexões diversas, a partir daquilo que chamaremos de signos sensíveis, signos a-significantes ou signos de ruptura. Sensações produzidas pelas imagens que dependem do desejo para se constituírem em um sistema de signos a-significantes e produzirem novos diagramas de sentido, novos modos de existência.

A importância do papel do desejo, no processo gerador de sensações desencadeado pelas imagens dos *graffiti*, reside principalmente no fato de que, nessa perspectiva, o desejo é liberado de sua determinação pela falta. O que implica em considerá-lo como produção, na qual a falta (a castração) cede lugar às “máquinas desejantes” (a produção real) que produzem seu próprio desejo. Ora, se o desejo produz, ele é produtor de realidade e como define Rolnik (1989) ele é também processo de produção de universos psicossociais.

⁴ Na última seção deste capítulo, abordaremos o papel dos agenciamentos de enunciação na interface com os *graffiti* e os processos de subjetivação.

Assim sendo, é o desejo que opera, nos corpos, a capacidade de afetar ou de ser afetado, de se atraírem ou se repelirem resultando em mistura de afetos. Esse efeito da atuação do desejo (mistura de afetos) gera intensidades, que consideramos da ordem dos a-significantes e que necessitam ser incorporadas em matérias de expressão para serem exteriorizadas. Só assim são capazes de compor planos de consistência que são resultantes da experimentação desses signos de ruptura.

Reafirmamos a importância do desejo nos processos de subjetivação agenciados pelas imagens dos *graffiti* quando percebemos que essas imagens operam em instâncias quase imperceptíveis; na dimensão das sensações que necessitam da receptividade de um corpo não como passividade, mas como uma afetividade e uma sensibilidade para se configurar. O poder de ser afetado pelas sensações geradas pelas cores, pelos traços, pelos desenhos dos *graffiti* podem resultar na constituição afirmativa do próprio ser. Rolnik (1989) define bem esse movimento operado pelo desejo:

O desejo, nesta concepção, consiste no movimento de afetos e de simulação desses afetos em certas máscaras [territórios], movimento gerado no encontro dos corpos. [...] O desejo, aqui, consiste também num movimento contínuo de desencantamento, no qual, ao surgirem novos afetos, efeitos de novos encontros, certas máscaras tornam-se obsoletas. (ROLNIK, 1989, p. 32-33)

Podemos dizer que os movimentos do desejo operam os agenciamentos de matérias de expressão (aqui consideradas, como tais, as imagens dos *graffiti*) que são capazes de formar uma configuração mais ou menos estável, de territorialização, mas que também estão aptos a movimentos produzidos pelas linhas de fuga que levam à desterritorialização.

O que compreendemos, a partir das idéias de Rolnik (1989), é que é na diferença, entendida como a singularidade do ser, que as intensidades, que os afetos, que o regime de signos da ordem dos a-significantes (signos de ruptura) ganham ou perdem sentido, produzindo ou desmanchando territórios.

Nessa dinâmica de construção e desconstrução de modos de ser, propiciados pela ação dos processos de subjetivação, o desejo seria exatamente a produção de

diferença. Tal produção desejan­te é engendrada a partir do movimento do desejo que, segundo a autora, é “ao mesmo tempo e indissociavelmente energético (produção de intensidades) e semiótico (produção de sentidos).” (ROLNIK, 1989, p.34)

No tangente ao movimento semiótico, as imagens necessitam do domínio do visível para atuarem no processamento da percepção visual. Esse campo denso do entre aquele que vê e a coisa vista é que constitui a visibilidade. Sobre essa temática encontramos importantes estudos, como os efetuados por Virilio (2002) acerca da constituição fisiológica, que visam a explicar o desempenho do olho, através das transformações ópticas, químicas e nervosas. Tais estudos demonstram que elementos da percepção como luminosidade, bordas, cores e texturas são produzidos simultaneamente e a percepção de alguns afetam a percepção de outros. Outro aspecto a ser considerado na percepção imagética é o tempo, uma vez que a visão é por ele afetada. Além de nossos estímulos visuais variarem com a duração ou se produzirem sucessivamente, nossos olhos estão em constante movimento, o que faz variar a informação recebida pelo cérebro.

Esse aspecto é aliado a outros elementos, responsáveis também pela alteração da constituição da realidade nos grandes centros urbanos, as pistas de alta velocidade, que além da informatização, transformaram o perfil das grandes cidades e, por conseguinte, a nossa experiência e a nossa maneira de ver. A velocidade provoca, para aquele que avança em um veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as imagens têm, mais chapadas ficam, como se estivessem todas contra um muro, contra uma tela.

De acordo com as idéias de Peixoto, “(...) o indivíduo contemporâneo é em primeiro lugar um passageiro metropolitano: em permanente movimento, cada vez mais para longe, cada vez mais rápido” (PEIXOTO, 1988, p.361). Tal crescente velocidade determinaria não só o modo como a cidade se apresenta aos indivíduos, mas sobretudo, o olhar e a percepção das imagens inscritas nesse cenário urbano.

A questão do olhar e das imagens vem sendo frequentemente colocada no centro do debate da cultura e das sociedades contemporâneas. Em um mundo onde tudo se mostra ao olhar, o ver é convocado como um problema.

A partir de nossas observações em campo, somos levados a considerar que o olhar tradicional que pressupunha uma identidade mnêmica, um significado intrínseco para as imagens, não é mais possível na cidade contemporânea. Vivemos

uma outra lógica em que as imagens não remetem mais a um sentimento de pertença, nossa identidade e lugares são constituídos a partir de um imaginário e uma iconografia criados também pela indústria cultural.

Com a proliferação das imagens entramos na era da produção do real, em que o que antes era pressuposto do olhar ou a uma suposta realidade anterior ao olhar é agora o seu resultado. As imagens urbanas se presentificam temporariamente convocando-nos a novas formas de ver, perceber e sentir suas inscrições marcadas no corpo da cidade.

É na dimensão da sensação que, no que concerne ao estudo da imagem, consideramos o desejo como função primordial capaz de promover novas configurações subjetivas. Isto porque, de acordo com Deleuze, “o desejo circula nesse agenciamento de heterogêneos, nessa espécie de simbiose: o desejo une-se a um agenciamento determinado [...]” (DEL62(d)-7.8.8.8.8.8.82m

Buscamos verificar em quais circunstâncias as imagens inscritas nos muros da cidade são capazes de compor processos capazes de gerar subjetividades singulares que escapam à homogeneização. Porém, nos interessa analisar não só os momentos em que essas imagens escapam à padronização de subjetividades, mas também registrar as circunstâncias em que o *graffiti* se enquadra nessa homogeneização.

Nossa hipótese é que os *graffiti* são capazes de desencadear novos processos de subjetivação por meio das sensações que suas imagens provocam e que, por conseguinte, são capazes de produzir novos sentidos, novas subjetividades.

Buscando compreender melhor os conceitos envolvidos nessa problemática, apresentamos, em seguida, algumas considerações acerca da sensação, do sentido e das linhas de ação envolvidas nos processos de subjetivação, a partir das idéias de Deleuze, Guattari e Rolnik

1.2 Dimensão da sensação e do sentido

“Os microprocessos revolucionários podem não ser da natureza das relações sociais. Por exemplo, a relação de um indivíduo com a música ou com a pintura pode acarretar um processo de percepção e de sensibilidade inteiramente novo.”
(GUATTARI)

Na relação entre a subjetividade e o mundo, intervém algo mais do que a dimensão psicológica, entendida aqui como as faculdades da memória, da inteligência, da percepção e do sentimento. Instâncias denominadas, por Rolnik (2001), de operadores pragmáticos, que permitem a configuração de mapas de significados vigentes.

O “algo mais” que Rolnik (2001) considera presente em nossa relação com o mundo, se passa em uma outra dimensão da subjetividade, que segundo a autora, está bastante desativada na sociedade contemporânea. Trata-se de dimensões que captamos para além da percepção, uma vez que esta só alcança o visível e, ao

captarmos essa outra dimensão, ela nos afeta para além dos sentimentos, os quais só dizem respeito ao eu.

É precisamente isto que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento, o que estou chamando de sensação. Quando uma sensação se produz, ela nos incomoda porque não se encaixa no mapa de sentido de que dispomos. Para nos livrarmos do mal-estar causado por este estranhamento nos vemos forçados a **decifrar a sensação desconhecida, o que faz dela um signo**. (ROLNIK, 2001, p.3, grifo nosso)

A sensação pensada como um signo, conforme a autora propõe, permite que consideremos as imagens dos *graffiti* como signos icônicos capazes de acionarem a dimensão do não visível. Entretanto, esclarecemos que a decifração que esse signo exige não tem nada a ver com “explicar” ou “interpretar”, e sim com “inventar” um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência, operando uma transmutação.

Pensamos os *graffiti* como expressões capazes de alterar sensações a partir das imagens que produzem. Essa capacidade está relacionada à prática cotidiana do graffiteiro de interferir diretamente na matéria explorando e inventando novas técnicas, novos suportes, novas formas. É nesse sentido que a prática estética se faz presente, atuando na problematização do mundo. Agindo assim, esses indivíduos libertam o mundo de um olhar que o reduz às suas formas constituídas e à sua representação, transformando-o em campo trabalhado pela vida enquanto potência de variação e em processo de engendramento de novas formas.

Rolnik (2001) diz que inventando formas, os signos ganham visibilidade e participam da decifração das mutações sensíveis. Em consonância com suas idéias, consideramos o *graffiti* como uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo, das sociedades e das cidades. Porém, sua participação não se limita aos muros pintados pela cidade (objeto resultado de sua prática), mas está presente no procedimento como um todo: “prática estética que abraça a vida como potência de criação em diferentes meios onde ela opera, sendo seu produto [...] um condensado de decifração de signos que promove um deslocamento no mapa da realidade.” (ROLNIK, 2001, p. 5)

Os *graffiti* se apropriam da cidade como *locus* de ação de sua prática, sendo nesse espaço dinâmico, em que transitam a vida e a coletividade, que suas imagens são capazes de ganhar sentido quando o receptor é afetado a partir das sensações mobilizadas por este encontro. Portanto, se consideramos os processos de subjetivação como a criação de novos modos de ser, pensamos que seja possível a participação dos *graffiti* nesse processo, quando suas imagens afetam os receptores e produzem forças estranhas que pedem decifração. A essas forças, chamaremos de signos de ruptura, signos sensíveis que conduzem a rupturas de antigos sentidos e à criação de novos diagramas de sentido, novos territórios existenciais.

Nesse processo, ao captar as sensações provocadas pelas cores que emergem das imagens do *graffiti*, o espectador é convocado em sua subjetividade não psicológica, para além da percepção. Se ele realiza a decifração desses signos sensíveis (sensação), ele tende a tornar-se outro, diferente de si mesmo, assim sendo:

O que lhe está sendo dado a viver é uma experiência propriamente estética, que nada tem de psicológica: sua subjetividade está em obra, assim como também o está sua relação com o mundo. (ROLNIK, 2001, p. 7)

Entendemos a experiência estética, nessa fala da autora, como a capacidade do indivíduo em criar novos modos de subjetivação, criar novas formas de existência, a partir da transmutação das sensações que emergiram dessa fruição com as imagens inscritas nos muros da cidade. Em consonância com estas idéias, citamos Guattari:

Nestas condições, o psiquismo de um indivíduo não estava organizado em faculdades interiorizadas, mas dirigido para uma gama de registros expressivos e práticos, diretamente conectados à vida social e ao mundo externo. (GUATTARI, 1992, p.127)

Rolnik (2002a) esclarece que para a compreensão da conexão entre os registros expressivos (as imagens) e a criação de novos territórios é preciso ter em mente o mundo como relação de matéria/força e valorizar a capacidade que a prática estética possui de operar diretamente com a força e a sensação.

Compreendemos que essa operação se efetiva a partir das linhas de ação que formam as subjetividades. Por isso, optamos por realizar uma cartografia das linhas que perpassam o *graffiti* nos diferentes momentos que registramos esse fenômeno na cidade de Belo Horizonte. Porém, antes de apresentarmos a cartografia como método, é necessário esclarecermos algumas considerações acerca das linhas de ação, tarefa que abarcaremos na seção seguinte.

Dando seqüência a alguns apontamentos importantes quanto a dimensão da sensação e do sentido na interface entre as imagens dos *graffiti* e os processos de subjetivação, lembramos que a primeira instância na qual isso ocorre é através da percepção das imagens por parte de um observador. Contudo, Rolnik (2002a) adverte que a percepção só alcança o visível que sustenta a ilusão de estabilidade de sentido. Ou seja, para que ocorra ruptura do sentido e a produção de novos mapas é necessário ultrapassar essa etapa. Pois nela, o que predomina são as formas de viver estáveis e imutáveis, os territórios existenciais constituídos pela prática da percepção que traz consigo o sentimento e a razão. Assim, o truísmo percepção-sentimento-razão, diz respeito a um tipo de inteligência que se restringe ao já criado, à reconhecimento, à territorialização, pertencente à lógica da matéria-forma e à lógica da transcendência que é a tendência dominante em nossa cultura.

Tal lógica é condizente para com a subjetividade que remete somente aos indivíduos, à interioridade, às subjetividades identitárias. Porém, em contraposição à essa concepção de subjetividade, a autora fala das subjetividades dos dias atuais como “modulações metamorfoseantes” (ROLNIK, 2002 b, p.11) que flutuam ao sabor das conexões mutáveis do desejo com fluxos vindos de todos os lugares e todos os tempos.

Nessa mesma acepção, está a noção de subjetividade para Deleuze e Guattari, uma subjetividade que não remete só a indivíduos, mas a acontecimentos, a situações, a configurações sociais. Uma subjetividade que é produzida por instâncias individuais, mas também por instâncias coletivas que comportam dimensões incorporais e invisíveis. São nessas subjetividade que as imagens dos *graffiti* podem atuar agindo nas dimensões incorporais e invisíveis quando ultrapassam a instância da percepção e atingem a dos afectos e das sensações.

Rolnik (2002a) nos explica que isso ocorre além da percepção do visível, por intermédio da relação entre a matéria/força/sensação, estamos falando de uma

lógica que é pura potência. Nessa lógica, a subjetividade não é pensada como uma redução à consciência e o pensamento representacional dá lugar à imanência, à criação, à desterritorialização e aos movimentos do intensivo. Captamos essa força quando somos tocados, afetados para além dos sentimentos, que só dizem respeito ao eu. A autora diz que é o corpo que é capaz de conhecer esse “algo mais”, porém, o corpo não enquanto dimensão puramente orgânica, sensorial ou erógena, mas enquanto carne percorrida por onda nervosa afetada pelas forças do mundo, forças que nos afetam para além da percepção e do sentimento, mas que se encontram na dimensão da sensação.

Na lógica da sensação, segundo Rolnik (2002a), novos diagramas se formam em nossa subjetividade e as formas através das quais a subjetividade se reconhece e se orienta, acabam colocando em xeque tais constituições subjetivas. Desencadeia-se, então, uma crise de sentido propiciada pelas sensações, que consideramos poder ser provocada também por alguns *graffiti* que efetuam um jogo de sentido a partir de suas imagens inscritas nas ruas. Tal crise causa desconforto e faz pressão; como resposta a esse desconforto, mobiliza-se a vida enquanto potência de criação, ou seja, esse desconforto nos força a criar um novo mapa de sentido, e por que não dizer, uma nova forma de ser e estar na cidade. Nos capítulos seguintes, demonstraremos como isso ocorre, a partir de dados obtidos de nossa pesquisa de campo, que nos possibilitaram realizar uma cartografia dos processos de subjetivação envoltos nos *graffiti*. Por ora, podemos citar, como exemplo, o processo de desterritorialização (e posterior reterritorialização) vivido por nosso informante quando ele deixa de ser *punk* e torna-se *graffiteiro*, ao ser afetado pela sensação provocada pelas cores dos *graffiti*, o que será visto com mais detalhes no segundo capítulo.

É nesse sentido que consideramos o *graffiti* como prática de experimentação que participa da criação das cidades, de seus devires, suas formas, suas misturas e sua paisagem. As atualizações provocadas pelas experimentações imagéticas operam através das inscrições nos muros, mas também através de um novo modo de subjetivar, de pintar, de expressar, de transgredir, de interferir e de poetizar na cidade.

Rolnik (2002a) nos lembra que somente a partir do século XVIII (surgimento da estética como ramo da filosofia) que a prática estética deixou de ser uma

potência da vida de todo dia para ser confinada em uma esfera separada chamada arte. Pensamos que é enquanto prática estética do dia-a-dia, que experimenta as possibilidades que o espaço, o suporte inusitado e o material oferecem, que o *graffiti* é capaz de provocar o rearranjo de forças apreendidas pela sensação.

Em seu nomadismo pela cidade, as imagens inscritas nas ruas operam como desestabilizadoras do sentido, como signos que causam rupturas da matéria-forma-percepção e, por conseguinte, como focos de sensação da vida enquanto matéria/força na qual a alteridade convoca a criação de novas maneiras de pensar. Assim, podemos dizer que a partir da falência de sentido, a potência de criação é convocada. Rolnik (2002a) chama essa potência de criação, de vontade de potência e nos diz que no homem ela tem o nome de desejo.

Se o *graffiti* permite a atualização de diagramas de sensações, é porque ele convida à crítica do instituído, à problematização de questões do cotidiano, à produção de novos modos de pensar e à liberação do desejo. Suas imagens mantêm vivo o poder de afetar e ser afetado pelos universos que no rodeiam e de produzir novos mapas de sensações capazes de contornar novas subjetividades.

1.3 Dimensão das linhas de ação

“Não há portanto um mundo das formas fixas e um mundo do devir, mas diferentes estados da linha, diferentes tipos de linhas, cuja intricação constitui o mapa remanejável de uma vida” (DELEUZE)

A idéia principal que utilizamos da filosofia da diferença em nosso trabalho pode ser resumida em uma frase: pensar em termos de linhas. Isso porque Deleuze afirma que “indivíduos ou grupos, somos feitos de linhas” (DELEUZE, 1998, p.145) e analisa um agenciamento ou uma situação qualquer, mediante uma diferenciação do conceito de linha, oposto ao sistema de pontos e proposições.

A partir dessa perspectiva, a configuração do modo de produção capitalista, que Guattari (1981) denomina de “Capitalismo Mundial Integrado”, também é atravessado por linhas de força. O autor chama a atenção para a globalização em

que o capitalismo dominou todo o planeta, perpassando todas as atividades humanas e moldando modos de existência. Assim, esse modo de produção é formado por linhas que atuam de maneira reprodutiva quando privilegia subjetividades cristalizadas, mas também por linhas capazes de resistirem ao modo reprodutivo dominante, indicando que essas linhas são coexistentes e estão sempre misturadas.

Deleuze e Guattari (1996) dizem que somos seres segmentados, em todos os lados e em todas as direções, espacial e socialmente. Toda sociedade e todo indivíduo são atravessados por duas segmentaridades ao mesmo tempo, uma molar e outra molecular. A esse respeito os autores comentam:

Em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica. Consideremos conjuntos do tipo percepção ou sentimento: sua organização molar, sua segmentaridade dura, não impede todo um mundo de microperceptos inconscientes, de afectos inconscientes, de segmentações finas, que não captam ou não sentem as mesmas coisas, que se distribuem de outro modo, que operam de outro modo. Uma micropolítica da percepção, da afecção, da conversa, etc. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.90)

A segmentaridade pertence a todos os estratos que nos compõem, segundo os autores, somos segmentarizados binariamente a partir de oposições duais, circularmente e linearmente, em linhas retas onde cada segmento representa um episódio ou um processo. “[...] mal acabamos um processo, já estamos começando outro, demandantes ou demandados para sempre, família, escola, exército, profissão.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.84).

Os segmentos são diferentes e remetem a diferentes grupos ou indivíduos que passam continuamente de um segmento a outro, assim, as figuras de segmentaridade, binária, linear e circular, são coexistentes e passam umas nas outras, formando um emaranhado de linhas. Desse modo, pensamos que a filosofia de Deleuze e Guattari busca mapear as linhas que são capazes de agir na diferença, ou seja, liberar a diferença de sua subordinação à identidade, uma vez que as linhas são fluxos em constante estado de experimentação, processos em construção contínua.

Nessa perspectiva, a subjetividade pode ser pensada como a coexistência de três tipos de linhas que a compõe e que definem inúmeras relações com o espaço e com o tempo. São elas:

- Linhas de fuga – remetem a *aion* e ao espaço liso, ou seja, ao plano de imanência do desejo, à singularização para além da individuação uma vez que são linhas que se convergem em processos que arrastam para o novo, para processos de subjetivação que instauram novos modos de ser. Essas linhas marcam a desterritorialização e descodificação assegurando a conexão de fluxos do desejo.
- Linhas de “segmentaridade flexível” - de estatuto ambíguo, essas linhas atravessam tanto as sociedades e os grupos quanto os indivíduos. Possibilitam o afetamento da subjetividade criando zonas de indeterminação e possibilitando agenciamentos, por isso são consideradas linhas flexíveis ou moleculares.
- Linhas de “segmentaridade dura” – remetem a ciclos binários, a espaços estriados, operam a organização dual dos segmentos, os estratos sociais como a família, a escola, o exército, a profissão, o trabalho, as férias dentre outros. Realizam as divisões como as de sexo e de classe social, por exemplo. Sempre classificam e sobrecodificam os sujeitos e sua formação, por isso são consideradas linhas duras ou molares.

Tendo como objetivo a cartografia dos processos de subjetivação envolvidos no *graffiti*, esclarecemos que, no decorrer de nosso trabalho, iremos considerar os tipos de linhas acima, a fim de efetuar nosso mapeamento. No segundo capítulo, ao apresentarmos o estudo de caso realizado, a metodologia adotada e os instrumentos e técnicas de pesquisa utilizados, explicaremos como apresentaremos essa cartografia no decorrer do texto. Por enquanto, daremos continuidade à análise dessas linhas.

As linhas duras, de acordo com Deleuze e Parnet (1998) envolvem um plano que concerne aos sujeitos e sua formação. Nessas linhas, distinguimos os “dispositivos de poder” que codificam os diversos segmentos, a “máquina abstrata”

que sobrecodifica os dispositivos e regula suas relações e o “aparelho de estado” que efetua essa máquina. Essas linhas formam a subjetividade que Rolnik (2002) denomina de “subjetividade dura”, ou seja, aquela que depende de uma identidade e um plano de organização para se reconhecer e se fixar.

As linhas moleculares formam outro tipo de subjetividade, que a autora chama de “subjetividade sensível”, ou seja, uma subjetividade em processo, resultante de agenciamentos capazes de apreender o inumano, a potência da vida que se exerce por afetos e constituem blocos de devir que marcam contínuos de intensidades e conjugação de fluxos. Essa subjetividade é resultante de processos de subjetivação que conduzem à constituição de um novo território existencial e dizem respeito ao inumano. O plano dessa subjetividade em construção é o plano de consistência ou imanência, no qual os perceptos, que se dão no contato com a sensação, são ativados e produzem outras maneiras de perceber o mundo.

Enfim, somos feitos de linhas duras, de linhas flexíveis e de linhas de fuga que coexistem e constituem um campo de forças. As linhas duras trazem o segmento molar que quer determinar “quem somos”, as flexíveis são desvios das linhas duras que buscam modificar o estrato que nos identifica e as linhas de fuga são aquelas que propiciam agenciamentos, novas relações e conexões que conduzem a processos de subjetivação inventivos.

Pensar a subjetividade a partir da atuação dessas linhas de ação é pensar a subjetividade pelo viés da imanência e por um sistema complexo e heterogêneo que não designa um “quem somos” de essência imutável. Ter em mente a singularização para além da individuação é compreender que a subjetividade não se caracteriza como algo que diz respeito apenas ao sujeito e suas formas de representação. Experimentar uma subjetividade processual e transversal é estar aberto também à conexões com o inumano, com a capacidade de afetar e ser afetado por linhas de invenção, por linhas de subjetivação.

1.4 Dimensão dos processos de subjetivação

“O desejo é o sistema de signos a-significantes com os quais se produz fluxos de inconsciente no campo social [...] o desejo é revolucionário, porque sempre quer mais conexões, mais agenciamentos.” (DELEUZE)

O homem tem se configurado de diversas maneiras pelas histórias, pelas geografias, pelos tempos e pelos espaços. Mutável, versátil, plástico, cambiante, aberto e inacabado, é assim que pensamos o ser humano. As formações sociais baseadas na economia capitalista, desenvolvidas nos últimos três séculos no ocidente, inventaram novas tecnologias que contribuíram, conforme abordamos anteriormente, para a moldagem de corpos e subjetividades.

Nesse conjunto de processos contínuos instigados e alimentados pelo capitalismo, novas redes de relações são formadas mantendo um jogo de forças

passam pelo sujeito. São eles: a indústria da mídia, os componentes semiológicos (de produção de sentidos), significantes e a-significantes e as máquinas tecnológicas de informação e comunicação.

Pensar a subjetividade como uma dobra do exterior implica em despojar o sujeito de uma identidade essencialista e de uma interioridade absolutista, ampliando o caráter aberto, inacabado e múltiplo do sujeito que pode escapar criando linhas de fuga aos saberes e poderes que o subjetivam.

Deleuze (1992), a partir de idéias de Foucault, assim define os processos de subjetivação:

Um processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência, não pode se confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação sequer tem a ver com a pessoa: é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...) É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. É uma dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder (DELEUZE, 1992, pp.123-124).

A partir das idéias de Deleuze (1992), podemos dizer que a “dobradura da linha” é exatamente o que Foucault chama de processos de subjetivação. Mas o que vem a ser esse dobrar a linha?

Em nossa análise, conforme apresentamos anteriormente, consideramos as linhas como a matéria e também a não-matéria que a tudo constitui, seguindo, assim, o pensamento da imanência. Pois bem, à maneira de lidarmos com essas linhas, às forças que nelas aplicamos efetuando o exercício de dobrá-las, consideramos ser o processo de subjetivação. A dobra resultante dessa prática, ou seja, do exercício diário de moldar nossas linhas, do trabalho de criação consigo mesmo, do movimento realizado para efetuar essa dobra podemos chamar de processo de subjetivação. E no espaço resultante deste processo, podemos encontrar a subjetividade produzida pela prática de si, pela força que dobrou a linha e que durará somente até que outra dobra seja criada, portanto, outra subjetividade formada.

É a partir dessas considerações acerca da subjetividade e dos componentes capazes de constituí-la que propomos analisar o *graffiti*, com o intuito de cartografar

os processos de subjetivação que possam estar envolvidos nesse fenômeno. Pensamos o *graffiti* como um agenciamento de enunciação capaz de subverter a decodificação de códigos lingüísticos e culturais e promover a recodificação de culturas locais e signos semióticos. Exercendo essa função, consideramos que possam ser apresentados como componentes de um processo de subjetivação.

Sibilia (2002), em análise à obra de Foucault, nos lembra que é na passagem para a era pós-industrial que observamos uma transição do “produtor disciplinado”, ou seja, o sujeito das fábricas, para o “consumidor controlado”, o sujeito das empresas. Nessa mudança, a produção econômica assumiu novas feições liberando novas forças com o esvaziamento das antigas categorias de proletariado de classe e de esquerda. Pensamos que as forças liberadas com essa transição são forças capazes de atuar nas linhas que nos constitui, o que faz com que reflexões acerca desse momento em que vivemos, não possam ser efetuadas de maneiras isoladas. O que queremos dizer é que instâncias que antigamente eram destinadas a outras funções, como as atividades relacionadas à criação e ao entretenimento, adquiriram outra dimensão na atualidade. E, com isso, tornam-se objetos de análise a fim de se pensar novos modos de resistência à produção capitalista dominante.

Nesse contexto, Guattari (1992) pensa a noção de subjetividade, na atualidade, ultrapassando a oposição clássica entre sujeito individual e sociedade. Ele fala de um “coquetel subjetivo contemporâneo” (GUATTARI, 1992, p.14), no qual a subjetividade é plural e pode ser pensada por um viés transversalista. Concepção esta, capaz de responder simultaneamente tanto às amarrações da subjetividade em territórios existenciais quanto às suas aberturas para processos de subjetivação.

A concepção transversalista da subjetividade na perspectiva guattariana, pode ser entendida como produção maquínica de subjetividade. De acordo com as idéias do autor, nessa produção entram em jogo as transformações tecnológicas que podem trabalhar tanto para o melhor quanto para o pior. Nesse aspecto, devemos considerar simultaneamente, tanto uma tendência à homogeneização reducionista quanto uma tendência de singularização dos componentes heterogêneos da subjetividade.

O que importa nesse processo maquínico é a constituição de processos de subjetivação, ou seja, a criação de novas modalidades de subjetivação. Para Guattari(1992) isso é possível a partir de um novo paradigma, o que ele denominou de paradigma ético-estético. As idéias contidas nesse paradigma se sustentam na

concepção de uma semiótica não representacional - capaz de considerar também os componentes semiológicos a-significantes - a qual este autor nomeia de “inconsciente maquínico”. Este se constitui como produção desejante em aberto, em constante devir, articulado com sistemas de potência e formações de poder que nos cercam, contudo, sem objetos parciais tipificados e estruturas universais representadas pelos componentes semiológicos significantes.

O fluxo proveniente desse inconsciente maquínico se produz antes das polaridades - por exemplo, sujeito e objeto - e das territorializações edificadas pelas estruturas sociais institucionalizadas, identificadas como reprodutoras de exploração, segregação e normalização social. Assim sendo, as idéias deste autor pretendem induzir a uma micropolítica da criação e da diferença permanente, criticando constantemente ao estabelecido e buscando a formação de novas subjetivações.

1.4.1 Sobre o papel da estética nos processos de subjetivação

Em consonância com as idéias de Guattari, Deleuze (1992) fala do processo de subjetivação em interface com a ética e a estética, também em sintonia com algumas idéias de Foucault, acerca dessa temática. Para o filósofo, “um processo de subjetivação é uma produção de modo de existência que não se confunde com um sujeito nem como uma identidade.” (DELEUZE, 1992, p.123)

A subjetivação para esse autor não tem nada a ver com a pessoa, mas sim com uma individuação particular ou coletiva que caracteriza um acontecimento. Trata-se de uma dimensão específica, na qual é possível ultrapassar ao saber e resistir ao poder. Deleuze (1992) comenta que conforme o método de Foucault, os processos de subjetivação na atualidade são nossos modos de existência, nossas possibilidades de vida: “será que temos maneiras de nos constituirmos como “si”, e, como diria Nietzsche, maneiras suficientemente “artistas”, para além do saber e do poder?” (DELEUZE, 1992, p.124)

Nesse sentido, compreendemos que um processo de subjetivação está relacionado a uma existência estética, no que se refere a uma relação consigo mesmo. Uma relação capaz tanto de submeter-se à homogeneização, quanto de

resistir aos códigos e aos poderes na qual a fórmula mais geral da relação consigo é a subjetivação.

Esse modo de pensar a subjetivação como a capacidade de constituir novas existências, nos convoca a definir o que compreendemos como estética, como ética e qual seria o papel do *graffiti* nesse processo.

A estética, nesse sentido, diz respeito à capacidade de criação em contraposição a dimensões já existentes, ou seja, dá lugar à invenção no lugar da repetição de um modelo já dado. Assim, ela se refere à dimensão da subjetivação como processo e criação de novos modos de ser e não à dimensão da subjetividade enquanto existência *a priori*, enquanto identidade já cristalizada em complexos estruturais.

Nessa dimensão da estética como criação de novos modos de existência, está presente o conceito de diferença que marca a filosofia de Deleuze. Segundo Schöpke (2004), o filósofo reinventou o sentido de diferença dando ao termo um novo significado, no qual o diferente é aquilo que liberta e que dá espaço para invenção, pois o que é diferente não será igual, no sentido de uma identidade, e nem semelhante no sentido da representação das imagens e/ou idéias dos objetos do conhecimento.

A representação não dá chance ao ato criativo porque o modelo representacional implica na cópia de modelos transcendentos e na busca dos significados que estão além dos fenômenos (das imagens, por exemplo). O modelo de representação que nos referimos é aquele que segundo Schöpke (2004) Deleuze chamava de “razão clássica” (SCHÖPKE, 2004, p.25).

A autora nos diz que a imagem moral ou ortodoxa do pensamento foi erigida desde o alvorecer da filosofia, mais precisamente a partir de Sócrates e Platão. Foi a serviço dos ideais morais que a razão se constituiu como instância seletiva e julgadora de valores, desqualificando de importância para o pensamento tudo que não se enquadrava em um modelo específico. Sobre tal modelo de pensamento, ela cita Deleuze ao dizer que “quando Platão condenava os simulacros ele estava primeiramente condenando todo e qualquer estado de diferença livre, de distribuição nômade – tudo aquilo que recusava por sua existência, a noção de um modelo prévio” (DELEUZE *apud* SCHÖPKE, 2004, p.23) Neste sentido, a filosofia da diferença opera como criação de novas formas de viver livres de identidades e como forma de potência criadora, quando o pensar se liberta do modelo representacional.

Trazendo o *graffiti* para a dimensão estética enquanto criação de novos modos de ser, esclarecemos que sua atuação nessa dimensão não se dá somente pela característica estética de suas pinturas, conforme o termo se aplica no universo da arte. Entendemos ser possível a relação do *graffiti* com a estética de “si” (com a produção de novos modos de ser), quando as imagens produzidas por essa manifestação podem ser consideradas como agenciamentos que são capazes de interagir com o desejo dos indivíduos, ou seja, de agir como “máquinas desejanter.”

1.4.2 Sobre o papel da ética nos processos de subjetivação

A dimensão estética não pode ser considerada sem levarmos em conta outra dimensão desse processo, a da ética. Uma postura ético-estética quer dizer estar atento à lógica dos afetos que se efetua nos encontros. Portanto, saber extrair o singular de cada encontro, inclusive dos encontros com as imagens do *graffiti*, para criar um novo modo de estar no mundo, um novo processo de subjetivação.

Ao se referir aos modos de existência e aos processos que os produzem, Deleuze utiliza a noção foucaultiana da “vida como obra de arte”. Nesta acepção, estão em jogo, na constituição dos processos de subjetivação, não somente dimensões estéticas, mas também dimensões éticas. Contudo, Deleuze esclarece que Foucault diferencia a ética da moral:

A diferença é esta: a moral se apresenta como um conjunto de regras coercitivas de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções referindo-as a valores transcendentais (é certo, é errado...); a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica. (DELEUZE, 1992, p.125-126)

Assim sendo, na relação entre a estética e a ética como dimensões dos processos de subjetivação, entra em cena uma terceira dimensão a ser considerada, a moral. A moral pode ser compreendida como um conjunto de regras que visam o julgamento das ações dos indivíduos, o que diz respeito a valores do tipo do que é

certo ou do que é errado, do que é bom ou do que é mal, do que é permitido ou do que é proibido, enfim, a dualismos binários: ou isso ou aquilo.

Nessa perspectiva, podemos considerar que o plano da moral se apresenta, à luz das idéias de Deleuze e Guattari (1995 a), como tendência a produzir processos de totalizações em detrimento dos processos de subjetivações. No primeiro processo, a palavra de ordem é dada pelo poder do significante que busca estabilizações no plano de composição molar, provocam reducionismos que operam por sobrecondições e territorializações. A moral, ao agir nos processos de totalizações dos indivíduos, privilegia o pensamento transcendente da representação do dever, prescreve o que se deve crer e fazer a partir de um modelo ideal e perfeito do bem.

Por outro lado, a ética, de acordo com as palavras de Deleuze acima citadas, é um conjunto de regras facultativas que avaliam nossas ações e nossas relações em função da subjetivação, do modo de existência que isso implica: “São estilos de vida sempre implicados, que nos constituem de um jeito ou de outro” (DELEUZE, 1992, p.126). Existe aí toda uma ética e uma estética, um estilo de vida que não quer dizer algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, a criação de processos de subjetivação.

De acordo com Fuganti (1990), a ética é um saber das condutas e das práticas, o que para nós possibilita a criação de modos de subjetivação, uma vez que é nessa prática que está colocada a potência ou o gérmen de subjetividade que se desenvolve nos indivíduos. Para o autor, é uma dimensão individual que se instala entre a profundidade das misturas corpóreas e a superfície dos acontecimentos incorporais que governa e administra os afetos através dos encontros com outros corpos.

Pensando pela Filosofia da Diferença de Deleuze e Guattari (1995 a), consideramos que a ética convida a agir e a pensar segundo o que um corpo pode de acordo com a potência que o atravessa. Dessa forma, a ética contribui para a produção de processos de subjetivação, ao possibilitar que os indivíduos sejam capazes de se entregar à exterioridade, selecionando os encontros que os fortalecem e evitando aqueles que podem os enfraquecer. Contudo, há de se esclarecer que, de acordo com as idéias de Romagnoli (2006), do ponto de vista da imanência, não existe parcialização do acaso em que se possa considerar algo melhor ou pior. Assim sendo, não podemos dizer que há bom ou mau encontro,

porque nenhuma coisa, no pensamento da imanência, é boa ou má em si mesma. Mas é boa ou má do ponto de vista das partes que estão em jogo em um encontro e que dependem da relação que se desenha.

Nesse sentido, podemos dizer que a capacidade de um *graffiti* funcionar como agenciamento de enunciação para um indivíduo, dependerá da relação que se estabelecerá entre suas imagens e o espectador, dependerá das sensações que emergirão desse encontro, do afeto, da capacidade de sentir que se efetuará nesse encontro e que poderá ou não criar novos diagramas de sentido, novas subjetivações.

1.4.3 Sobre o papel do desejo nos processos de subjetivação

O desejo, nessa dimensão dos processos de subjetivação, não é entendido como a representação de um objeto ausente ou faltante, mas como uma atividade de produção, como um processo, como uma experimentação incessante. Desejo como algo que nasce fora, nasce de um encontro (dos indivíduos com as imagens dos *graffiti*, por exemplo) ou de um acoplamento e que não é dado previamente nem é um movimento que surge de dentro para fora. “Explorador, experimentador, o desejo vai de efeito em efeito ou de afeto em afeto, mobilizando os seres e as coisas não para si mesmos, mas para as singularidades que eles emitem e que ele destaca” (ZOURABICHVILI, 2004, p.70).

Deleuze (1993), aponta sua primeira diferença em relação à Foucault quando, juntamente com Guattari, fala em agenciamento de desejo e questiona se os microdispositivos podem ser descritos em termos de poder. Para o autor, os agenciamentos de desejo é que disseminariam formações de poder, sendo portanto o desejo o elemento fundamental de uma microanálise.

Nesse aspecto, entendemos o desejo como elemento desencadeador dos microprocessos revolucionários, nos quais se dá um processo de percepção e sensibilidade interiramente novo e capaz de produzir novas subjetividades. Como diriam Guattari e Rolnik, o investimento “desejante” é capaz de instaurar práticas políticas que pleiteiam a “subversão da subjetividade de modo a permitir um agenciamento de singularidades desejantes” (GUATTARI ; ROLNIK, 2000b, p.30).

Os autores afirmam que todos os fenômenos da atualidade envolvem dimensões do desejo e da subjetividade, portanto, a problemática da micropolítica não se situa no nível da representação, mas no nível da produção de subjetividade: “ela se refere aos modos de expressão que passam não só pela linguagem, mas também por níveis semióticos heterogêneos” (GUATTARI ; ROLNIK, 2000b, p. 28).

Nesse sentido, percebemos que o desejo se movimenta, se expande e é capaz de impulsionar movimentos nos quais a fantasia, a alegria, o colorido e o lúdico, possam ser um abalo ao primado do poder. Nesses movimentos, consideramos as imagens dos *graffiti* capazes de atuarem no campo do desejo e em uma micropolítica.

São limitadas as mudanças de uma sociedade quando estas ocorrem somente nos níveis macros, porque toda sociedade é feita também de um determinado modo de subjetivação dominante e sem mudança deste modo, que ocorre no sentido micro, não há mudança efetiva na sociedade. Portanto, o micro deve ser compreendido não no sentido das relações entre indivíduos ou intragrupos, mas no sentido dos processos de constituição das formas da realidade subjetiva e objetiva.

Nesse sentido, a Filosofia da Diferença de Deleuze e Guattari pode ser pensada pelo viés de uma micropolítica, uma vez que a diferença não está relacionada ao sentido identitário, ou seja, da representação das características particulares de um indivíduo ou grupo. Mas o oposto disso: diferença é o que nos arranca de nós mesmos e nos faz devir outro. É o abalo de identidades vigentes e pré-moldadas em prol da criação de novas combinações de forças, novas figuras, novos modos de ser e estar no mundo. Diferença como produção de um coletivo, uma vez que a própria diferença é o resultado de composições das forças que constituem determinado contexto sociocultural. A Filosofia da Diferença trata de uma atitude micropolítica que ultrapassa o respeito e o reconhecimento com o outro, que vai além de respeitar ao próximo e preocupar com as conseqüências que nossa conduta possa ter sobre ele, mas trata de assumir as conseqüências de sermos permanentemente atravessados pelo outro.

1.4.4 Sobre o papel dos agenciamentos nos processos de subjetivação

Ao considerarmos a capacidade de alguns *graffiti* atuarem como agenciamento é necessário esclarecer o tipo de agenciamento de que estamos falando. Sendo que esse conceito possui uso amplo e indeterminado, podendo remeter à linhas duras que conduzem à instituições fortemente territorializadas ou à linhas de fuga capazes de conduzir à formações íntimas desterritorializantes.

Os agenciamentos se referem a todo acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondentes. Para a compreensão da disparidade dos casos de agenciamentos é necessário pensar do ponto de vista da imanência, a partir do qual a existência se mostra indissociável de agenciamentos variáveis e remanejáveis que não cessam de produzi-la.

A idéia de imanência é fundamental na Filosofia da Diferença porque, diferentemente da idéia de transcendência, ela não se encontra relacionada ao que está antes ou depois da matéria, mas a imanência é consubstancial à matéria. O plano de imanência também é chamado de plano de consistência ou de composição, por oposição ao plano de organização e desenvolvimento e é necessariamente um plano de univocidade. Deleuze e Guattari dizem que:

O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento..." (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 53)

Portanto, tendo em vista o plano de imanência, a vida se mostra inseparável dos agenciamentos, ou seja, da conexão entre as linhas de força que se relacionam. De acordo com Zourabichvili (2004), os agenciamentos se dividem em:

- Agenciamentos sociais (pólo estrato / molar) - definidos por códigos específicos, que se caracterizam por uma forma relativamente estável e por um funcionamento reprodutor que tende a reduzir o campo da experimentação do desejo a uma visão preestabelecida.

- Agenciamentos locais (moleculares) – nesse tipo de agenciamento, o indivíduo pode tanto limitar-se a modelar sua existência de acordo com os códigos (reprodução) ou introduzir pequenas irregularidades através da elaboração involuntária e tateante de agenciamentos de enunciação que “decodificam” ou “fazem fugir” o agenciamento estratificado.

É agindo como agenciamentos de enunciação, que decodificam o agenciamento estratificado, que consideramos os *graffiti* como agenciamentos capazes de operar na produção de processos de subjetivação, utilizando, conforme mencionamos anteriormente, a lógica da sensação como operadora desse movimento.

Tendo em vista que cada indivíduo combina os dois tipos de agenciamentos em graus variáveis, compreendemos que ele só se constitui ao se agenciar, ele só existe tomado em agenciamentos e não como uma forma originária que evolui no mundo como se esse fosse um cenário exterior. Entretanto, os dois pólos do conceito de agenciamento não podem ser entendidos como coletivo ou individual, mas como dois modos do coletivo. Por isso, Deleuze, chama nossa atenção quanto ao caráter coletivo do agenciamento de enunciação: “ele não é produzido “por”, mas “para” uma coletividade, e é nesse sentido que está o verdadeiro potencial revolucionário do desejo” (DELEUZE *apud* ZOURABICHVILI, 2004, p.22).

Os agenciamentos coletivos de enunciação podem ser entendidos como encontros, como fluxos heterogêneos que circulam conectando e desconectando as forças do mundo. Tais agenciamentos estão em constante processo de experimentação, provocando a criação de algo novo capaz de emergir daquilo que estava organizado e estabelecido. Agindo desta maneira, eles escapam aos mecanismos reprodutores provocando a resistência à esses mecanismos através do ato criativo.

Pensando assim, consideramos as imagens dos *graffitis* como agenciamentos geradores de novos modos de existência, principalmente quando são capazes de produzir regimes de signos diferentes daqueles estabelecidos pela lingüística. Esse é, segundo Zourabichvili (2004), o interesse principal do conceito de agenciamento: “enriquecer a concepção do desejo como uma problemática do enunciado” (ZOURABICHVILI, 2004, p.23).

Surge daí a proposta da *Lógica do Sentido* iniciada por Deleuze em 1974 e cuja seqüência - no que se refere à questão do sentido e de novos regimes

semióticos - se deu em parceria com Guattari na obra *Mil Platôs* (1995b). Em linhas gerais podemos dizer que Deleuze (1974) pressupõem um nexo interno entre um enunciado e o ato incorpóreo que necessariamente o envolve, o que implica um questionamento dos modelos da lingüística (informação/comunicação).

O autor considera os incorpóreos como condição extrínseca, porém necessária da linguagem, sendo simultaneamente o expresso de uma proposição e o atributo de um estado de coisas. Para ele, os incorpóreos não existem fora das proposições, mas também não se reduzem, em absoluto, à sua natureza lingüística. Nessa acepção, pensamos os *graffiti* como agenciamentos coletivos de enunciação enquanto transformações incorporais da ordem mais do sensível (sensação) do que da percepção (cognição).

Deleuze e Guattari (1995b) falam que a forma de expressão não é simplesmente languageira, há por exemplo, agenciamentos musicais, agenciamentos olfativos, mímicos, colorantes, enfim, agenciamentos que agem alterando sentidos pela via da sensação (característica que destacamos nas expressões dos *graffiti*). Tal condição nos faz perguntar: qual a lógica que rege o conteúdo e a expressão em sua origem?

Deleuze e Guattari (1995b) nos responderiam que esse é o pólo “máquina abstrata” entre os quais estão incluídos os agenciamentos artísticos. Sabemos que uma relação complexa se tece entre conteúdo (o agenciamento maquínico) e expressão (agenciamento coletivo de enunciação), redefinidos, de acordo com os autores, como duas formas independentes, mas tomadas numa relação de reciprocidade e relançando-se uma à outra. A gênese recíproca das duas formas remete à instância do “diagrama” ou da “máquina abstrata.”

Ao contrário da relação significante/significado, no diagrama, a expressão refere-se ao conteúdo sem, contudo, descrevê-lo nem representá-lo, simplesmente ela intervém nele. O resultado é uma concepção de linguagem que se opõe à lingüística, assinalando-se pelo primado do enunciado sobre a proposição; nela a forma de expressão (o regime de signos) não é necessariamente languageira. Daí, exclui-se a idéia do agenciamento poder ser explicado pelo significante, ou pelo sujeito: “é a significância ou a subjetivação que supõem um agenciamento, não o inverso” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.97).

Romagnoli (2006) lembra que se pensamos num conjunto de relações materiais como o casamento, por exemplo, podemos supor um agenciamento

oriundo de um segmento de conteúdo, portanto um agenciamento maquínico, ou seja, capaz de conduzir a lados territorializados de uma subjetividade formal, colada e dependente de uma identidade fixa. Zourabichvili define bem esse tipo de agenciamento:

Cada indivíduo deve lidar com esses grandes agenciamentos sociais definidos por códigos específicos, que se caracterizam por uma forma relativamente estável e por um funcionamento reprodutor: tendem a reduzir o campo de experimentação de seu desejo a uma decisão pré-estabelecida (ZOURABICHVILI, 2004, P.20-21).

Por outro lado, encontramos transformações incorpóreas, como algumas manifestações do *graffiti*, procedentes de um segmento de expressão capaz de conduzir a decodificações, em outros termos, a pontos de desterritorialização. Ou seja, agenciamentos que conduzem a um plano em que o vir a ser do indivíduo (que só se constitui como tal ao se agenciar) promove disjunções (linhas de fuga) que ele cria como alternativa contra o funcionamento reprodutor da identidade fixa.

Por isso, o agenciamento pode ser tido como arranjos para proporcionar novas formas de estar no mundo, novas criações de subjetividades, mas também podendo funcionar como arranjos para comportamentos pré-concebidos, como as instituições sociais.

Somos forçados a deixar de lado a essência da expressão não linguageira, ou seja, do que não é para ser falado mas simplesmente sentido, e responder a grande questão, como isso ocorre na realidade? Como o *graffiti*, enquanto agenciamento coletivo de enunciação, é capaz de produzir processos de subjetivação? Essa é a questão que buscamos responder no decorrer de todo o trabalho, por ora, deixaremos um graffiteiro que foi nosso informante dar sua resposta à questão:

Alterando as ruas!

As interferências urbanas, ao se apropriarem da rua em estado bruto, chegam para responder a essas questões. Um poste deixa de ser apenas

ruas porque alterar/ inverter/ modificar/ subverter é algo mais que molecagem – é ousadia, é destreza, é coragem. (04/06/2005)

Em um primeiro momento, o que já podemos considerar como traço marcante dos *graffiti*, é que suas expressões, possuem um caráter de experimentação peculiar, no qual sua força criativa transforma as funções e os usos dos espaços públicos. “Alterar as ruas para alterar as percepções que se tem das ruas” e, acrescentamos, alterar o “algo mais” que se engendra em nossa relação com o mundo e com as ruas: as sensações. A partir desse movimento ou melhor, dentro desse movimento, é que pensamos a possibilidade das imagens dos *graffiti*, se envolverem com processos de subjetivação.

No capítulo seguinte, buscamos trazer um pouco dessa realidade das ruas para o nosso trabalho, efetuando a análise desse fenômeno em que o espaço urbano surge como palco de atuações e como local de aproximação entre a invenção e a vida. Local onde a rua surge como a interseção entre a estética e a ética, entre as imagens e a subjetividade, por ser o suporte que possibilita aos indivíduos o direito à fruição da cidade. Olharemos para as imagens que inscrevem, na epiderme da cidade, tatuagens contemporâneas que marcam a mestiçagem do espaço urbano e que são capazes de dar pistas dos modos de vida que aí convivem.

CAPÍTULO II

A CIDADE COMO PALCO DE ATUAÇÕES

“O que é sublime, é que do meio da iminência do silêncio e da escuridão – em meio à velocidade urbana que dissolve a morada e nos domicilia – algo mesmo assim aconteça, tenha lugar. [...] um quadro – ou um poema ou uma imagem ou uma construção – pode ser ele próprio o acontecimento, o momento que chega. Uma epifania. A pintura seria capaz de dar lugar quando – pelo seu material cromático e sua disposição – suscitasse a surpresa da presença.” (PEIXOTO)

Ao olharmos pela janela de um veículo, caminhar pelas ruas, pararmos em um semáforo, sentarmos em um banco de praça ou exercermos atividades rotineiras pela cidade, é possível observar a expansão das imagens. Imagens que promovem a vontade de consumo de nossa sociedade, demonstrando a lógica do modo de produção dominante, que se utiliza desse meio como principal veículo para disseminação de sua ideologia: o poder de compra.

É verdade que na composição desse cenário, as imagens surgem como signo de maior destaque do modo de produção capitalista, porém, de alguns anos para cá, um movimento com novos traços, novas cores, novos desenhos começa a ser percebido pelas ruas de Belo Horizonte: esse mesmo tipo de materialidade semiológica começa a se destacar como resistência ao modo hegemônico de produção. Estamos falando dos *graffiti* que, tardiamente (se comparado a outras cidades como São Paulo, Brasília e Porto Alegre), chegaram na capital mineira. Somente a partir de meados da década de 90⁵, essas expressões começam a surgir

⁵ Depoimentos relatam que os primeiros registros de *graffiti* em Belo Horizonte, ocorreram por volta de 1986, quando havia em torno de 6 grafiteiros na cidade (Dentinho, Ângelo, Bá, §ol, Beto e Nêgo). No final da década de 80, com a visita à cidade de uma dupla de grafiteiros paulistas (“Gêmeos”), novo impulso ocorreu no movimento, culminando, em meados da década de 90, com o “renascimento” do *graffiti* na cidade, a partir da criação do grupo *Art Graffiti*.

sistematicamente pelas ruas, muros, viadutos e tapumes de construção da cidade. Se antes desse período já podíamos encontrar *graffiti* por Belo Horizonte, isso só era possível mediante a busca por locais específicos (periferias ou escolas de arte), no entanto, atualmente, não precisamos procurar por eles, suas imagens vêm ao nosso encontro em espaços diversificados da capital.

Devemos ter em mente que o retorno do *graffiti* se deu, inicialmente, como forma de protesto e contra-cultura nos movimentos que marcaram o maio de 68 em Paris. Em seguida, suas imagens passaram a ser vistas, nos anos 70, nos guetos de Nova Iorque e logo chegaram à América Latina, constituindo aquilo que Silva (2001) chama de o terceiro grande momento do *graffiti*: a estilística latina. Para esse autor, as imagens dos *graffiti* contribuíram não só para a construção das imagens urbanas das cidades latino-americanas, como também marcaram a noção de cidade mesclada e mestiça, típica desse continente.

No Brasil, o *graffiti* tem seu reaparecimento, proveniente de grupos de jovens universitários e/ou engajados em atividades artísticas: “o *graffiti* surge a partir de grupos mais ligados à arte; poetas, estudantes de arquitetura e técnicos em desenho, que com a repressão dos anos 70 não encontravam mais canal para suas expressões” (RAMOS,1994, p. 87).

Silva (2001) acrescenta à estilística latina dos *graffiti*, além da participação dos universitários, a presença do popular. Para o autor, a penetração dessa duas beligerâncias, a popular e a universitária, se produziu apoiando-se mutuamente, marcando a noção de cidade mesclada. O popular trouxe a expressão obscena como ferramenta discursiva e o desenho pornográfico. Enquanto isso, o universitário trazia o dito inteligente, a crítica política, o desenho abstrato e uma elaboração artística com valores plásticos e não só informativos. Essas imagens deixam de ser obedientes e docéis a uma ideologia marxista revolucionária, em termos de grande política, e se tornam ícones expressivos e confabulatórios de uma sociedade no seu dia-a-dia (micropolítica).

O *graffiti*, quando de suas primeiras expressões no Brasil, conservava muito da utopia do movimento de 68 e prescindia da assinatura. Seus poucos autores eram reconhecidos pelo estilo e pelas referências utilizadas, sem qualquer sinal específico para diferenciá-los. Através da imprensa, ou mesmo das galerias de arte, ficava-se sabendo que Vallauri desenhava a "Rainha do Frango Assado", que a

estampa do "Tin Tin" era feita por Matuck e que Júlio Barreto fazia da "lambretinha" uma personagem igualmente famosa.

De acordo com Lodi (2003), o final dos anos 60 e os anos 70 foram momentos em que a atuação da juventude mereceu destaque. Os jovens marcaram presença e fizeram história registrada através das imagens da revolução dos estudantes parisienses, do movimento *hippie* em São Francisco, da contestação à guerra do Vietnã nos Estados Unidos e da resistência que os estudantes universitários ofereceram às ditaduras militares na América Latina.

Riout; Gurdjian; Leroux (1990) buscaram uma diferenciação entre o *graffiti* como meio de mensagem a partir dos anos 60, o *caligraffiti* como aquele que tem por objetivo ver os nomes espalhados pelos metrô e o *picture-graffiti*, referindo-se àqueles que se inspiram mais nas pinturas. Professor de História da Arte da Universidade Sorbonne, Riout (1990) batizou de arte os *graffiti* que hoje proliferam não só em Paris como em Berlim, Amsterdã, Londres e que estão mais próximos das artes plásticas do que da escrita.

De acordo com a diferenciação efetuada pelos autores acima mencionados, consideramos a presença de três vertentes distintas de *graffiti*: a primeira vertente seria a dos *graffiti* dos anos 60, que se constituem em um misto de imagem e escrita que marca seu retorno contemporâneo pela potência de mobilização que demonstrou. Outra vertente do *graffiti* é aquela que se insere no movimento *hip hop* e que, face à classificação do autor, aproximamos do *caligraffiti*. Por último, temos a vertente dos *picture-graffiti*, os *graffiti* que se aproximam do campo artístico e que são nosso objeto de estudo.

Esclarecemos que para esse estudo optamos por não abordar a combinação de matrizes artísticas - como o minimalismo, a *Pop Art*, as vanguardas européias, os *happenings* -, que originaram o *Graffiti Art*. Não desconsideramos que grandes protagonistas da arte moderna e contemporânea como Pablo Picasso, Jean Dubuffet, Antoni Tàpies, Pollock, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring entre outros contribuíram, de algum modo, para pintar o *graffiti* como expressão artística. Entretanto, optamos por centralizar nossa análise em nosso campo empírico, tendo em vista que outros autores como Scaff (1998), Lodi (2003), Viana (2006) e Ramos(1994) já empreenderam esse trabalho.

A partir da diferenciação proposta por Riout; Gurdjian; Leroux (1990), consideramos esses estilos como as principais vertentes de *graffiti* no contemporâneo, sendo que podemos delimitar dois grupos distintos: o grafite *hip hop* e o *graffiti* acadêmico. No primeiro, os elementos presentes são as letras e as personagens caricatas presentes em um cenário com influências fortes dos elementos da cultura *hip hop*. No segundo, estão as máscaras (espécie de molde dos desenhos), sendo, geralmente, praticadas por pessoas que não possuem vínculos com a cultura *hip hop* e sim com as escolas de Arte.

Diante desse contexto, surge o que nos leva a afastar o *graffiti*, que nos interessa como objeto de estudo, da vertente *hip hop*. Procuramos dar relevo aos elementos plásticos do *graffiti* realizando a disjunção entre este, que é originário de grupos ligados ao universo artístico, da vertente na qual o grafite é considerado um elemento do movimento *hip hop*.

Buscando dirimir o risco que as reduções nos conduzem, esclarecemos que não desconhecemos a existência de estilos diferentes de grafite dentro do movimento *hip hop*, bem como as ricas possibilidades de análise que esse movimento oferece. Entretanto, lembramos que muitos trabalhos já se dedicaram ao estudo desse movimento e que esse não é nosso objetivo. Não ignoramos essa importante vertente contemporânea do *graffiti*, mesmo considerando suas diferenças em relação àquela que nos propusemos a estudar. Consideramos que a diferença maior ocorra na presença de assinatura no grafite *hip hop* em contraposição ao anonimato das outras vertentes, haja vista que os grafiteiros do movimento *hip hop* se autodenominam escritores de grafite. Fato que nos leva a considerar que no grafite *hip hop* há uma predominância da escrita e da letra como fator de coesão do grupo e de demarcação territorial.

Os *graffiti* representam, na América Latina, a mestiçagem da iconografia popular com o imaginário político dos universitários. Caracterizando-se por ser uma expressão na qual a denúncia política se abre à poética popular, em que diversos modos de protestos se encontram e se misturam. Por sua fluidez, consideramos que esse fenômeno possa se inserir, de maneira importante, como reflexo e análise de novas formações subjetivas. Suas expressões, talvez sejam as que melhor apresentam as transformações que estão ocorrendo no modo de vida da cultura popular urbana.

Essa característica de hibridez entre o popular, a poética e o político, marca como força motriz do *graffiti* a resistência, operada segundo uma poética visual e uma vivência do espaço urbano que enfrenta a racionalização pós-industrial. É uma contra-racionalidade que se inscreve em oposição ao tempo de produção mundializado e às tecnologias que tentam subjugar as culturas locais. Entretanto, sua resistência não é feita de oposições dramáticas ou radicais, ela é porosa, fluída, flexível e se dá em meio a um emaranhado de linhas de força que a tudo perpassam.

Os movimentos moleculares do *graffiti* se alternam com momentos e situações em que ele se apresenta subordinado às segmentaridades molares como, por exemplo, quando ele está nas galerias, quando participa de projetos patrocinados por instituições que ditam o quê e como será feito, quando assina produtos da moda e do *design*. Por isso, nosso interesse em cartografar as várias linhas que compõem o *graffiti*: as linhas endurecidas que se apresentam subordinadas aos sistema, as linhas flexíveis que se alternam entre uma e outra e as linhas de fuga que escapam à subordinação e apresentam dissidências criativas.

2.1 A cartografia como método

“Mas não podemos dizer que as três linhas sejam boas ou más por natureza. O estudo dos perigos em cada linha é o objeto da pragmática ou esquizoanálise, visto que ela não se propõe a representar, interpretar nem simbolizar, mas apenas a fazer mapas e traçar linhas, marcando suas misturas tanto quanto suas distinções.” (DELEUZE; GUATTARI)

Nosso estudo possui como tema os processos de subjetivação envolvidos no *graffiti*, mais precisamente, conforme o título já antecipa, a cartografia desses processos. Portanto, utilizamos a cartografia como método de pesquisa, cuja perspectiva de abordagem é a qualitativa. Quanto a esse modo de olhar o nosso objeto, concordamos com as idéias de Minayo ao dizer que:

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com um universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profu8035()-11-119.335(m).128297(a)-7.95757(l)4.87.95757(a)4..95757(s)0.1282

passivas alegres e afecções passivas tristes. Segundo o filósofo, a grande maioria de nossas afecções são tristes e a constatação desse pessimismo, que tem sua origem na filosofia espinosista, se apresenta como o ponto de partida para uma prática da alegria.

Hardt (1996) a partir dos estudos de Deleuze, atribui à prática da alegria a responsabilidade pela construção de agenciamentos que propiciam a constituição ativa do ser. Nesse aspecto, pensamos que a função primordial de quem almeja realizar uma cartografia, de processos que geram novas subjetividades, deva ser a capacidade de registrar não só os estratos e segmentos, mas principalmente as afecções alegres. Imbuídos dessa perspectiva, consideramos as cores e desenhos presentes nas imagens dos *graffiti* como universos incorporais capazes de despertar uma afetividade, uma sensibilidade e uma sensação que possam concorrer para a produção subjetiva.

A esse respeito, Rolnik (1989) considera ser tarefa do cartógrafo:

[...] dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias." (ROLNIK, 1989, p.16-17)

Tendo em vista as considerações da autora acerca do papel do cartógrafo, o nosso objetivo maior ao nos lançarmos nesse desafio, é analisar o fenômeno *graffiti* com vistas a cartografar a coexistência de linhas de segmentaridade dura, linhas de segmentaridade flexível e linhas de fuga. Para tanto, utilizamos dados extraídos da realidade empírica de nosso objeto, como possibilitadores da realização de nosso mapeamento e como indicadores de linhas a serem cartografadas.

Portanto, devemos deixar bem claro que o mapa que propomos construir sobre o *graffiti* e os processos de subjetivação é antes de mais nada o registro de um percurso seguido, de uma escolha feita em determinado momento, podendo ser modificável a cada novo olhar que se lançar sobre o fenômeno e admitindo múltiplas entradas e saídas. Por esse motivo, optamos por apresentá-lo em partes desmontáveis, mas plenamente conectáveis.

Realizamos nossa cartografia, a partir dos temas que emergiram do campo, inserindo no texto, sempre que esses elementos surgirem, sempre que os afetos pedirem passagem, pedaços de nosso mapa. Objetivando cartografar as linhas abstratas, traçadas pelo desejo, que participam indireta ou diretamente da composição de territórios subjetivos, destacamos três tipos de linhas diferentes, conforme apresentamos no primeiro capítulo. Quais sejam: a linha dos afetos inconscientes, que de acordo com Rolnik (1989) escapa traçando linhas de fuga, a linha flexível da simulação que realiza um ir e vir entre a invisível produção de afetos para a visível composição de territórios e por último, a linha dura, que organiza territórios e cria “diretrizes de operacionalização para a consciência pilotar os afetos.”(ROLNIK, 1989, p.50)

Para melhor elucidação do método adotado, devemos ter em mente a consideração feita por Rolnik:

Toda e qualquer formação do desejo no campo social se dá através do exercício ativo dessas três linhas – sempre emaranhadas, sempre imanescentes umas às outras. Podemos estar numa linha territorializados, por exemplo, e, de repente, perdê-la: sem perceber, já estamos numa outra, totalmente desterritorializados. (ROLNIK, 1989, p.51)

A autora chama a atenção ao fato de que qualquer que seja o movimento pelo qual nos introduzimos na abordagem do desejo (no exercício da cartografia), isto é, qualquer que seja a linha que demarcarmos, sempre encontraremos, simultaneamente, os outros dois movimentos, as outras duas linhas. Portanto, as diversas estratégias de entrelaçamento das linhas, denominadas pela psicanalista, de “micropolíticas de exercício ativo” (ROLNIK, 1989, p.54), geram diferentes modos de subjetividades.

É nesse sentido que pudemos registrar, por exemplo, a afecção gerada pelas cores dos *graffiti* em um de nossos informantes, que em um primeiro momento demonstra ser uma afecção alegre quando propicia um movimento de fuga de um território determinado (momento que ele nos narra que deixou de ser *punk* após “enlouquecer com as cores do *graffiti*”)⁶. Porém, nesse mesmo movimento, pudemos perceber uma afecção triste quando ele deixa-se ser “afetado” pela necessidade de

⁶ Na sequência desse capítulo, cartografamos e apresentamos essa linha.

domínio da técnica do desenho, tendo como modelo a ser copiado o sucesso de outro graffiteiro (o Zezão de São Paulo) que desenha muito bem. Neste momento, registramos a ação de uma linha de endurecimento capaz de operar pela via da transcendência, da cópia de modelos pré-estabelecidos e inibidores da criação.

Pudemos perceber a presença dessa linha dura atuando em nosso informante, durante uma das observações que realizamos, em que ele pergunta a um colega, também graffiteiro que já pintou com Zezão, detalhes sobre a técnica utilizada. Os depoimentos abaixo narram o momento que mapeamos essa linha de ação:

(GP pintando o fundo azul do muro):⁷ “Encontrei o Maciel ontem.”

(G1 olhando o GP , ainda não começou a pintar): “E aí o que ele contou?”

(GP): “Falou da exposição e que ia me passar o canal, mas não passou não véio. Tô achando que é mentira dele. Mas só que foi rapidinho....Ou, me explica um negócio véio: eu tava olhando o trabalho do Zezão, como ele faz aqueles traços retão [sic] véio?”

(G1): “Não é retão não véio, é só porque você vê de longe, aquela parede deve ter uns 15 ms de largura.”

(GP): “Cara, mas parece que é muito reto!”

(G1): “Não é não.” (longa pausa)... “Ah! Ele usou fita crepe e depois só retocou.”

Percebemos a importância, para o grupo por nós observado, de nomes consagrados do universo de *graffiti*, como o Zezão e os Gêmeos, por exemplo. Registramos nesse momento, a atuação de uma linha flexível que contorna o respeito e a autonomia, entre os componentes do grupo, delineando um plano (de intensidades) constituído pelos afetos que nascem através da atração e repulsa entre os corpos, isto é, pela capacidade de afecção. Esse plano ganha consistência quando, no momento da instalação, no desenvolvimento de uma pintura ou uma interferência, todos têm a liberdade de pintar o que quiser, do modo que preferir, zelando somente por uma integração entre os desenhos. Por outro lado, pudemos perceber, que essa linha oscila da produção de afetos (sensação de estranhamento e crise de sentido) para a composição de territórios (sensação de reconhecimento).

⁷ Informaremos, na seção seguinte, a opção pela nomenclatura dos informantes.

Esse território familiar é constituído e habitado quando é instaurada uma certa hierarquia entre os graffiteiros do grupo, em que o contato ou experiência com nomes famosos gera mais respeito. No nosso entendimento, surge a linha dura, neste episódio registrado, quando G1, que já pintou com Zezão, impõe e deixa visível o respeito que os demais têm por ele. Acrescido ainda, do fato desse graffiteiro ser aluno da Escola de *Design*, objetivo demonstrado e compartilhado por quase todos do grupo. Observamos que ele é respeitado pelo grupo, mas que por sua vez, ele omite algumas técnicas de desenho (reforçando a atuação da linha molar), com vistas a criar maior respeitabilidade entre os demais que ainda são iniciantes e estão no ensino médio. Vimos isso, quando ele tenta omitir a técnica usada por Zezão, mas que depois de perceber que o colega não acreditava que não era reto, resolveu abrir o jogo e encerrar o assunto.

Dando sequência em nossa análise, do diálogo entre os dois graffiteiros, percebemos uma certa liderança de G1, em relação a esse grupo que realizou, conjuntamente, a pintura de um muro na cidade de Belo Horizonte:

(GP continua querendo saber mais): “E o material era de vocês? Esse material todo vocês compraram lá?”

(G1): “O material veio lá do GPL⁸ véio. Foi grana da USIMINAS.

(GP): “Que bom né, véio? Vocês pegaram tudo com o GPL. Que bom que vcs puderam escolher.”

(G1): “Pois é, dei a pilha no Léo, eles estavam querendo comprar lá em Ipatinga, colorjet e colorgim, você sabe qual ia ser né? Falei com o Léo que **eu tenho essa mania, eu mesmo vou comprar meu material e vou levar.** Me dá um material de qualidade. Aí eu falei que o Gabriel tinha um material melhor, aí eles entraram em contato com ele e agente pegou lá.”
(18/06/2006, grifo nosso)

Nosso interesse, nos trechos selecionados das conversas entre os graffiteiros, é de registrar a ação simultânea das linhas de vida que podem ser demarcadas pela curiosidade de GP em querer saber mais sobre a atitude e técnicas de G1, indicando a ação de uma linha flexível capaz de operar para singularização – se, por exemplo, GP compartilhar com os demais seu aprendizado ou não se deixar influenciar pelo suposto poder de quem sabe mais. Por outro lado,

⁸ Pseudônimo do dono da loja (Gabriel) onde foram compradas as tintas para o trabalho realizado por G1 em parceria com Zezão.

a ação dessa linha flexível pode atuar sobrecodificando GP e o remetendo à espaços estriados, ou seja, aos estratos sociais como por exemplo, à posição de querer ocupar um lugar de destaque no grupo se detiver maior domínio das técnicas.

A simultaneidade da ação das linhas de vida operam em todas as dimensões humanas, sendo que é através delas que os homens se expressam e se orientam: “é em seu exercício que se compõem e decompõem seus territórios, com seus modos de subjetivação, seus objetos e saberes” (ROLNIK, 1989, p.53).

Nesse sentido, marcamos o momento em que G1 se aproxima do muro e dá opinião sobre a pintura do GP, que estava pintando próximo de uns canos (espaço pequeno) com rolinho. G1 sugere o uso de pincel, GP aceita e agradece pela orientação. Registramos aí a atuação de uma linha enrijecida, que em seu traçado vai formando territórios bem discriminados, caracterizando os sujeitos com sua classe, sua profissão, seu saber que, nesse caso, é exemplificado pelo melhor domínio da técnica que G1 demonstra ter sobre os demais, resultando em uma segmentarização do saber que resulta em um poder dentro do grupo.

Tal poder, pode ser visualizado quando G1 é respeitado ao ensinar a melhor maneira de pintar, quando seu caderno com esboços de desenhos já realizados é compartilhado pelo grupo com admiração e ainda, quando demonstra ter autonomia de escolher o material que utiliza nas suas pinturas. O mesmo não ocorre com GP, que em outro trecho do depoimento, demonstra sua decepção por não poder escolher o material utilizado nessa pintura, que foi disponibilizado pela instituição que cedeu o muro a ser pintado. Esse fato reforça a idéia de hierarquia dentro do grupo, no qual G1 é tido como aquele que sabe mais, resultando em respeitabilidade face ao grupo que é predominantemente de iniciantes.

Esclarecemos que optamos por apresentar nossa cartografia no decorrer deste capítulo e do capítulo seguinte. Para tanto, sistematizamos ao longo do texto a inserção do que nomeamos, a título de metodologia, de linhas cartográficas. Tais inserções indicam o tipo de linha que, naquela situação específica, o *graffiti* demonstra ser atravessado, apontando a categoria temática, extraída da análise de conteúdo das entrevistas transcritas, que nos levou a marcar aquela linha. Abaixo, demonstramos a maneira que daremos entrada, no decorrer do texto, às linhas cartográficas :

Linha cartográfica: fuga – categoria temática

Linha cartográfica: flexível – categoria temática

Linha cartográfica: dura – categoria temática

Optamos por apresentar nosso mapa dessa maneira, em detrimento de concentrá-lo em um único capítulo, por entendermos que esse modo é mais

dos assuntos a serem tratados diante de tanta multiplicidade, relações e movimentos?

Tal inquietação acrescida da necessidade de organização e de delineamento de um plano de ação, motivou a orientação de nossas análises em categorias temáticas capazes de nos auxiliar no desafio de nossa missão: traçar uma cartografia dos processos de subjetivação envolvidos no *graffiti*.

Portanto, ao optarmos pelo método a ser empregado, pensamos nesse método como um mapa, de acordo com a noção proposta por Deleuze e Guattari em que, “o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.22). Um método que não reproduza idéias pré-concebidas, mas que pode ser utilizado como um olhar diferenciado sobre as multiplicidades, no nosso entender esse método é o cartográfico.

2.2 Instrumentos e recursos de pesquisa

“É preciso pegar as coisas para extrair delas as visibilidades...é necessário rachar as palavras ou as frases para delas extrair os enunciados.” (DELEUZE)

Tendo em vista a heterogeneidade característica do objeto de nosso estudo, utilizamos a cartografia como método multicomponencial e coexistente ao processo de subjetivação e elegemos o estudo de caso, por meio de observação participante, como recurso capaz de permitir a apreensão da dinâmica do *graffiti*, através de pesquisa e entrevistas realizadas em campo.

Ao optar pelo estudo de um único caso, possuímos um duplo propósito: tentar chegar a uma apreensão abrangente do fenômeno em estudo e obter informações teóricas sobre o processo e estrutura do mesmo. Sobre o estudo de caso, Becker afirma que:

Por objetivar compreender todo o comportamento do grupo, o estudo de caso não pode ser concebido segundo uma mentalidade única para testar proposições gerais. Em contraste com o experimento de laboratório, o qual é concebido para testar uma ou poucas proposições intimamente relacionadas tão rigorosa e precisamente quanto possível, o estudo de caso tem que ser preparado para lidar com uma grande variedade de problemas teóricos e descritivos. (BECKER, 1999, p.118)

A idéia que descreve o estudo de caso como uma perspectiva capaz de lidar com as multiplicidades do fenômeno, justifica a escolha desse instrumento para nosso trabalho de campo. Tal escolha foi baseada também, na reflexão acerca dos objetivos que emergiram no início de nosso estudo e na questão central para a qual buscávamos resposta em nossa pesquisa, o envolvimento do *graffiti* nos processos de subjetivação. A partir daí, ponderamos que o estudo de caso seria o recurso capaz de facilitar nosso trabalho e fornecer uma apreensão geral da dinâmica do *graffiti* e seus processos.

Na intenção de empregar uma sistematização capaz de lidar com as multiplicidades do nosso objeto de estudo, optamos pela cartografia como método, conforme já abordamos. Contudo, no desenvolver de nossa pesquisa, percebemos a aproximação, em algumas circunstâncias, do método cartográfico com a abordagem etnográfica.

Tendo a etnografia como uma abordagem de investigação científica capaz de importantes contribuições ao campo das pesquisas qualitativas, especialmente aquelas que se interessam pelos estudos das desigualdades sociais, consideramos pertinente a aproximação dessa abordagem com o método cartográfico, em três situações específicas. Tais situações são definidas por Mattos (2001) como as implicações de um etnógrafo e, parafraseando a autora, inferimos ser também as de um cartógrafo. São elas:

- preocupar-se com uma análise da dinâmica da cultura, isto é, a cultura não é vista como um mero reflexo de forças estruturais da sociedade, mas como um sistema de sentidos mediadores entre as estruturas sociais e a ação humana;

- introduzir os atores sociais como uma participação ativa e dinâmica no processo modificador das estruturas sociais: “o “objeto” de pesquisa agora “sujeito” é considerado como “agência humana” imprescindível no ato de “fazer sentido” nas contradições sociais.” (MATTOS, 2001, p.1);
- preocupar-se em registrar as relações e interações significativas de modo a desenvolver a reflexividade sobre a ação de pesquisar.

Quando apresentamos como tarefa do cartógrafo, estar mergulhado nas intensidades de seu tempo, estando aberto ao poder de afetar e ser afetado e atento às linguagens diversas que encontra, na verdade, não é diferente do exercício do etnógrafo de estudar os fatos e/ou eventos menos previsíveis ou manifestados em determinado contexto interativo entre as pessoas ou grupos.

Em etnografia, e por que não dizer também em cartografia, observa-se os modos como os grupos sociais ou pessoas conduzem suas vidas com o objetivo de registrar o sentido cotidiano nos quais essas pessoas agem. Este é um processo guiado, de acordo com Mattos(2001), preponderantemente, pelo senso questionador do etnógrafo. Deste modo, a utilização de técnicas e procedimentos não segue um padrão rígido ou pré-determinado, mas sim, o senso que o pesquisador desenvolve a partir do trabalho de campo no contexto social da pesquisa.

Diante dessa perspectiva de pesquisa, a seleção do caso a ser estudado foi baseada, primeiramente, na escolha da cidade de Belo Horizonte como universo de pesquisa. Cidade onde existe um trabalho de intervenção urbana ainda sendo constituído – se comparado a outros centros urbanos como São Paulo, Paris, Nova Iorque entre outros - e onde as observações puderam ser realizadas com maior periodicidade. Consideramos também, a historicidade da sociedade que aí se desenvolve e sua relação com a cidade, que fora a primeira a ser planejada no país e construída a partir de uma concepção urbanística previamente elaborada. Por fim, ressaltamos outro fator a ser considerado em nossa escolha, trata-se do que Minayo chama de “identidade entre sujeito e objeto” (MINAYO,1994, p.14) e que diz respeito à identificação e comprometimento do investigador com a pesquisa. Nesse caso, destacamos nosso interesse em compreender melhor a lógica que rege os fluxos imagéticos de um espaço onde estamos inseridos e fazemos parte.

Delimitado o universo de pesquisa, a seleção do caso a ser estudado ocorreu em plena sintonia com aquilo que consideramos o âmago de nosso estudo: o interesse em conhecer mais sobre os *graffiti* que estão diretamente relacionados com o campo das artes visuais. Aquelas expressões que utilizam imagens, cores e composições oriundas da pintura em detrimento daquelas que somente usam a escrita e os *tags* - assinatura e/ou pichação solta pelos muros, a fim de popularizar um nome, um pseudônimo, uma marca, tal como ocorre com frequência nos grafites constitutivos do movimento *hip hop*. Portanto, conforme já esclareceremos, diferenciamos o grafite *hip hop* dos *graffiti* praticados por pessoas que não possuem vínculo com esse movimento e que, em muitos casos, são considerados autodidatas ou possuem vínculo com escolas de arte ou almejam cursar um itinerário artístico.

Tendo em mente esses propósitos para escolha do caso a ser estudado, entramos em contato com um rapaz que participou, como instrutor, da Oficina de “Intervenção Urbana” oferecida dentro da programação do 13º Encontro Nacional da

conjunto. Também se denominam “artistas de rua”, são atuantes em Belo Horizonte e foram apresentados pelo nosso informante como “estudantes de teorias e práticas artísticas”. Dois deles são oficinairos da Arena da Cultura⁹: um, estudante de *Design* e outra, estudante de Belas Artes.

Nesses casos particulares, nosso informante justificou nossa presença questionando se todos estavam de acordo e se aceitavam participar como informantes. A aceitação e colaboração foram totais e irrestritas, porém, dos casos acima, somente possuímos o registro sonoro de autorização.

Esclarecemos que ao realizar o estudo de caso de um graffiteiro, tivemos interesse menos pela sua mentalidade, interioridade, privacidade, ou seja, pelos processos psicológicos privados que diferenciamos dos processos de subjetivação e mais pelos movimentos de ruptura que sua prática possa produzir.

Nosso interesse se concentrou na possibilidade de captar através de sua fala e, principalmente, da observação de sua prática, possíveis categorias que nos indicassem acerca das linhas de segmentaridade e linhas de fuga que o *graffiti* pudesse apresentar, considerando a existência de signos de ruptura em suas imagens.

Diante disso, optamos por realizar observações participantes e o uso de entrevistas, a fim de obtermos mais informações, visto que julgamos a apreensão de dados através da participação na vida cotidiana do indivíduo em estudo, como a possibilidade de esclarecimento de diferentes aspectos ou fatores que possam contribuir para a compreensão de sua atividade.

A opção por realizar entrevistas foi baseada na intenção de obter informações vindas diretamente de alguém que possui o *graffiti* como prática cotidiana e considerando a definição de Gaskell e Bauer ao afirmarem que:

Toda entrevista é um processo social, uma interação ou um empreendimento cooperativo, em que as palavras são o meio principal de troca (...) é uma interação, uma troca de idéias e significados, em que várias realidades e percepções são exploradas e desenvolvidas. (GASKELL; BAUER, 2004. p.73)

⁹ Trata-se de uma promoção da Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, em parceria com as secretarias de Coordenação e Gestão Regional, contemplando as artes plásticas, música, teatro, dança e poesia.

Inicialmente utilizamos uma entrevista semi-estruturada, gravada em fita cassete, como instrumento auxiliar ao estudo de caso para obtenção de dados. No entanto, logo na primeira abordagem, percebemos que tal técnica seria insuficiente para captação de toda a problemática contida em nosso objeto.

Foi quando resolvemos realizar observações participantes, filmadas em fitas VHS, e substituir as entrevistas semi-estruturadas por entrevistas não estruturadas permitindo que nosso informante falasse livremente sobre sua experiência com o *graffiti*.

Percebemos que ir a campo com idéias pré-concebidas que, inevitavelmente, surgem na estruturação de uma entrevista, não nos traria resultados, ou seja, não acrescentaria novos dados. Nesses momentos nos sentimos na posição de quem estava propondo perguntas que, na realidade, já possuíam respostas, dando a entender que somente desejávamos comprovar aquilo que já acreditávamos saber.

Ao mudar de estratégia de atuação percebemos que nosso trabalho ganhou novo fôlego tornando-se mais dinâmico e em consonância com o tema abordado. Todavia, devemos deixar claro que a construção do nosso *corpus* de pesquisa se baseou na escolha racional e sistemática de pontos a serem demarcados, resultantes de conhecimentos oriundos de nosso marco teórico e do estudo histórico empreendido sobre o *graffiti*.

A observação participante, segundo Vasconcelos, “possibilita o acesso a dados de domínio mais privado e a captação de sutilezas e aspectos subjetivos dos indivíduos ou grupos” (VASCONCELOS, 2004, p.218). Neste sentido, verificamos que perceber a realidade como ela realmente se apresenta é diferente de elaborar julgamentos ou comparações abstratas. O uso de tal recurso se mostrou de extrema valia em nossa análise do *graffiti*, permitindo que observássemos comportamentos reais que se doá1õ.-3.21149(A)-3.21279(Sa)2.810(s)-10.6383(q)2.810211(a)2.80892(n)2.80892(t)-81

de instrumentos variados como o registro fotográfico, videográfico, sonoro, anotações pessoais e consulta ao *fotolog*¹⁰, conforme abordaremos no capítulo seguinte.

Enfim, podemos resumir que nossa pesquisa utilizou do método cartográfico, como operador da articulação entre os dados empíricos e o referencial teórico. Sendo que para a pesquisa de campo os recursos empregados foram o estudo de caso, através de observação participante e o uso de entrevistas semi-estruturadas e não-estruturadas como técnica de abordagem.

2.3 Tratamento dos dados

“[...] um traço intensivo começa a trabalhar por sua conta, uma percepção alucinatória, uma sinestesia, uma mutação perversa. Um jogo de imagens se destacam e a hegemonia do significante é recolocada em questão. Semióticas gestuais, mímicas, lúdicas etc, retomam sua liberdade [...] e se liberam do “decalque”, quer dizer, da competência dominante da língua do mestre.” (DELEUZE ; GUATTARI)

Em nossa pesquisa de campo, foram realizadas 06 entrevistas, das quais apenas a primeira seguiu uma estrutura prévia, que no decorrer da abordagem foi sendo reestruturada atendendo à dinâmica dos assuntos relevantes surgidos. Essa abordagem, ao contrário das demais, não foi realizada durante observação, mas em local previamente combinado.

As demais entrevistas foram realizadas a partir de assuntos propostos pela pesquisadora, que por sua vez, surgiram de temas oriundos da revisão bibliográfica e da escrita do presente trabalho. Portanto, foi desenvolvido um trabalho paralelo entre o estudo teórico e o empírico. Uma via de mão dupla pautada na retroalimentação, na correlação de forças inseparáveis conforme a proposta de nosso método, ou seja, em um processo dinâmico e aberto a modificações de ambas as partes.

¹⁰ Trata-se de uma espécie de diário fotográfico hospedado na *internet* para compartilhamento de imagens com qualquer pessoa do mundo que tenha acesso à **WEB**.

Assim, ao detectar um fato ou fenômeno¹¹ interessante em campo, procurávamos compreendê-lo dentro de uma perspectiva teórica, relacionando-o à nossa problemática, para que na próxima observação pudéssemos progredir em nossa abordagem. O movimento contrário ocorreu com maior frequência, a partir de questões teóricas que gostaríamos de investigar em campo, conduzíamos a abordagem das entrevistas propondo temas a serem tratados posteriormente. Talvez esse fato seja explicado pelo teor de nossa problemática: descobrir signos de ruptura presentes nos *graffiti*, que o indiquem como agenciamento coletivo de enunciação capaz de concorrer para a produção de subjetividades.

Nosso estudo nasce de uma pesquisa teórica que parte para a pesquisa de campo com vistas a examinar indicadores e referenciais capazes mais de afetar sentidos, criar novas idéias e indicar novos caminhos do que dar respostas definitivas e infalíveis aos fatos do mundo. Portanto, foi partindo desse panorama de correlação entre a teoria e a prática como horizonte metodológico que efetuamos nossa cartografia a partir da análise de conteúdo das entrevistas e filmagens transcritas, bem como das informações anotadas no diário de campo.

Esclarecemos que além de cartografar as linhas de segmentaridade e as linhas de fuga presentes em diversos momentos e circunstâncias do *graffiti*, com vistas a registrar os processos de subjetivação que estão envolvidos em sua dinâmica, realizamos também uma análise dos *graffiti* registrados em algumas regiões de Belo Horizonte, objetivando o registro das diferenças que o fenômeno demonstra de uma região para outra da cidade. Esse mapeamento das imagens dos *graffiti* inscritas na capital mineira, apresentaremos no final deste capítulo.

Antes, porém, informamos como ocorreu a inserção de depoimentos e trechos de entrevistas no texto e chamamos a atenção para os critérios que adotamos para inserção das imagens que aparecem no presente trabalho.

Em relação aos depoimentos que utilizamos, optamos por preservar a identidade de nosso informante e por manter o registro da fala oral objetivando ser o mais fiel possível ao conteúdo da mesma. Sendo assim expomos o sistema que elaboramos:

¹¹Esclarecemos que nos referimos a fenômeno, como fato que passa a ser observado sistematicamente e não como instância fenomenológica.

- para os depoimentos que nos foram concedidos e dos quais possuímos registro e termo de consentimento por escrito, indicaremos a data e a abreviatura GP

- para os depoimentos que nos foram concedidos e dos quais possuímos registro e autorização de uso gravada em fita cassete, indicaremos a data e indicações por letras e números, conforme esquema abaixo:

GP	G1; G2; G3
Graffiteiro principal - informante previamente selecionado para estudo de caso	Graffiteiros que participaram de algumas observações sem prévio contato

Quanto ao uso de imagens no corpo do texto, esclarecemos que optamos por diferenciar três tipos:

- aquelas que são registros, feitos pela pesquisadora, de *graffiti* realizados durante as observações participantes, denominamos como foto, usando algarismos arábicos seqüenciais e data de registro para sua inserção no texto.

- aquelas que são registros feitos pela pesquisadora, mas que não se referem a *graffiti* oriundos da observação participante, nomeamos como imagens, usando algarismos arábicos seqüenciais e data de registro para sua inserção no texto.

- aquelas que não foram registradas pela pesquisadora, chamamos de ilustração, indicando sua fonte e título quando houver, usando algarismos arábicos seqüenciais e dispensando a indicação de data para sua inserção no texto.

Esclarecidos os critérios para nomenclatura e inserção das imagens no corpo do texto, resta ainda esclarecer que não foi foco da pesquisa analisar a interpretação das imagens dos *graffiti* que observamos e registramos. Informamos ainda, que a escolha do conteúdo das imagens utilizadas nesse trabalho, seguiu o seguinte princípio:

- em se tratando de fotos ou imagens, por nós registradas, portanto

coletados em campo, visam somente ao que o próprio nome sugere, ilustrar uma passagem do texto.

Para uma melhor elucidação, desenvolvemos o seguinte esquema de nomenclatura, localização e uso das imagens utilizadas no texto:

Foto	Imagem	Ilustração
Com registro	Com registro	Sem registro
Fonte: observação participante Pesquisa de campo	Fonte: registros pessoais, pesquisa exploratória	Fonte: diversificadas
Com indicação de data	Com indicação de data	Sem indicação de data
Dados coletados na pesquisa	Dados coletados na pesquisa	Dados já existentes

Após o esclarecimento acerca dos métodos, sistematização e técnicas utilizados para tratamento dos dados, passamos agora ao estudo de caso realizado.

2.3.1 Graffiti: um estudo de caso em Belo Horizonte

Inicialmente, possuíamos como problema, identificar se o *graffiti* poderia participar dos processos de subjetivação, tendo em vista o entendimento que temos desse conceito, apresentado no capítulo anterior.

No desenvolvimento de nosso estudo, ao nos aprofundarmos nas leituras de Guattari (1992) acerca “Da Produção da Subjetividade”, consideramos tal questão respondida, visto que esse autor indica na “heterogeneidade dos componentes que concorrem para a produção de subjetividade” (GUATTARI,1992,p.14), componentes semiológicos significantes e também a-significantes.

Todavia, outra problemática surgira a partir de nossas observações em campo e também da continuidade de nosso estudo teórico. Percebemos que existem elementos nos *graffiti* que não estão ligados diretamente à razão do significante ou a uma interpretação lingüística. Daí, da questão inicial, se o *graffiti* participa dos processos de subjetivação, caminhamos para outra questão: como isso ocorre? Elaboramos então, como hipótese, a possibilidade do *graffiti* operar

como agenciamento capaz de engendrar processos de subjetivação, não por meio de componentes significantes, mas por meio de rupturas a-significantes que produzem novos sentidos capazes de nos afetar.

Em nossas observações em campo, surgiram alguns indicadores de como o *graffiti* interfere nos modos de ser das pessoas. Percebemos que isso se dá de maneiras variadas, como uma nova *práxis*

sem correr o risco de reducionismos? Como abordar os fatos de um outro tempo, deixando claro que o que acontece nos dias de hoje não é igual ao que aconteceu no passado, mas sem descartar a importância desse outro momento?

Destas justificativas, tentaremos dar conta no capítulo seguinte, quando abordaremos alguns dados históricos sobre o *graffiti*. Por agora, nos ocuparemos daqueles inscritos atualmente nas ruas de Belo Horizonte.

Os registros de *graffiti* analisados em nosso estudo demonstram uma grande preocupação com a vida urbana, uma vez que valorizam muito a relação com a cidade e a melhoria da qualidade de vida nesse espaço.

Nosso estudo de caso, inicialmente era composto por um graffiteiro, que no decorrer da pesquisa foi surpreendido por encontros, que resultaram em parceria com outros indivíduos que compartilhavam das mesmas idéias de valorização da cidade. Entretanto, essas idéias não se restringiam somente à relação com a cidade, mas, sobretudo com as pessoas que nela vivem, conforme ouvimos em um depoimento:

Eu valorizo muito a minha cidade e minha relação com a cidade. [...] quando eu vou lá pintar o muro, nisto eu estou me relacionando com a cidade. Não só com aquele muro mas com as pessoas que vão passar ali. Entendeu? (GP, 16/12/2005)

O grupo, inicialmente, não apresentava inovação nenhuma face aos demais que já havíamos tido contato e em relação ao universo dos graffiteiros. Porém, foi justamente a condição de “cidadão comum” de cada um de seus integrantes, inclusive essa auto-denominação por parte de GP, que nos chamou atenção, quando em uma de nossas primeiras entrevistas ele declarou:

Eu sou um cidadão comum. O cidadão comum tem muito de mim, porque eu sou um cidadão comum e eu estou na cidade, independente da minha visibilidade, de eu estar sendo reconhecido ou não. Sou um cidadão comum, estou na cidade, estou vivendo na cidade e a cidade para mim...é um **palco de atuações**, então a cidade oferece mil possibilidades, não só de intervenção, de vivências. (GP, 16/12/2005, grifo nosso)

A recorrência com que o “cidadão comum” surgiu em suas falas iniciais, nos levou a querer conhecer a origem do termo. Na verdade, trata-se de uma nova

técnica de intervenção urbana, os *stickers*¹³, que originalmente são usados no sistema comercial para identificar mercadorias e que agora, ganharam as ruas. Não mais com a finalidade de classificar mercadorias ou rotular preços, mas com o objetivo de questionar os espaços e provocar a percepção dos códigos urbanos. São pôsteres do tamanho de uma folha de papel ofício que são colados pelas ruas da cidade, principalmente na região da Savassi, porque segundo nosso informante, “na Savassi é tudo venda, as pessoas só vendem” (GP, 16/12/2005). Além do “cidadão comum” ele nos fala de outro *sticker*, “o espaço branco”, através do qual ele busca intervir na cidade de Belo Horizonte.

No decorrer de nossas conversas, pudemos perceber que vários são os objetivos por ele demonstrados ao colar seus *stickers*. Destacamos como objetivo principal, por ele apresentado, ao intervir com *sticker* ou graffitar, o convite à interação:

Quando eu colo o espaço branco eu estou proclamando uma área de criatividade, de interação [...] então para o espaço branco eu sou mais criterioso na escolha do suporte. Igual com o *graffiti*. Não é em qualquer lugar que eu faço. (GP, 16/12/2005)

Abaixo, apresentamos uma imagem registrada do “espaço branco” na qual, segundo o autor, a intenção era retratar o Museu de Arte da Pampulha no segundo plano e sua intervenção em primeiro plano. A idéia original, em suas palavras: “o livre espaço branco e ao fundo o espaço branco que ninguém pode usar.” (GP, 01/05/2006)

¹³ *Sticker* é um vocábulo inglês que quer dizer adesivo, algo pegajoso e que gruda.



Foto 01

Intervenção urbana às margens da Lagoa da Pampulha – BH

01/05/2006

A imagem seguinte, ilustra um *sticker* do “cidadão comum”, que foi produzido a partir da foto que o autor tirou de um morador de rua: “o moleque chegou fazendo gracinha para mim, eu tirei a foto dele e transformei ele num cidadão comum” (GP, 29/08/2006)



Foto 02

Intervenção urbana em muro da região da Savassi – BH

29/08/2006

A explicação da origem do “cidadão comum”, nos levou a conhecer como ocorreu a estréia de nosso informante no palco de atuações que ele define como sendo a cidade. O início de sua atuação nesse âmbito se deu com a entrada para o movimento *punk* com o objetivo de “passar a mensagem anti-consumista”:

Gostava mais de escrever, me importava mais com a parte escrita, a estética era bem podre assim, era a parte predativa de ser punk. **Eu não tomava banho, minha roupa era suja e rasgada.** [...] mas tinha umas coisas muito bacanas, que é coisa de ser anti-consumista mesmo, de poder fazer tudo para evitar de entrar nesta roda de mercado. E incentivar minha criatividade, ter autonomia. Autonomia é um negócio que é muito valorizado. (16/12/2005, grifo nosso)

O depoimento acima nos possibilita registrar uma primeira linha das muitas que compõe nossa cartografia dos processos de subjetivação envolvidos no *graffiti*:

Linha cartográfica: flexível – zona de indeterminação

A linha que mapeamos nesse momento demonstra uma certa maleabilidade a ser dobrada e a criar modos diferentes de ser em nosso informante: quando ele fazia parte do movimento *punk*, seu modo de existir era outro, a maneira de lidar com seu corpo, sua higiene pessoal, suas roupas, sua relação com a família, (sua mãe mandou ele ir morar com o pai na época *punk*) eram diferentes das que demonstra atualmente. Além disso, ele afirma que gostava mais de escrever e hoje, utiliza mais o desenho como forma de expressão, na qual há claramente uma preocupação com a harmonia das formas. O que antes (quando ele era *punk*) era uma “parte predativa”, foi alterada para uma preocupação estética (agora que é graffiteiro). Percebemos processos de subjetivação que ocorreram quando ele deixou de ser *punk* e passou a ser graffiteiro, o que nos mostra a face molecular de sua subjetividade. Porém, há traços que não foram alterados, a “autonomia” e o “incentivo a criatividade”, continuam fazendo parte do seu modo de pensar e ser enquanto era *punk* e após virar graffiteiro. O que nos indica a presença da linha flexível e seu caráter ambíguo capaz de afetar a subjetividade e criar zonas de indeterminação.

Dando sequência na narrativa de sua trajetória, ele comenta o motivo pelo qual abandonou o movimento *punk*:

Fui saindo aos poucos e aí **fiquei um tempo assim meio apático** . Numa época **fiquei até meio consumista depois de ser *punk***. Falei foda-se (sic). Já me preocupei demais com a questão social. Aí que depois eu pensei olha não é bem assim. Acho que hoje eu penso muito mais por mim mesmo. Na época do *punk* eu absorvia muita coisa por absorver, sabe? Escutava a palavra e dizia é isso, aí escutava os mesmos tipos de som que todo mundo. **Usava as mesma roupas, as vezes eram coisas que eu nem gostava e que estava fazendo porque era do grupo, era identidade do grupo e isso aí é bem negativo.** (GP,16/12/2005)

Prosseguindo em nossa cartografia das linhas de ação que marcaram sua saída do movimento *punk* e posterior aproximação com o universo do *graffiti*, mapeamos uma nova linha desse emaranhado coexistente de forças que atuaram e continuam atuando nos modos de ser de nosso informante:

Linha cartográfica: fuga – desterritorialização

Acompanhando a narrativa que nos informa como GP começou a fazer *graffiti*, percebemos que sua saída do *punk* se deu aos poucos e seguida de um tempo no qual ele ficou “assim meio apático”. No nosso entender, nesse processo de transição entre um segmento (ser *punk*) e outro (ser graffiteiro), GP ficou sem uma definição clara acerca do que ele era naquele momento, desterritorializado em um espaço liso no qual não sabia para onde ir, o que fazer ou como agir. Considerando a função de desterritorialização apresentada abaixo:

A função de desterritorialização: é o movimento pelo qual se deixa o território [...] as funções em um território não são primeiras; elas supõem, antes de tudo, uma expressividade que faz território. É de fato nesse sentido que o território, e as funções que aí se exercem, são produtos da territorialização.” (DELEUZE e GUATTARI citados por ZOURABICHVILI, 2004, p.45)

Podemos inferir que as idéias apresentadas pelo movimento *punk* deixaram de ser expressivas para GP e conseqüentemente, deixaram de constituir um território, uma subjetividade, um modo de ser, propiciando a ação de linhas de fuga que o fizeram escapar e cair em desterritorialização. Ao se apresentar assim, no nosso entender, GP esteve sob a ação de fluxos diversos, instâncias heterogêneas e direções disjuntas, caracterizando o que Pélbart (2000) denomina de esquizofrênia como processo: “fluxos que escapam aos códigos (aqui considerado na negatividade da identidade do grupo), que os embaralham, que correm por toda parte, que deslizam sobre o corpo do *socius*, que atravessam territorialidades constituídas” (PÉLBART, 2000, p.161).

Tendo em vista que somos seres segmentados, conforme discutimos no primeiro capítulo, sabemos que esse momento de “relação com o fora”, de desterritorialização, não se estenderia por muito tempo. Novas forças em breve atuariam, dobrando esse momento “fora” e formando um novo território, formando uma dobra na qual uma nova subjetividade iria habitar, iria se constituir, até o encontro com novas forças, novas linhas de ação que a farão fugir novamente, caracterizando a subjetividade em processo ou os processos de subjetivação. O início de suas primeiras atividades com *graffiti*, marcaram o encontro com novas linhas de ação que o fizeram habitar um novo território: ser grafiteiro.

A partir desse momento percebemos que aquele era o caso ideal que gostaríamos de estudar e que poderia de maneira mais condizente ser analisado pela teoria que escolhemos para embasar nosso trabalho.

Nas instâncias desse caso estudado buscamos registrar, a coexistência das linhas de segmentaridade e das linhas de fuga, que formam o universo do *graffiti*. Para tanto, realizamos um estudo desse movimento, objetivando registrar sua etimologia, suas diferenças e/ou semelhanças com o muralismo e com a pichação e seu retorno contemporâneo. No capítulo seguinte, ao apresentar esta abordagem do *graffiti* daremos seqüência à cartografia de suas linhas e aos processos que elas conduzem, tendo sempre como condutora de nosso trabalho, a realidade de nosso objeto empírico.

Na seqüência, apresentaremos alguns registros de *graffiti* realizados em Belo Horizonte, com a finalidade de analisar a ocorrência dessas expressões em regiões diferentes da cidade. Esclarecemos que nesse processo, nossa intenção não foi a de cartografar as linhas de ação, conforme daremos seqüência no capítulo seguinte, mas de registrar algumas imagens de *graffiti* espalhados pela cidade. Contudo, uma vez imbuídos da missão e do papel de cartógrafo, percebemos que indiretamente esse mapeamento imagético é capaz de nos dar pistas acerca das linhas de ação que constituem as subjetividades.

Por essa perspectiva, se fosse para falar em termos de linhas, podemos dizer que a restrição quanto ao uso de certos espaços da cidade se apresenta como uma linha dura e, quando o *graffiti* subverte essa ordem dando outro uso ou função aos espaços determinados previamente, ele está delineando uma linha de fuga, que pode voltar a enrijecer-se quando, por exemplo, o *graffiti* é capturado pelo sistema

operante e aparece em campanhas publicitárias ou em exposições de museus e galerias de arte. Passemos portanto, à algumas imagens graffitadas em Belo Horizonte.

2.3.2 Cartografando imagens pela cidade

“O que interessa não é aquilo que nelas se vê, mas o que não se pode ver. O invisível [...] justamente quando a imagem se separa do que ela mostra.” (PEIXOTO)

Sendo que a cidade é vista como palco de atuações para os graffiteiros, é nesse cenário que propomos analisar em que medida a criação cultural¹⁴ e a criação subjetiva se conjugam e são apropriados por dispositivos de expropriação ou, ao contrário, instauram processos positivos e singularizantes capazes de funcionar como resistência num contexto de homogeneização.

Esclarecemos que o nosso estudo não possui intenção de delimitar variáveis quantitativas, no entanto, não as desconsideramos, muito pelo contrário, em certos momentos elas contribuem muito na efetuação de um tratamento que se propõe qualitativo. Diante disso e tendo a cidade de Belo Horizonte como campo de nossa pesquisa, propomos examinar, mesmo sem sermos exaustivos, a ocorrência de *graffiti* em alguns bairros da região centro-sul em comparação a outros bairros da periferia.

Pontuamos que esse breve exame visa ilustrar a dimensão dos espaços públicos disponíveis para expressão popular na capital mineira, com intuito de indicar a diferença entre o grau de liberdade de expressão entre as regiões da cidade, caracterizando o caráter de manifestação pública como tema surgido de nossa análise de conteúdo dos dados empíricos. Chamamos a atenção sobretudo, à liberdade de deslocamento na cidade, pela camada popular e o uso de lugares públicos em regiões diferentes dessa mesma *polis*.

¹⁴Entendida aqui como a invenção de sentido, de signos e valores por intermédio das expressões estéticas do *graffiti*.

Para tanto, apresentamos, com base em dados obtidos junto à Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, a divisão regional da cidade:

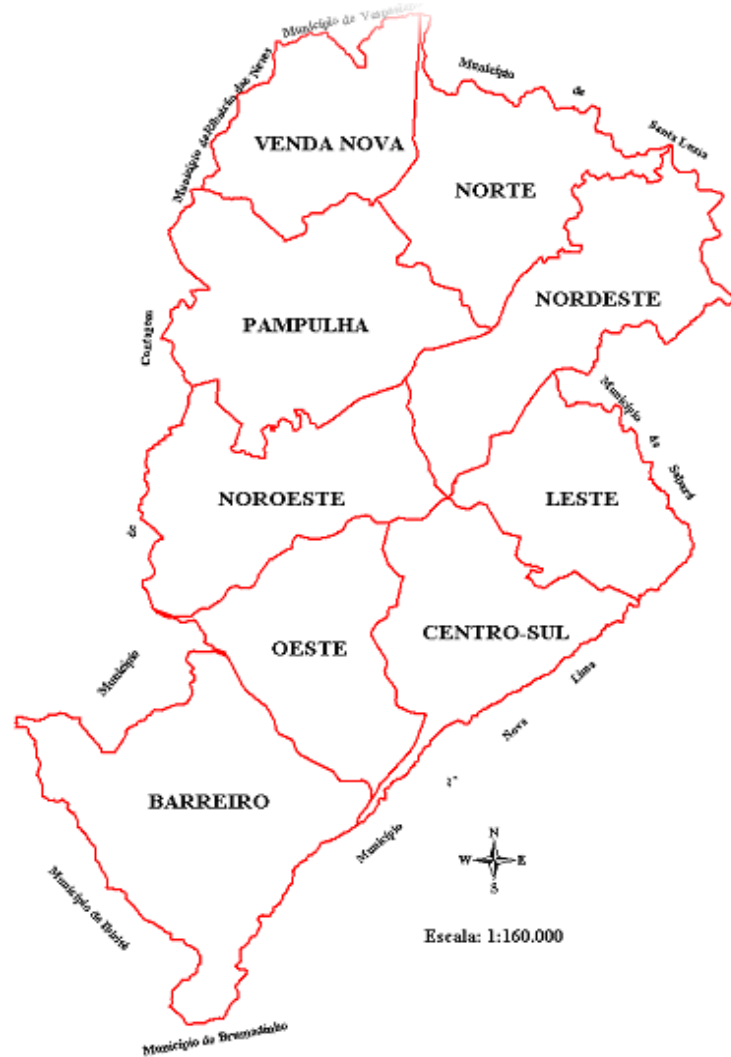


Ilustração 01
Mapa da divisão das regionais de
Belo Horizonte elaborado pela Prefeitura Municipal.
Fonte: <http://portal.pbh.gov.br/pbh>

A diferença da ocorrência de *graffiti* em regiões como noroeste e leste se comparada à região centro-sul, na cidade de Belo Horizonte se mostra desproporcional em termos de quantidade. Nesta última, excetuando-se a região da Savassi, a quantidade de *graffiti* inscritos nos muros é visivelmente menor, ao passo

que nos bairros das outras regiões citadas, há uma profusão de imagens inscritas nos muros, bancas de jornais, postes, passeios e até calçadas.

Esclarecemos que da região noroeste, estamos considerando os bairros Lagoinha, Caiçara, Carlos Prates, Padre Eustáquio, Alípio de Melo, Glória, e Santo André, da região leste os bairros Floresta, Santa Efigênia, Santa Teresa e São Lucas e da região centro-sul, os bairros Belvedere, Lourdes, Mangabeiras e Santo Agostinho. Devemos esclarecer que devido à amplitude dessa última região, não incluímos em nossa análise a região central da cidade nem as várias favelas e aglomerados que se localizam na região centro-sul.

Esses lugares não podem ser incluídos na comparação que estabelecemos, uma vez que não foram observados como os demais devido à peculiaridade de suas localizações, bem como à variedade de *graffiti* aí presentes, sendo um grande número oriundo do movimento *hip hop*, vertente que não contemplamos nesse estudo.

Os bairros citados são locais em que, ao longo de três anos, desenvolvemos observações sistemáticas dessas expressões, em alguns casos efetuando seu registro fotográfico, traçando linhas entre alguns pontos presentes em espaços tão distintos e efetuando conexões, com vistas a esboçar um mapa dos processos que os perpassam.

No tocante à expressão e ao ir e vir pelos espaços públicos, o que pudemos constatar em nossas observações dos *graffiti* presentes nos bairros acima mencionados, quanto à frequência com que se apresentam, é que sua incidência é bem maior nas regiões noroeste e leste do que na região centro-sul, tendo a região da Savassi como exceção. Isto porque essa última se apresenta como área de atuação dos mais variados tipos de intervenção urbana.

Pudemos perceber, após algumas excursões monitoradas por nosso informante, pela região da Savassi, que ela é utilizada como um verdadeiro palco para manifestações das mais diversas ordens, principalmente as de caráter estéticos, poéticos e transgressivos. Lá, funciona como ponto de encontro e como “laboratório”, no qual *graffiteiros*, artistas de rua e interventores urbanos experimentam suas criações antes de as disseminarem para outras regiões da cidade. A concentração de intervenções que registramos nas imediações da Praça Diogo de Vasconcelos é tão grande, que registramos *stickers* colados em cima de

outros *stickers*. Nestes casos, o suporte já não é mais a rua, é a intervenção que está na rua, gerando um outro fenômeno que busca intervir na própria intervenção.

No que se refere aos *graffiti*, em bairros como Lagoinha, Glória, Santo André, Floresta e Santa Teresa, encontramos um número consideravelmente maior se comparados ao Belvedere, Mangabeiras e Lourdes, bairros onde a repressão a esse fenômeno se dá de forma mais efetiva, comprovada pelo extensivo policiamento desses locais. Não possuímos dados numéricos nem percentuais dessa diferença, nem é esse o objetivo de nossa pesquisa, apenas apresentamos informações obtidas a partir de nossas observações, com vistas a qualificar o espaço de liberdade que dispõe as camadas populares na cidade de Belo Horizonte.

Somos levados a questionar se a realidade dessa cidade, tendo em vista a quase ausência de inscrições urbanas nos bairros localizados nas regiões mais ricas, conforme os citados acima, não indica a fragilidade da autonomia de expressão dos cidadãos perante as várias dimensões do espaço público. Podendo demonstrar, ainda, a restrição quanto ao deslocamento pelos bairros da cidade que vem acompanhada do uso (ou falta dele?) que se faz dos espaços urbanos.

A função das expressões populares presentes nas imagens dos *graffiti*, no nosso entender, apresenta, entre outras, a possibilidade de interrelação entre culturas hegemônicas e subalternas. Pois, a condição visual dos *graffiti* se contrapõe, em alguns casos, às imagens publicitárias, uma vez que estas insistem na singularidade de seus autores que não se esforçam em eliminar as diferenças que subsistem, nas cidades, mas as convocam o tempo todo. Sendo ainda que o trânsito entre tais instâncias se faz por meio do deslocamento dos indivíduos na cidade e do uso que fazem dos espaços da *polis*. Portanto, diante da constatação da presença e da ausência de *graffiti* em determinados bairros de Belo Horizonte, podemos supor que há uma restrição ao uso do espaço público na cidade que deduzimos ser condicionada pela ausência de comunicação entre as regiões e suas culturas.

Cabe ressaltar que não estamos considerando os condomínios fechados que se encontram distanciados e protegidos da convivência pública ou os municípios que compõem a grande Belo Horizonte. Estamos falando somente da cidade, com seus limites ilustrados no mapa acima, que acreditamos estar se tornando espaço de dessocialização e conseqüente negação da cidadania.

Face a essas observações, pensamos que a cidade para se tornar novamente *polis* precisa ser configurada como um espaço de resistência, de cidadania e socialização. Supomos ser no âmbito de resistência às determinações das instituições públicas e financeiras que ditam as regras de uso dos espaços da cidade, que o *graffiti* possa contribuir para efetivação da reconfiguração urbana. Contudo, essa resistência não é feita de oposições dramáticas ou radicais, ela é porosa, fluída e flexível se alternando com momentos e situações em que esse fenômeno se apresenta subordinado ao sistema.

Neste contexto, uma forma que percebemos de resistência imposta pelo *graffiti* é através da ocupação do espaço público, onde sua presença propicia a interatividade como forma de resgate da liberdade, da democracia e demonstra por intermédio de suas imagens, a manifestação de uma cultura popular inserida em um espaço simbólico de luta. A função dos *graffiti*, na complexidade das sociedades atuais, pode ser vista como a atualização das possibilidades de se viver coletivamente, considerando que a vida na *polis* depende da articulação entre o público, o privado e a dimensão cultural.

É nesse cenário árido e, ao mesmo tempo, profícuo das metrópolis contemporâneas que o *graffiti* vem apostando em novas técnicas, novas modalidades e uma experimentação fervorosa de seus espaços, cujos acessos, muitas vezes, são restritos às contra-racionalidades cotidianas.

Tais observações quanto à distribuição dos *graffiti* em alguns bairros de Belo Horizonte, indicam, entre outros fatores, as diferenças de estilos e temáticas, entre as imagens inscritas nos muros, viadutos e tapumes, de um bairro para outro. Diferenças capazes de revelar processos peculiares que permeiam a cada comunidade. Assim, enquanto no bairro Santa Teresa encontramos um *graffiti* com a imagem de Nossa Senhora em destaque, como "elemento principal", no bairro Glória observamos, com frequência, *graffiti* com imagens do mosquito da dengue sendo exterminado.

Será que no primeiro exemplo, a presença de ícones religiosos não estaria esboçando algo da subjetividade dos moradores daquele bairro onde a presença da igreja na praça central marca a religiosidade tradicionalmente presente naquele universo? Por outro lado, em um bairro mais distante do centro urbano, com baixo índice de escolaridade e moradias mais precárias, seria a preocupação com o

controle de zoonoses um reflexo da imagem do local? Tais considerações apontam que a realidade de cada contexto, no qual o *graffiti* está inscrito, deve ser considerada uma vez que participa do jogo dos sentidos presente nas imagens inscritas nos muros.

Abaixo, apresentamos as imagens mencionadas:



Imagem 01

Grffiti no bairro Santa Tereza - BH



Imagem 02
Graffiti no bairro Glória - BH

Esses *graffiti*, entre tantos outros que compõem as paisagens urbanas de Belo Horizonte, marcam a visualidade polifônica da cidade. Visualidade que é expressa também pela variedade de seus desenhos e pela ênfase no colorido que funcionam como uma luta visual que almeja lembrar à cidade sua humanidade. A produção de figuras bucólicas e oníricas que se opõem às imagens comerciais e publicitárias, atuam, no nosso entender, como estratégia poética quando elabora um vocabulário visual que remete às imagens da cultura popular brasileira (sereias, santas, tartarugas, papagaios, jacarés, sol, lua...). As imagens dos *graffiti* convidam, ainda, a uma temporalidade singular, quando opõem à arquitetura da cidade, marcada pela velocidade com que são contempladas, um convite ao tempo do fazer artesanal e um convite ao olhar do transeunte.

Tal temporalidade diferencial está na relação com a cidade e na relação com o outro, e a partir dessa outra noção de tempo ao qual as imagens dos *graffiti* nos evocam, convidamos para um passeio, no capítulo seguinte, por duas épocas passadas, a fim de conhecer outros momentos da história em que essa expressão marcou as paredes. Nesse percurso, daremos continuidade à cartografia das linhas que conduzem aos processos de subjetivação envolvidos nos *graffiti* com vistas a registrar os movimentos fronteiros que essa manifestação vem compondo nos cenários urbanos da atualidade.

CAPÍTULO III

CARTOGRAFIAS VISUAIS: MOVIMENTOS FRONTEIRIÇOS DO GRAFFITI

“Ao que tudo indica é primeiro em microuniversos culturais e artísticos que relações de forças inéditas ganham corpo, [...] sentido e valor. Esses microuniversos constituem cartografias – musicais, visuais, cinematográficas, teatrais, arquitetônicas, literárias, filosóficas...- do ambiente sensível instaurado pelo novo diagrama.” (ROLNIK)

No decorrer desse capítulo, interrogaremos as imagens do *graffiti* como manifestação imagética e estética necessária ao homem e envolta em um processo transgressivo o que reclama analisar os devires das sociedades e as minorias. As transgressões que estão envolvidas nestas imagens não hesitam em transitar pelos terrenos vizinhos das agressões e das digressões, ora atacando diretamente os defensores da normalização e das leis da sociedade, ora rompendo os limites do presente para resgatar um tempo de liberdades. No entanto, esses movimentos libertários, não excluem os de servidão e submetimento, justificando nosso interesse em mapear os processos de subjetivação que podem agir tanto para um quanto para outro, tanto para a singularização, quanto para o assujeitamento.

Abordaremos o *graffiti* buscando compreender o exercício de autonomia dos homens, inscritos e registrados em momentos inventivos de sua expressão, desde os primórdios da humanidade até o contemporâneo, constituindo, assim, um permanente exercício de vida para a sociedade. Porém, para este estudo, optamos por não regressar até sua suposta origem, mas por privilegiar nossa abordagem às épocas que nos permitiram, por meio de pesquisa bibliográfica, conectar suas inscrições parietais com os *graffiti* originários de nosso estudo de caso.

Concordamos com Guattari (1992) que as leituras do passado são sobrecodificadas por referências do presente e esclarecemos que não é intenção desse capítulo unificar ângulos de visão heterogêneos. Assim, se é inevitável projetar sobre o passado os paradigmas estéticos da atualidade, esclarecemos que nosso estudo sobre o *graffiti* de outras épocas não visa entrar em universos de valor acerca dessas inscrições.

Ademais, pautamos nosso retorno ao passado em caráter relativo que pleiteia mais localizar resistências que esse fenômeno impôs aos modos dominantes de cada época do que permitir coerções originárias de um *savoir-faire* de ensinamentos históricos. Contudo, não deixaremos de registrar as linhas duras que também perpassam o *graffiti*. Objetivamos com esse percurso, estabelecer conexões com alguns momentos do passado, a partir de dados que emergiram de nosso estudo de campo e que, de maneira singular, apresentam algumas similitudes com temas presentes em outros momentos dessa expressão.

O capítulo é dividido em duas grandes seções. Na primeira, apresentamos notas históricas sobre o *graffiti*, localizando, no Egito e na Roma Antiga, temas similares àqueles que delimitamos em nosso estudo de caso dos *graffiti* de Belo Horizonte e que nos permitiram cartografar algumas linhas que perpassam esse movimento.

Na segunda seção, buscamos registrar os movimentos fronteiriços que o *graffiti* é capaz de operar - entre o muralismo e a pichação, entre a transgressão e o assujeitamento, entre a criação de territórios e a desterritorialização -, dando sequência no mapeamento das linhas de ação que irrompem, emaranhadas umas às outras, dessas fronteiras e que nos permitem detectar processos de subjetivação que aí se produzem. Encerramos a seção, indicando novas trajetórias que esse movimento vem traçando nos ambientes cibernéticos da atualidade.

3.1 Notas históricas sobre o *graffiti*

"[...]nada, afinal, aproxima e irmana tanto os homens como o reconhecimento dos traços e necessidades comuns à vida, quer no presente, quer no passado. (FUNARI)

As inscrições em muros e paredes acompanham as culturas no decorrer da história revelando formas e sentidos particulares a cada momento do tempo ou do espaço, desde as inscrições rupestres às cidades contemporâneas. Quando arqueólogos descobriram palavras e desenhos inscritos em cavernas, rochas, lápides e monumentos antigos, usaram a palavra *graffiti* para designar estas marcas que testemunham a existência de civilizações primitivas e represam linguagens, cultos e olhares que ali se entrecruzaram.

Em sua passagem pelo mundo, o vestígio mais fascinante deixado pelo homem através dos tempos foi sua produção artística. Desta, a manifestação mais antiga foram os desenhos feitos nas paredes das cavernas que consideramos os primeiros exemplares de *graffiti*.

De acordo com Gitahy (1999), a função de expressão artística dos *graffiti* foi utilizada desde o Extremo Oriente, Índia, China e por todos os povos do Mediterrâneo. Sendo que "os primeiros cristãos "graffitavam" os símbolos da Igreja nas catacumbas de Roma, onde se reuniam secretamente" (GITAHY, 1999, p. 14).

As imagens inscritas nos períodos históricos podem servir ao tempo em que foram criadas ou anteciper-se ao que virá posteriormente. Deste modo, a síntese em imagens, de um comportamento coletivo, caracteriza-se como testemunha de uma época. Assim sendo, as inscrições parietais nos dão referências ao modo de vida não só da aristocracia, mas sobretudo, do mais comum habitante de tempos remotos que através dos *graffiti*, deixaram testemunhos de suas atividades cotidianas, de sua vida pública, de seus deveres, obrigações e diversões.

Consideramos que investigando sobre o modo de vida dos antigos, justamente naquilo que ele tem de mais espontâneo e vibrante, por via das inscrições deixadas como testemunho de sua época, poderemos conhecer um pouco mais sobre

o homem e sua relação com os outros existentes, bem como as diferentes maneiras que podem ocorrer à constituição de sua subjetividade.

Cabe ressaltar que conhecendo um pouco mais sobre a maneira de ser dos antigos, através das imagens parietais, objetivamos encontrar subsídios que nos possibilitem localizar, nessas inscrições, a presença de forças que o tempo não apagou. Forças que não são visíveis e das quais não se trata de reproduzir ou inventar formas somente, mas de captar sua potência através da relação ética com os demais e da estética como criação. Uma capacidade criadora que possibilita dar voz às manifestações artísticas como forma de conhecimento e possibilidade de constituir novos mundos em que passado e futuro subsistem no tempo.

Pensar as inscrições parietais como movimentos que se repetem no tempo, nos permitiu, a partir das categorias temáticas surgidas da análise de conteúdo das entrevistas que realizamos, estabelecer conexões entre as linhas presentes nos *graffiti* de outros tempos e aquelas que se misturam no contemporâneo. Dessas conexões entre as linhas que compõem o *graffiti* e marcam os processos de subjetivação aí existentes, emergiram as inscrições que abordaremos nesse capítulo. Iniciando nosso percurso em busca dessas linhas e suas conexões, passaremos primeiramente pelo mundo antigo a partir das pinturas encontradas nos túmulos dos faraós egípcios chegando até as ruínas de Pompéia.

3.1.1 O baixo-relevo egípcio

Assim como ocorre com as outras expressões, o estudo das imagens do antigo Egito deve partir da consideração da organização social e das crenças religiosas de um povo dominado pela idéia de outro mundo e de uma concepção dual da pessoa, segundo a qual cada homem possui um duplo cuja sobrevivência ficará assegurada enquanto seu corpo não for destruído.

Desta crença originam-se a maior parte da arte egípcia determinando as construções como os templos e as pirâmides, a temática escultórica e pictórica e mesmo certas tendências estilísticas.

Dentre essas tendências encontramos o realismo, necessário para assegurar a identidade entre a imagem e a coisa representada, única forma de fazer com que aquela assuma as propriedades desta. A lei da frontalidade, reforça tal identidade

pelo fato de representar a figura tal como se sabe que é e não de acordo com o estrito testemunho visual de uma posição fixa. Contudo, destacamos como tendência dessa arte, a ser aproximada ao *graffiti*, o baixo-relevo.

Na arte egípcia a pintura, assim como o relevo com quem compartilha tantos caracteres estilísticos e temáticos, está a serviço da religião ou das castas dominantes. Nascida no berço de uma sociedade teocrática marcada pelo caráter conservador, hierarquizado e compartimentado, a pintura egípcia apresenta culto à tradição traduzida em imagens codificadas e elementos representativos.

Considerando certas características estéticas do *graffiti* e tendo em vista os estudos de Deleuze (1981) sobre a arte contemporânea, mais especificamente, as análises que ele empreendeu das obras de Francis Bacon, podemos pensar em uma Lógica da Sensação para examinar o caráter imagético do *graffiti* e sua provável aproximação com a arte dos egípcios.

Algumas concepções desta lógica, como, por exemplo, a que se refere a uma “sensação colorante” – como o auge da lógica da sensação - poderão contribuir para um rápido e sucinto estudo das características estéticas desta expressão em convergência com a arte egípcia. Tendo em vista a materialidade das imagens, que representam o meio visual, propomos uma análise desse domínio do visível, para, em seguida, nos determos no que se encontra além da percepção do visível, no domínio do invisível, utilizando a lógica da sensação como elemento unificador desses dois domínios e como dispositivo capaz de nos auxiliar na cartografia dos processos de subjetivação envolvidos nesse universo.

No que se refere à materialidade das imagens, outra concepção a ser transferida dos estudos deleuzianos para os estudos do *graffiti*, em consonância com parâmetros da pintura egípcia, refere-se à função *háptica*. Uma espécie de união entre o toque e a visão, momento em que o olho reveste-se de uma função tátil e constitui um tipo de visão distinta da ótica. O *háptico* tem sua origem etimológica no verbo grego *apto* (tocar) e não designa uma relação extrínseca do olho ao toque, mas uma possibilidade do olhar, um tipo de visão distinta da óptica: a arte egípcia, por exemplo, segundo Deleuze (1981) é tato e olhar, concebida para ser vista de perto.

A referência dessa visão é o baixo-relevo que opera a conexão entre olho e mão, dado que tem por suporte a superfície plana. Esta vista frontal, característica comum aos *graffiti* e à arte egípcia, solicita a função *háptica* porque a forma e o

fundo estão sobre o mesmo plano da superfície, eqüidistantes um ao outro e ao receptor da imagem.

Neste tipo de pintura os chapados, o contorno, a forma e o fundo são como dois setores igualmente próximos sobre o mesmo plano em que percebemos uma extrema proximidade da figura. Podemos distinguir a presença de três elementos pictóricos: a moldura-fundo, a figura-forma e o contorno-limite.

Esses elementos estão presentes também em alguns *graffiti* contemporâneos encontrados na cidade de Belo Horizonte, conforme pudemos registrar em uma das observações que realizamos ao longo da pesquisa.

Primeiramente, os graffiteiros criam uma moldura que servirá de fundo para as imagens a serem inscritas no muro. Na etapa seguinte, a figura adquire formas que serão preenchidas com cores e em seguida reforçam-se os contornos delimitando assim os limites de cada imagem e ampliando a função *háptica*, dado que cabe ao olho dar o efeito de profundidade que percebemos nessas imagens.

Nas fotos abaixo demonstramos os momentos em que distinguimos esses três elementos pictóricos em uma das observações que realizamos. As três imagens que seguem foram fotografadas em observação realizada no dia 18/06/2006, no muro da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte – Secretaria Regional da Pampulha, localizado à Rua Henrique Cabral, 73, Bairro São Luiz.



Imagem 03 – “Moldura-fundo”
Na extrema esquerda vemos a preparação da moldura-fundo que servirá de base para as imagens a serem graffitadas



Imagem 04 – “Figura-forma”
A figura começa a ganhar forma sobre a moldura-fundo



Imagem 05 – “Contorno-limite”
Traços finais: contorno limite,
acionando a função *háptica* do olhar

Passando da análise dos *graffiti*, no que tange às peculiaridades e especificidades da percepção dessas imagens, para a análise da produção de subjetividades que possam aí ocorrer, questionamos: em que medida a função *háptica* do olhar, essa maneira de pintar que observamos e registramos em campo, é capaz de engendrar processos de subjetivação? Com vistas a responder à essa questão, damos continuidade à nossa cartografia, efetuando o registro de mais uma linha que perpassa esse fenômeno:

Linha cartográfica: flexível – função *háptica*

Para além de contribuir para uma alteração na maneira de olhar às imagens atuando pelo viés da matéria, da forma, da percepção e do visível; a ativação da função *háptica* pode contribuir para enxergarmos o *graffiti* como imagem que causa desconforto por provocar o rearranjo da matéria, da força da vida, da sensação e do sensível, sendo capaz de operar pelo viés da imanência. Agindo assim, tais expressões funcionam como signos de ruptura capazes de quebrar os sentidos vigentes e criar novos diagramas de sentido, conforme discutimos no primeiro capítulo ao abordarmos as idéias de Rolnik (2001) sobre a sensação e o sentido. Estamos falando daquilo que a autora chama do “algo mais”, ou seja, da sensação que quando produzida nos incomoda por não se encaixar no mapa de sentido que dispomos. Como resposta a esse incômodo causado somos forçados a transformar a sensação desconhecida em um signo a ser decifrado, em um signo de ruptura. Ao romper com o sentido vigente, demarcado, conhecido e identificado, somos capazes de inventar um novo sentido que poderá contornar uma nova maneira de ser, de pensar e de agir.

Na prática, inferimos que isso ocorre quando, por exemplo, ao nos depararmos com um muro todo graffitado com desenhos e coloridos que não remetem a uma representação de objetos do real, que não nos incitam a comprar nada, que não nos informam sobre nenhum produto, mas que simplesmente presentificam imagens oníricas e lúdicas que não sabemos muito bem de onde surgem, somos tomados por uma sensação de estranheza. Essa sensação é reforçada ainda mais pela imprevisibilidade do local onde a imagem está exposta: a rua. Lugar de passagem que fomos habituados a não prestar atenção, a não manter

nenhum tipo de vínculo, destituindo-o com essa postura, da sua função pública - qual seja de espaço de convivência com o outro e, por isso, de democratização -, para função de um não lugar, de um simples corredor de passagem definido *a priori* por limites administrativos e políticos. A sensação de estranheza com que somos tomados, nos causa um certo desconforto que nos incita a tentar decifrá-la. A decifração dessa sensação, entendemos ser a decodificação que efetuamos desse signo de ruptura (a própria sensação) que a imagem do *graffiti* ocasionou. A partir da relação que cada indivíduo estabelece com esse signo e da sua abertura à função pática (capacidade de ser afetado), pode-se ocasionar um processo de percepção inteiramente novo abrindo-o (o indivíduo e seus modos de ser) a novas percepções e sensibilidades (linhas de fuga entrando em ação) ou fechando-o e enrijecendo-o ainda mais (linhas duras atuando). Por isso que cartografamos a ação de uma linha flexível, uma linha maleável capaz de criar em seu traçado uma plano de estado instável. A respeito da atuação dessa linha, Rolnik (1989) comenta:

Ela vai traçando processos de segmentação flexível: lascas que se desprendem das máscaras [territórios] vigentes, causando nelas pequenas fissuras, microrachaduras pessoais ou coletivas. Lascas de mundos desmanchados passíveis de, ao mesmo tempo, se comporem com outras lascas, investidas e agenciadas por partículas soltas de afeto, gerando novas máscaras, mundos novos. Mutações secretas. (ROLNIK, 1989, p.50)

No primeiro caso, se ocasionar um processo de percepção capaz de gerar novas sensibilidades, consideramos que se efetua um processo de transformação que pode ser traduzido, por exemplo, em um novo modo de lidar com a rua, com os cidadãos que transitam diariamente nesse espaço, enfim, uma nova maneira de relacionar com a cidade, conforme nos mostra o depoimento abaixo:

Quando você está na cidade, você pode não só estar colando um *sticker*, como você pode curtir uma praça com sua namorada, ou com seus amigos, fazendo um *cooper*, ou passeando com seu cachorro. É um espaço de vivência. As pessoas têm negado este espaço de vivência por que? Porque é violento, porque a rua é perigosa, porque a rua é suja. **Não, a rua é ótima cara!** Eu valorizo muito, por exemplo, a Pampulha que é a região que eu vivo, eu acho uma região maravilhosa e que ninguém dá valor, não sei se é por preconceito, ou por desleixo, entendeu? Falam que a Lagoa é poluída e tudo mais, mas eu nunca deixei de viver a Pampulha por isto. (GP, 16/12/2005, grifo nosso)

Esse novo modo de lidar com a rua, por sua vez, pode ser explicado como uma nova forma de olhar para os lugares da cidade sem a visão reacionária defensiva que traça fronteiras e demarcações. Mas com um sentido alternativo para esse lugar: como lugar que se constrói a partir de relações sociais particulares que se encontram e se entrelaçam num *locus* comum. Como um lugar de encontro e interseção, em detrimento de um lugar com fronteiras e demarcações internas de subordinação e dominação:

Então eu busco sempre isso, estar me relacionando com a cidade, não só através da interferência, mas como estar vivendo na cidade. Não ficar só trancado dentro da minha casa, sem sair na rua para fazer as coisas que eu quero, mas sair na rua para passear, sair na rua para divertir, sair na rua para chorar, eu gosto disso. A rua é minha casa; do mesmo jeito que aquilo que está depois lá da porta, o que está antes da porta também é minha casa. Eu sou um ser da cidade. Um cidadão comum. Eu estou ali para viver. Então eu estou sempre buscando isso: minha vivência com a cidade. Usando a cidade como suporte do que eu sinto e como palco das minhas emoções. (GP, 16/12/2005)

Desse modo, pode-se imaginar a rua como espaço articulador de relações e entendimentos sociais, isso, por sua vez permite um novo sentido para esse lugar que inclui uma consciência de suas ligações com o espaço mais amplo da cidade.

Por outro lado, no segundo caso, a sensação desconhecida pode incomodar a tal ponto que faz com que o indivíduo endureça ainda mais sua subjetividade, estamos falando de “subjetividades duras” (ROLNIK,2002a), ou seja, indivíduos que, como todos nós, dependem de uma identidade e um plano de organização para se reconhecer e se fixar. Entretanto, são pessoas que não dão vez às afecções alegres que as sensações podem nos remeter e que preferem continuar reproduzindo o que já conhecem ao invés de experimentar o novo. Em detrimento de experimentar uma nova postura com a rua (e as pessoas) em que transitam diariamente, preferem olhar para baixo ou ignorar as particularidades que diariamente nos atravessam em nossos itinerários urbanos, marcando e alimentando uma espécie de assepsia da experiência. No trecho abaixo, nosso informante narra uma experiência que viveu, enquanto pintava um muro próximo a um grupo de moradores de rua, capaz de exemplificar esse tipo de atitude endurecida:

Os egípcios empregavam um tipo particular de baixo-relevo no qual o fundo é constituído pela própria superfície do bloco de pedra, e as figuras, marcadas por contornos profundamente incisos, não se projetam além da superfície. Este tipo de relevo é também chamado de relevo inciso ou *celenaglífico*. Podemos verificar estas características na imagem abaixo:



Ilustração 02
Os namorados no jardim (1364-1347 A.C.)
Pintura egípcia em baixo- relevo.
Museu do Cairo. Fonte: (LOPERA, 1995)

Encontramos registros de outros tipos de relevos, como um modelo muito baixo desenvolvido no século XV, especialmente pelo escultor Donato de Niccolo (Donatello; 1385/6-1466). Chamado de *rilevare stiacciato* ou *schacciato*, esta técnica de tão sutil se assemelha a um desenho na pedra. Já o entalhe em que a imagem é incisa e imprime-se abaixo da superfície é chamado de contra-relevo ou reverso do relevo. (CHILVERS, 2001, p.440)

Estudioso da temática artística no espaço urbano e Coordenador do Projeto Arte/Cidade que realiza intervenções com propósitos artísticos na cidade de São Paulo, Peixoto se refere a uma “visão aproximada” ao falar sobre a função *háptica*. Este autor nos lembra que as modalidades clássicas da representação visual, as quais nossa visão se habituou, “[...] consistem numa conquista de um espaço ótico, uma visão distanciada que nunca é frontal e distingue os planos numa perspectiva em profundidade” (PEIXOTO, 2004, p. 206). O autor propõe que deixemos o dispositivo ótico tradicional da fotografia em prol da carência do olho do “poder ver” em profundidade. Seria a instauração da visão aproximada em que o próprio olho assume a função *háptica*: “as cores se impõem às formas: são elas que, dispostas na superfície plana, engendram volumes” (PEIXOTO, 2004, p. 206).

Com base nestas idéias e nos conceitos deleuzianos extraídos da Lógica da Sensação, podemos realizar a aproximação dos *graffiti* com as pinturas murais egípcias. Contudo, realizamos tal aproximação somente no tocante ao uso das cores lisas e chapadas e da representação bidimensional, nos quais reconhecemos, também nos *graffiti*, um convite para acionarmos a função *háptica* de nosso olhar.

Além de certa semelhança dos relevos e baixos-relevos presentes nas pinturas egípcias com os *graffiti*, outros tipos desta expressão foram registrados na pesquisa desenvolvida por Lodi (2003). Ela nos chama a atenção para um desenho em hieróglifos inscrito no interior da pirâmide de Quéops, no platô de Gizé, datada de 4000 a.C., em que o *graffiti* em forma de elipse exhibe o nome do rei Quéops, inscrito nas figuras de um sol, uma lesma e um pássaro.

Para Gitahy (1999), os túmulos dos faraós egípcios, marcados em suas paredes por um misto de imagens e textos que narram fatos do passado, assumem característica de *graffiti* “predominando a função decorativa e a aplicação de técnicas mais requintadas” (GITAHY, 1999, p.14).

Enquanto o Egito conta com uma história que se desenvolveu ao longo de três milênios, constituindo um bloco monolítico tanto no aspecto político como, sobretudo, no cultural, as terras do Oriente Próximo e Médio aparecem como uma encruzilhada de civilizações que se desenvolveram sucessivamente, assumidas por povos que ali confluíram e lutaram entre si pela supremacia.

A trama histórica tecida nesta região resulta de uma grande complexidade, entretanto, uma vez que a nossa civilização ocidental funda-se no mundo romano,

não abordaremos, neste trabalho, o Oriente. Dando continuidade à nossa exploração propomos nos dirigir ao mundo antigo de Roma.

3.1.2 Os graffiti que marcaram Pompéia

A partir das imagens de outros tempos, o passado é evocado a fim de nos auxiliar a dar sentido ao presente. Mas as imagens não são transparências que se revelam a qualquer olhar afoito, sem reflexão. Elas provocam a imaginação e exigem um olhar atento e com sensibilidade capaz de extrair novos sentidos e sensações.

Tendo em vista as pesquisas desenvolvidas por Funari (2003) acerca da vida cotidiana na Roma antiga, abordaremos os *graffiti* aí inscritos como a forma de expressão predominante da classe popular daquela época.

Mais especificamente, examinaremos a cultura urbana¹⁶ e a produção popular de uma pequena cidade provinciana localizada na Itália central que teve suas ruínas preservadas graças às erupções vulcânicas que se abateram sobre ela.

Pompéia, localizada na Campânia, próxima de Nápoles caracterizou-se por sofrer múltiplas influências culturais que acarretaram em alta estratificação social no interior da cidade. Fato este que desencadeou um processo de aculturação diferenciado entre as classes sociais, conforme nos esclarece a citação abaixo:

As aristocracias locais, ao aliarem-se com as elites externas visando, precisamente, ao aumento das diferenças sociais e à concentração de recursos em suas mãos, adotavam também seus valores culturais. Além disso, o fluxo de populações oriundas de outras partes certamente e84470858(t)-3.98

que nos indiquem que tais expressões já continham elementos que contribuíam na formação subjetiva do homem greco-romano, uma vez que se encontravam tão presente no cotidiano urbano da época. Constituindo, desta maneira, um exercício de vida para a sociedade e fornecendo os indicadores do grau de liberdade de seus componentes.

Graças à erupção do vulcão Vesúvio, em 24 de agosto de 79 d.C, as ruínas de Pompéia foram preservadas e com elas um grande número de evidências materiais que incluem ruas, casas, decorações parietais e inscrições que marcaram a produção popular do povo que ali viveu. Segundo o historiador, “possuímos cerca de dez mil inscrições parietais, ou grafites, [...] como testemunho direto da elaboração cultural de pobres, escravos e mulheres” (FUNARI, 2003, p.18).

Para o pesquisador, os *graffiti* de Pompéia demonstram a participação política das massas e suas preocupações com o dia-a-dia, além de possibilitar avaliar a criatividade popular. Uma classe unida por uma mesma língua, pelas mesmas formas de expressão e padrões estéticos específicos.

Prosseguindo em sua análise a respeito da vida cotidiana na Antiguidade, Funari descreve alguns aspectos que merecem ser destacados:

Entre o povo predomina a cotidianidade da sua práxis e não a idealização e fuga da arte erudita; [...] a associação em grupo e o anonimato, por oposição ao individualismo; a escrita do estilete, do pincel e da parede, não da pena, do papiro e dos livros. (FUNARI, 2003, p.56)

A descoberta de temas comuns entre os *graffitis* de Pompéia e os da atualidade despertaram em nós o desejo de proceder a uma análise desses assuntos, dado que certas características apresentadas por Funari (2003) se mostraram de extrema atualidade e concordância com temas surgidos das entrevistas que realizamos em nossas observações participantes, bem como de anotações que fizemos a partir de observações sistemáticas que desenvolvemos em algumas regiões da capital mineira.

A partir de então, delimitamos temas a serem analisados nos *graffiti* de Belo Horizonte que já estavam presentes na antiguidade. Pode-se questionar o que se ganhará com um tal conhecimento acerca de expressões tão distantes de nossa

realidade, uma vez que nosso objeto localiza-se no presente, nas ruas da contemporaneidade. Respondemos que, verificadas as formas de pensar e de agir, por vezes espantosamente assemelhadas às nossas, por vezes inusitadamente diversas, podemos atingir uma certa tolerância em relação às diferenças.

Diferença na acepção de repetição que faz retornar não o mesmo, mas o diferente, que de acordo com as idéias de Deleuze (1988), o que faz retornar é o devir do próprio devir e, portanto, aquilo que se opõe à noção de identidade e de representação e que almeja a libertação do poder de criação recusando a noção de um modelo prévio.

Para entendermos o retorno do diferente, é necessário primeiramente chamar a atenção para uma outra noção de temporalidade proposta pelo tempo de *aion*. Um “tempo flutuante” que Deleuze (1974), seguindo os estóicos, distingue do tempo cronológico que é apresentado por *chronos*. O filósofo retoma essa distinção entre *chronos* e *aion*, ou seja, duas noções diferentes do tempo, a fim de pensar a extra-temporalidade do acontecimento.

Nosso objetivo ao falar desse tempo morto de *aion*, que de certa forma é um não-tempo, consiste em justificar a abordagem do *graffiti* em tempos longínquos da história – analisando-o como fenômeno extra-temporal. Estabelecendo o laço fundamental entre o tempo e o sentido, entre *aion* e os incorporais, Deleuze (1974) elabora a categoria do acontecimento. Considerando o sentido como uma linha divisória entre a proposição e as coisas, podemos concluir que o sentido é um acontecimento, mas devemos ter o cuidado de não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal, ele não tem lugar no tempo, dado que afeta as condições de uma cronologia.

Pensando o acontecimento como o próprio sentido, de acordo com as idéias de Deleuze (1974) e tendo em mente que o objeto de nosso estudo encontra-se implicado com a configuração de novos mapas de sentido, consideramos que no tempo de *aion*, nesse entre-tempo, o acontecimento, portanto, o sentido, é capaz de afetar a subjetividade inserindo a diferença no próprio sujeito e, aqui, encontramos a interface possível entre o acontecimento, o sentido, as inscrições parietais do passado e a produção de subjetividades.

Cumpramos destacar, entretanto, que em nossa análise preocupamos em resguardar as devidas proporções da comparação entre os *graffiti* de Pompéia e os da atualidade, ao considerar o contexto em que cada uma se insere. E, ainda, não

pleiteamos com essa comparação a constatação das semelhanças com vistas a classificá-las, designá-las ou reduzi-las a uma simples morfologia. Ao contrário, o que nos interessa ao mapear pontos comuns em situações tão distantes é exatamente a apreensão das singularidades que emergem nesses fenômenos.

Nesse sentido, diante do estudo de caso realizado e respeitando-se a devida distância entre os fenômenos, percebemos que certas linhas que perpassam os *graffiti* de hoje tangem, de alguma maneira, os daquela época. No intuito de dar sequência à cartografia dessas linhas, apresentamos mais uma conexão de nosso mapa:

Linha cartográfica: fuga – participação política

Tendo em vista que “um campo social não pára de ser animado por toda espécie de movimentos de descodificação e de desterritorialização que afeta massas [...]” (DELEUZE;GUATTARI, 1996, p.99), ao destacar a capacidade de participação política das massas por via do *graffiti*, consideramos o registro de fluxos de intensidade capazes de escapar dos planos de organizações.

Nesse contexto, efetuamos o registro de uma possível linha de fuga que conduz à complexa relação da arte com a política. Dentre as diferentes possibilidades de leitura dessa relação, consideramos que a integração entre essas duas esferas, pelos traços do *graffiti*, esteja relacionada à questão da utopia.

O pensamento utópico não é um pensamento erudito, não sonha com um paraíso futuro e nem se desencanta diante da liberdade. Consiste no pensamento do possível que se engendra no agora e no lugar em que vivemos. Contrapõe-se às ideologias das camadas dominantes, denuncia a situação insuportável da exploração capitalista vislumbrando a libertação e conduzindo ao engajamento político.

A utopia é impulsionada pelo desejo que anima a coletividade em direção à liberdade e à justiça. Ela pode ser expressa através do discurso quente das manifestações que conclamam os homens à ação através das cores dos *graffiti* que povoam Belo Horizonte e que anunciam poeticamente uma humanização da cidade. O discurso utópico é tão criativo quanto uma obra de arte ou uma ação política e leva em conta o afeto e o imaginário.

A participação política do *graffiti*, contemporaneamente, atua de forma micro se comparada às suas raízes revolucionárias no movimento de 68 e na atuação das neovanguardas artísticas. Percebemos o deslocamento da ênfase política que apontava para grandes questões, como o protesto contra a ditadura no Brasil e o movimento estudantil na França, para a ênfase em questões mais pontuais. Tais como a poluição visual que os candidatos produzem às vésperas da eleição, o problema da moradia e da desigualdade social estampadas nas cidades, além do anonimato ao qual o indivíduo está sujeito na vida urbana.

São questões dessa ordem que convocam a uma nova postura estética e subjetiva que traz consigo a tomada de posição do graffiteiro frente aos problemas políticos, sociais e étnicos que emergem da realidade e que apresentam forte tendência à arte pública ao interagir com as manifestações nas ruas das cidades.

Apresentamos abaixo a fala de um graffiteiro que permite visualizar o aspecto político do *graffiti*, que busca denunciar a exploração almejando a liberdade e conclamando ao engajamento nas relações que se dão no espaço público:

Cidadão comum desses que têm aos montes, com as histórias perdidas entre uma obrigação e outra, com a liberdade presa entre os dentes cerrados; os da fé confiscada e da alma subjugada; cidadão comum, sempre iguais, sempre a massa, o gado, tudo a mesma coisa... pouca coisa, inclusive. Ser cidadão comum é isso: aquela coisinha pequena diante da imensidão do sistema, o pontinho multicolor na lotação, [...] a insignificância e a plenitude disto. Somos a força adormecida dentro de nós, em cada cidadão comum, dorme aquele infinito sem voz, aquela certeza absoluta. Nossos rostos, naquela massa indistinta, se encontram em olhares, sacam a cumplicidade de nossas vidas e da comunidade. (GP, 21/08/2006)

Percebemos que a utopia enquanto projeto, se mostra presente nesse discurso, no desejo de impulsionar a “massa” (o povo) à luta por seus direitos, à busca por liberdade e justiça, manifesto por meio das imagens coladas pela cidade ou pintadas pelos muros. Esta seria, portanto, uma forma de superar o puro lamento face ao estado de controle das estruturas sociais contemporâneas, chamando a

atenção para as apropriações do poder do capital no uso dos objetos e imagens do cotidiano.

Outra linha do *graffiti* que nos indica uma fuga de territórios demarcados, pode ser “sentida” e cartografada a partir da fala abaixo ou da fruição da imagem que lança um candidato à eleição: o “cidadão comum”, que pode ser qualquer um que queira se candidatar:

Novamente o Curral Del Rey sucumbe sob o peso da publicidade partidária. As eleições vêm aí, a palhaçada politqueira de sempre nas ruas, a sujeira e tudo mais. E o que eu tenho a oferecer? **Sabotagem e terrorismo poético.** Ontem um tiozinho no ônibus me disse: “vou votar em mim mesmo.” Isso aí, bora [sic] com ele fazer política com as próprias mãos! (GP, 30/08/2006, grifo nosso)



Foto 03
Intervenção urbana em Belo Horizonte
30/08/2006

Ao intervir com a ordem da cidade, irrompendo imagens que evocam indignação ou que transgridem aos cânones estéticos e sociais o *graffiti* exerce a função da inclusão dos excluídos. Tornando visível nas paisagens urbanas a desproporção da distribuição do espaço e trazendo à tona de nossos muros a desigualdade no ir e vir entre os locais da urbe.

Nas ruas, o presente nos assedia, trazendo a marca dos itinerários às vezes dispersos, difusos ou mesmo concentrados e definidos pela atividade diária. A rua é o lugar da vida cidadina e assim ela é também o lugar da realização da cidadania, do modo como pode ser o lugar da reivindicação, da transgressão e das lutas. Ela explicita as contradições e neste sentido o espaço urbano além de ser acúmulo de tempo é também virtualidade, possibilidade aberta à constituição de outro projeto de sociedade.

É nessa contradição entre o que resiste e o que se transforma, entre o que representa e o que presentifica, entre o tempo da forma e o tempo da vida, das possibilidades de singularização e do estabelecimento da norma que o homem vai se produzindo e reproduzindo mutuamente, revelando momentos de uma sociedade em um espaço-tempo diferencial.

Neste jogo de contradições inerentes à ação humana, as inscrições parietais, tanto de antes como de agora, exprimem um ângulo precioso do quadro político-cultural exposto nas sociedades e nos fornece a possibilidade de análise acerca dos diferentes processos de subjetivação que a envolvem.

Outra característica do *graffiti* a ser considerada, tanto nos estudos de Pompéia quanto nas inscrições contemporâneas, refere-se ao que o autor denomina “vitalidade de um campo semiótico público” (FUNARI, 2003 p.58). Nesse campo, na época de Pompéia, predominavam intervenções individuais voltadas para o povo, bem como manifestações de cunho político. Contemporaneamente, esse campo semiótico público é o resultado da mistura dos mais variados tipos de imagens, dentre elas estão aquelas produzidas tanto pela propaganda quanto pelos grafiteiros. Esse tema nos convida a inserir uma nova entrada de nossa cartografia:

Linha cartográfica: fuga – o afeto social pela via da estética

No nosso entender, quando os *graffiti* expõem o que é proibido, obsceno ou anônimo, ele subverte uma ordem sociocultural e aponta para uma imagem perversa que mostra o que não se pode mostrar. Nesse jogo de mostrar o que não é permitido, essa manifestação irrompe como ruptura estética e ruptura de sentidos. Ao funcionar como signo sensível ou signo de ruptura, o *graffiti* está contribuindo para a produção de novas maneiras de ser, conforme registramos ao cartografar a função *háptica* do olhar.

De acordo com nossas observações, percebemos que, em alguns casos, o *graffiti* surge como uma forma de resposta cidadã, como um movimento plástico com razões sociais, políticas e contra-ideológicas que acabam por demonstrar uma tendência dessas expressões nos dias atuais: desligar as inscrições dos *graffiti* das antigas formas panfletárias e recorrer a novos subterfúgios formais: introduzir a imagem, a forma de arte, a figura e não somente a palavra. Introduzir através de um projeto estético o afeto, introduzir a partir de suas cores e formas, a humanização da cidade, conforme já comentamos no capítulo anterior.

Ao almejar instaurar o afeto social, as imagens dos *graffiti*, por nós estudadas, agem também subvertendo as imagens publicitárias, uma vez que o poder contestatório de suas mensagens possuem outras intenções, diferentes das imagens publicitárias. Enquanto os *graffiti* buscam um efeito social de forte carga ideológica, ou em certos aspectos, transgressora de uma ordem estabelecida, a publicidade busca o consumo do anunciado e sua intenção comunicativa funciona a favor do sistema de produção dominante.

De volta às inscrições da antiguidade, em se tratando de Roma Antiga, devemos ressaltar a presença de *graffiti* feitos por mulheres e escravos, dado que estes não votavam e não faziam parte da *polis*, ao menos, na qualidade de cidadãos. Entretanto, havia uma opinião popular que os aceitavam como autores de inscrições parietais: “não se citariam esses *humiles et obscuri homines*¹⁷ se eles não fizessem parte de um espaço público” (FUNARI, 2003, p. 61).

¹⁷ Tradução do autor: homens humildes e obscuros.

Diante dessas considerações acerca da sociedade da época questionamos: seriam essas inscrições tomadas como se fossem manifestações da oposição popular à elite local? E os muros da cidade, seriam os espaços de liberdade de que dispunha o povo comum para expressar-se publicamente?

Consideramos os *graffiti*, tanto da antiguidade quanto do contemporâneo, manifestações através das quais o homem vem apresentando seus anseios e desejos, suas tristezas e alegrias e nessa incessante necessidade de expressão, ele encontrou, nas inscrições parietais, uma forma de deixar registrada sua humanidade. Diversos devires que se estendem ao longo dos tempos, traços nos quais o homem

em que se inscreviam críticas à sua personalidade e apresentava uma caricatura de

A significação social de assuntos e episódios da época como, por exemplo, as lutas de gladiadores, representavam essa estética popular em que os temas refletiam a ação antes que a estabilidade, a instabilidade do destino antes que a segurança proveniente da riqueza.

Na ilustração abaixo, podemos visualizar uma luta de gladiadores apresentada por um *graffiti* pompeano, em que o desenho é composto de três conjuntos de figuras e de um texto explicativo. De acordo com Funari (2003), está escrito o seguinte no texto: “*nesta batalha, Hilarus, veterano de 14 lutas, 12 vitórias, ganhou de Creunus, poupado devido à sua bravura no combate*”.

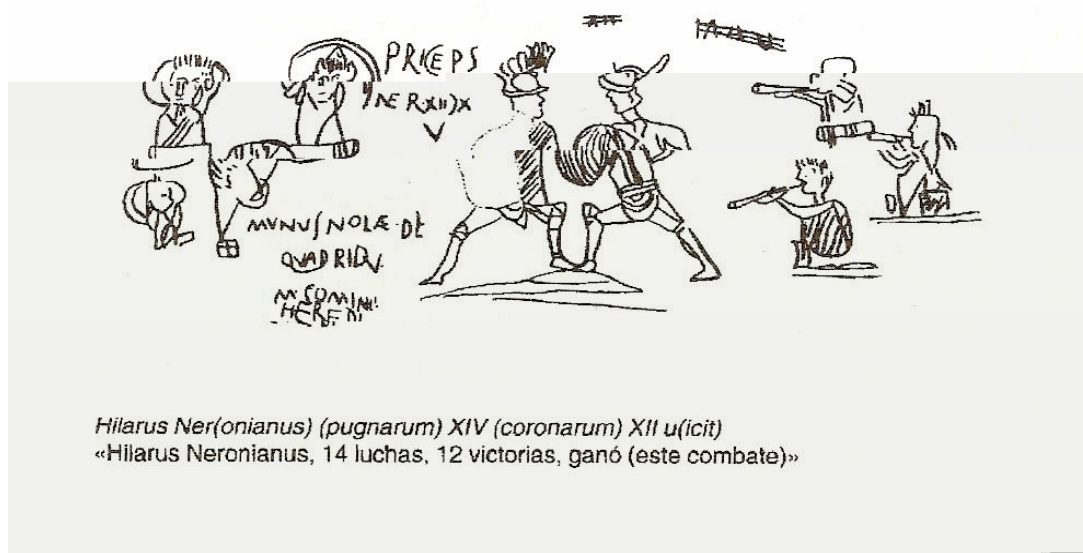


Ilustração 3
Graffiti de Pompéia.
Fonte: (FUNARI, 2003, p.92)

Outro aspecto que consideramos relevante abordar na análise dos *graffiti* inscritos nas paredes de Pompéia, que possibilita a conexão dessas expressões às inscrições contemporâneas, refere-se à dificuldade de tradução literal destas imagens.

Como especificidade desta manifestação, sua configuração em uma parede possibilita atingir níveis de expressividade icônica muito elevados. O autor nos

chama a atenção, nessa poética popular, para o jogo de apresentação e ocultamento habilmente construído: “um poema icônico, por definição, não pode ser transcrito em letras impressas e, menos ainda, traduzido literalmente” (FUNARI, 2003, p. 118). Nesse jogo de sentidos, o artista interpõe à percepção do observador múltiplas barreiras mediadoras, expondo e ocultando simultaneamente sua mensagem. Esse tema nos remete à mais um registro de nossa cartografia:

Linha cartográfica: flexível – jogo de sentidos

Destacamos que o mapeamento dessa linha do *graffiti*, só foi possível a partir do tema extraído das observações participantes que realizamos, ou seja, a partir da constatação de que as imagens que registramos em Belo Horizonte, efetuam um jogo de sentidos que não objetivam a comunicação direta, mas a afecção por via da sensação. Contudo, essa linha estabelece conexões com outras instâncias deste fenômeno, inclusive com os *graffiti* de Pompéia, formando um emaranhado de linhas coexistentes a serem cartografadas. Linhas que podem agir tanto modificando segmentos molares ao operar desvios das linhas duras, quanto podem não adquirir forças suficientes para criar novos territórios e acabam reproduzindo aqueles já criados. Por isso, consideramos que o jogo de sentidos, efetuado por algumas imagens de *graffiti*, demonstra a ação de uma linha flexível.

Linha flexível capaz de se transformar em linha de fuga quando o jogo de sentidos é capaz de despertar para a participação política dos cidadãos. Percebemos que isso ocorre de forma micro, em alguns casos quase imperceptível: a potencialidade política da estética dos *graffiti* reside na experiência diária, nos processos de invenção e apropriação cotidiana dos objetos, dos espaços urbanos e das imagens da arte, da comunicação e do mercado. Essas expressões possuem um potencial revolucionário que se vislumbra principalmente nos incessantes movimentos e deslocamentos que operam e nas táticas que usam, desviando, subvertendo, corrompendo e corroendo as estratégias de poder. Aliado à essas ações, devemos destacar o fato de que essas imagens possuem como terreno fértil, a serem germinadas, o espaço público do cotidiano. Espaço capaz de possibilitar a aproximação da estética com a política, para além das instituições. No nosso entender, essa linha flexível pode ainda se transformar em uma linha de fuga, capaz

de criar algo novo, quando age por intermédio da vitalidade do campo semiótico público, conforme já mapeamos, que utiliza desse jogo de sentidos que está presente na busca do *graffiti* pela quebra da hegemonia dos meios de comunicação e, ainda, na tendência em manter o anonimato das inscrições.

Como isso ocorre? Como essa linha se atualiza brincando com os sentidos e produzindo processos de subjetivação a partir das imagens do *graffiti*?

A imagem não se reduz ao significado que dela se extrai, ela permite uma riqueza de leituras e, por conseguinte, uma contínua atribuição de sentido de que está carregada. Pensando assim, estamos propondo que seja rejeitada a idéia do *graffiti* como mensagem, portanto como sistema de significados, para pensá-lo a partir da característica de “presença” que, de acordo com Eco (2001), torna a obra inatingível por parte de uma simples investigação semiótica: “é um convite para não reduzirmos a obra a jogo de signos estruturados e deixá-la levitar em todas as suas determinações possíveis” (ECO, 2001, p. 278).

Agindo assim, os *graffiti* procuram embaralhar os significados de suas imagens, com vistas a quebrar a hegemonia dos meios tradicionais de comunicação que priorizam a lógica da linguística em detrimento da lógica da sensação, nos indicando a ação de uma linha flexível capaz de se transformar em uma linha de fuga.

Nessa temática, Rolnik (2002a) propõe que a percepção só alcança o visível e sustenta a ilusão de estabilidade de sentido, uma forma de viver estável e imutável que constitui as territorialidades. Assim sendo, a percepção se restringe ao já criado, à reconhecimento e pertence à lógica da matéria/forma que contempla as imagens a partir do pensamento de transcendência. Aqueles que lidam dessa maneira com as imagens dos *graffiti* inscritas nos muros da cidade, não permitem a atualização da linha de fuga e, por conseguinte, não são tocados pelo poder inventivo que é capaz de operar novas subjetividades. Nesses momentos, podemos pensar que a linha flexível, que demarcamos ao analisar a temática do jogo de sentidos realizado pelas imagens dos *graffiti*, não adquire forças para conectar os fluxos oriundos do campo do desejo e acabam por reproduzir a ação de uma linha dura que delimita territórios estáveis e imutáveis.

Por outro lado, o percepto, o afecto e a sensação são capazes de decifrar os movimentos do intensivo e de os traduzir em novas formas de existência, novas subjetividades. Isso, porque eles atingem o não visível das imagens, ou seja, os

incorporais participam da criação do mundo, afirmando a vida como potência de diferenciação. Para tanto, agem pela lógica da sensação, que ultrapassa a percepção do visível e deixa-se ser tocado, afetado, para além dos sentimentos que só dizem respeito ao eu. Trata-se de forças que nos afetam para além da percepção e que se encontram na instância da sensação. Novos diagramas se formam em nossa subjetividade e as formas através das quais a subjetividade se reconhece e se orienta acabam colocando em xeque tais constituições subjetivas. Desencadeia-se, então, uma crise de sentido, propiciada pelas sensações provocadas por determinadas imagens do *graffiti* que jogam com o sentido. Tal crise causa desconforto e faz pressão. Como resposta a esse desconforto, mobiliza-se a vida enquanto potência de criação, ou seja, esse desconforto nos força a criar um novo mapa de sentido nos indicando a ação de uma linha de fuga.

Mas como isso acontece nas ruas?

Acontece, por exemplo, a partir das relações que o *graffiti* provoca antes mesmo de ser feito no espaço público, conforme nosso informante relata:

Terminamos! Depois de algumas tardes de domingo de ralação finalmente concluímos esse muro aí, **que fizemos para o Luizão e toda sua Família** - moradores de rua que não têm sequer um teto pra se abrigar da chuva. Essas pessoas me ensinaram um bocado de coisa enquanto estive ali trabalhando ao lado deles. A hostilidade da rua é extrema, as condições de vida são deploráveis e ainda assim essas pessoas acordam dia após dia, configurando uma comunidade aleatória de indivíduos de uma espécie ameaçada, seguindo seus instintos de sobrevivência, se agrupando e se defendendo. (GP, 11/07/2006)

Nesse caso, o desconforto propiciado pelas sensações provocadas ao ver aquele grupo de moradores de rua, diariamente em seu caminho, obrigou a criação de novos mapas de sentidos, configurados a partir do contato estabelecido com o grupo. A partir dessa relação com a cidade e os problemas que ela apresenta, nosso informante criou como resposta algo originário dessa situação, ou seja, mobilizou forças para pintar o muro no qual o grupo de moradores se apóia diariamente, na expectativa de propiciar um pouco de alegria para aquelas pessoas.

Consideramos que é exatamente nessa nova configuração que a prática estética dos *graffiti* agem: elas operam atualizações das configurações subjetivas por intermédio dos traços e das cores criadas e incorporadas à consistência do

visível e do dizível. O *graffiti* age ainda, ressignificando as cidades quando imprimem um novo sentido para esse espaço, por exemplo, violando as expectativas e os valores dos grupos sociais que determinam quando, como e de que forma os espaços e o tempo podem ser utilizados na cidade.

Entendemos que tanto os *graffiti* de Pompéia quanto certos exemplares que encontramos inscritos nos muros e espaços urbanos da atualidade, constituem-se como expressões simbólicas populares e podem ser caracterizados pelas contradições originadas no seio das camadas subalternas. Sendo assim, suas inscrições também refletem a recusa das condições de exploração material e espiritual no interior da sociedade, constituindo-se em manifestações próprias e autônomas de uma classe marginalizada.

Concluimos, após essa abordagem dos *graffiti* inscritos nos muros de Pompéia, que tais manifestações trazem junto de suas imagens elementos capazes de compor processos de subjetivação não só do homem contemporâneo como também da antiguidade. Elementos presentificados na insistência da expressão de si, através dos muros, de indivíduos com pouco trânsito no meio cultural representado pelos órgãos oficiais.

Esse percorrer que fizemos por imagens inscritas em um espaço tão longínquo nos faz supor que o homem de antigamente possuía certos sentimentos e valores que de certa forma ainda estão conosco, possibilitando uma reflexão acerca de nossa realidade em que as diferenças sociais e a atuação de dominadores e dominados continuam fazendo história.

Efetuaremos um grande avanço cronológico, com vistas a analisar a hibridez que o *graffiti* sofreu na contemporaneidade, objetivando registrar os movimentos fronteiriços que ele é capaz de operar no espaço urbano e as linhas de força que irrompem desses processos. Iniciamos pelas imagens registradas em muros que se ergueram em uma época, na qual os homens implementaram uma grande mobilização social, em parte da região do continente americano.

3.2 *Graffiti*: imagens híbridas de fronteiras urbanas

A cidade é formada, no nosso entender, por unidades territoriais que são configuradas pelos usos que recebem, sendo suscetíveis de serem recompostas a partir da vivência e experiência dos cidadãos. Esclarecemos que o conceito de território, nessa acepção, deve ser entendido como categoria utilizada pelos geógrafos e antropólogos em suas considerações sobre o uso dos espaços. Essa definição de território, inevitavelmente, acarreta em noções de fronteiras, divisões, segmentarizações, limites e margens. O que, por sua vez, em se tratando do espaço urbano, nos remete aos temas territoriais de centro e periferia.

Pensar os territórios urbanos na atualidade exige a abordagem das misturas, mestiçagens e interferências que passaram a ser fatores dominantes das relações dos indivíduos com seu meio. Nesse aspecto, o território surge como espaço diferencial que passa a ser tratado não mais como espaço delimitado, uma vez que ele está se diluindo cada vez mais, perdendo seus limites e mesclando-se, mas como possibilidade de recuperação da relação do indivíduo com seu entorno, que às vezes parece perdida, mas que, por outro lado, é convocada cotidianamente no imaginário de todos.

A ordem política estabelecida pelos Estados Nacionais foi abalada ao longo do século XX. De acordo com Garcia (2006), no contexto da globalização, novas dinâmicas políticas, econômicas e culturais se firmaram, tornando mais complexo o comportamento dos indivíduos diante dos territórios. Perdeu-se a relação direta com um espaço específico, ocasionando o cruzamento de muitos níveis do espaço nacional e do internacional no espaço local e também deste naqueles.

A consequência dessa nova configuração, chamada por Guattari de “nomadismo selvagem da desterritorialização contemporânea” (GUATTARI, 1992, p.177) é que as relações baseadas fundamentalmente em referências territoriais, que eram usuais até os meados dos séculos XX, foram alteradas e com elas também as subjetividades se modificaram, demandando uma apreensão “transversalista” deste conceito. O autor refere-se a uma apreensão do urbano que se esforce para articular pontos de singularidade, fazendo com que a cidade traga igualmente uma função subjetiva:

Essas funções de subjetivação parcial, que nos presentifica o espaço urbano, não poderiam ser abandonadas ao sabor do mercado imobiliário, das programações tecnocráticas e ao gosto médio dos consumidores. (GUATTARI, 1992, p.177-178)

O que nos interessa nessa abordagem dos territórios da cidade, é destacar o papel fluídico das fronteiras urbanas, chamando a atenção para a função dos cidadãos que são capazes de redefinir essas configurações a partir do uso que fazem dos lugares. Nesse sentido, as imagens dos *graffiti* se apresentam como elementos que se mesclam no cruzamento dessas fronteiras, reforçando um caráter de hibridez que, em muitos casos, dificulta a delimitação e classificação de suas expressões.

Partindo dessa perspectiva, abordaremos alguns movimentos fronteiriços do *graffiti*, com vistas a dar continuidade em nosso registro das linhas de ação que irrompem dessas imagens e que nos permitem detectar os processos de subjetivação que daí possam surgir.

3.2.1 Graffiti ou muralismo? “uma questão de cuidado com a interação poética da obra com seu suporte”

“A urbanização da arte é introduzida na trama dramatizada do cotidiano (...) alargando os fruidores pela incorporação do público sem grife, contrariando as forças inerciais que desejavam aprisioná-la nos estreitos limites das elites.”
(LOURENÇO)

Os anos 30 e 40 do século passado representam momentos de significativas mudanças em todas as órbitas sociais, englobando o projeto moderno cujo alvo principal era tornar-se uma cultura urbana, chegando ao transeunte por meio de uma convivência cotidiana.

De acordo com Lourenço (1995), é a operosidade persistente dos artistas, constituindo a massa crítica de um acervo social modernista, junto ao compromisso de alguns em construir uma identidade própria para a cultura moderna que animava

o período em que se verificava uma notável mudança da atitude estética e na cultura do país.

Esse duplo labor encontra na cidade um meio adequado na medida em que abriga o artista e passa a reconhecê-lo ou, ao mesmo tempo, lhe coloca problemas estimulando sua resposta e recuperando assim sua finalidade social. Pois, sua obra pode anunciar novos rumos e contribuir para a construção de uma cultura moderna.

A pintura mural ou parietal difere das outras formas de arte pictórica por estar profundamente vinculada à arquitetura e à cidade, podendo explorar o caráter plano de uma parede ou criar o efeito de uma nova área do espaço urbano.

A ênfase posta numa arte de caráter histórico voltada para o povo sempre esteve presente, o que nada tem de surpreendente nas obras dos muralistas. Por outro lado, essa arte possibilitava um canal aberto para críticas, tanto políticas quanto sociais, buscando uma maior aproximação com o povo e sintonia com idéias modernistas.

De acordo com as pesquisas realizadas por Ramos (1994), o mural é uma intervenção urbana, mas não pode ser considerado *graffiti*. Uma vez que o primeiro não possui a dimensão de infração e transgressão, características típicas dos *graffiti*, na concepção da autora.

Entretanto, devemos esclarecer que Ramos (1994) não difere *graffiti* de pichação, quando aborda o tema da pintura mural, relacionando ambos como manifestações de uma linguagem diferente das dos murais. Quanto a esse últimos, a autora cita-os como trabalhos encomendados, pagos, na maioria das vezes de caráter persuasivo e desejosos de certa qualidade decorativa.

Contudo, na pesquisa por ela desenvolvida, encontramos, também, referência aos afrescos como poética urbana e a consideração dos murais como possuindo “uma conotação inegavelmente política/educativa” (RAMOS,1994, p.56). Outra função que a autora designa aos murais que nos chama a atenção se refere a essa expressão como trabalhos que proporcionam um visual mais colorido à cidade.

Enfim, em sua pesquisa ela opta por diferenciar *graffiti* de pichação em alguns momentos, igualando-os em outros, sendo que no final propõe uma divisão entre “grafite, pichação e pseudografite” (RAMOS,1994, p.167)

O trecho abaixo ilustra bem essa temática de diferenciação do *graffiti* e do muralismo pela ótica da autora:

O muralismo tem um significado social diferente do significado dos grafites/pichações; não é simples vontade de interferir no ambiente como suporte de expressão e comunicação, para chamar a atenção sobre si ou sobre o suporte; ele reivindica uma maior atenção à arquitetura da cidade

No caso por nós observado, ao contrário das pinturas murais que usualmente os órgãos públicos ou instituições convidam e pagam artistas para pintá-las em áreas previamente definidas, vimos acontecer o caminho inverso.

Um jovem grafiteiro, mesmo considerando sua pouca idade e a precariedade de materiais, elabora e cria um projeto de pintura para um muro de um órgão público. No entanto, suas intenções são variadas e analisaremos algumas que selecionamos como temas do conteúdo coletado. Antes, porém, apresentamos um trecho da carta escrita por GP ao Secretário da Regional Pampulha:

(...) na ocasião apresentei meu projeto de intervenção artística neste mesmo muro, com o objetivo de enriquecimento estético do local que, por me ser via da rotina, me parece mal-cuidado e sem vida (considerando-se, ainda, tratar-se do muro de uma seção da Prefeitura da cidade). Tenho mais um motivo para querer trabalhar nesse muro: trata-se do grupo de moradores de rua que habita a esquina da rua Professor Magalhães Penido com rua Henrique Cabral, logo mais abaixo. Vejo todos os dias aquelas pessoas em condições miseráveis e me sensibilizo com sua pobreza; me relaciono com eles, ajudando sempre que posso. Gostaria, através do meu trabalho, de enriquecer de alguma maneira aquele ambiente. (GP, 17/02/2006)

O tema que primeiramente destacamos, para analisar no tocante à sua aproximação com o muralismo, refere-se ao objetivo apresentado por GP como argumento para obter a autorização de interferir no muro: “enriquecimento estético” de um local por onde ele transita diariamente e considera “mal cuidado e sem vida”. Tal tema está intimamente relacionado às características do muralismo apresentadas por Ramos (1994), como atenção à arquitetura da cidade, ao entorno da obra e expressão capaz de proporcionar um visual mais colorido à cidade.

A apreensão de tais dados ainda não nos possibilita concluir se a interferência realizada por GP e seus companheiros no referido muro é muralismo ou *graffiti*. Visto que podemos perceber claramente algumas particularidades concernentes à pintura mural, tais como a consideração com o entorno do local onde a pintura será feita, a busca por um visual mais colorido para um local mal cuidado e sem vida e a cidade como meio que coloca problemas ao artista, estimulando sua resposta e pleiteando uma função social para esse personagem. Mas, por outro lado, podemos perceber também caracteres que dizem respeito ao *graffiti* como, por

exemplo, a preocupação daquele que executará a obra, e não de um suposto contratante, com o local onde será realizada a pintura.

Esses dados que esfumaçam as fronteiras entre o muralismo e o *graffiti* nos indicam linhas desse fenômeno a serem cartografadas com vistas a mapear sua relação com a produção de subjetividades nas cidade de Belo Horizonte:

Linha cartográfica: flexível – enriquecimento estético

Ao analisar a preocupação com o enriquecimento estético visando proporcionar um visual mais colorido à cidade registramos uma linha flexível capaz de se alterar entre a territorialização e a desterritorialização, ou seja, entre a reprodução de um modo operante e a invenção de um novo modo de agir.

Se considerarmos, na intenção de nosso informante ao propor um projeto de pintura para o muro da Prefeitura Regional da Pampulha, somente a preocupação com o “enriquecimento estético do local” não temos a certeza se esse movimento opera algo novo, sendo um convite à produção de novas subjetividades, ou se está operando a organização dual dos segmentos, uma vez que o informante demonstra preocupações com sua “via da rotina”.

Nessa perspectiva, essa linha flexível, esse desejo de GP em enriquecer esteticamente o caminho diário em que transita pela cidade, pode até ter a intenção de operar como desvio dos estratos sociais. Isso ocorre quando propõe pintar gratuitamente o muro de uma instituição pública (Secretaria Regional da Prefeitura), da qual deveria partir a iniciativa de cuidar, não somente da região que administra, mas primeiramente de seu entorno. Contudo, essa linha pode não ter forças suficientes para conectar esses fluxos e acabar efetuando sua propagação, ou seja, agir por imitação. Vemos isso quando GP demonstra que seu interesse nessa ação se dá com vistas a melhorar algo para si próprio.

Prosseguindo na análise de sua fala, percebemos que sua intenção vem acompanhada da preocupação com o grupo de moradores de rua que habita o local: “vejo todos os dias aquelas pessoas em condições miseráveis e me sensibilizo com sua pobreza; me relaciono com eles [...] ajudando sempre que posso”. A partir desse movimento, vemos essa linha flexível ser capaz de se desviar da imitação, da reprodução e agir como invenção, criando novos territórios. Isso ocorre quando GP

demonstra um certo caráter ativista que sutilmente propõe uma nova lógica política sobre os direitos civis ao ultrapassar a sensibilidade à miséria e ao sofrimento alheio, mas se relacionar com eles através de suas imagens.

Dando seqüência ao nosso mapeamento de pontos comuns e dissidentes entre *graffiti* e muralismo com vistas a traçar linhas capazes de nos fornecer um esboço das cidades e das subjetividades aí produzidas, apresentamos outro trecho da carta feita pelo nosso informante e dirigida ao Secretário da Regional Pampulha:

No dia em que estive em seu gabinete, você me solicitou um esboço do projeto para análise. (...) diferentemente do que me foi pedido, eu não lhe apresentarei um esboço do desenho, por um motivo simples. Nós, artistas de rua, quase sempre preferimos contextualizar nossos trabalhos com o ambiente em que vamos registrar nossas impressões. Isto, por uma questão não apenas de possibilidades físicas de atuação, como também por **uma questão de cuidado com interação poética da obra com seu suporte**. Além disso, pelo fato de estarem envolvidas mais três pessoas nesse projeto, esse esboço se tornaria inviável. Espero que o senhor possa confiar em nossa missão(GP, 17/02/2006, grifo nosso).

O que o trecho acima nos mostra muito claramente, é que mesmo buscando criar um efeito para uma área do espaço urbano previamente elaborado e buscando a autorização e a colaboração de uma instituição do Estado para tal, a interferência realizada contou com total autonomia e liberdade de criação por parte de seus autores.

Tal fato foi comprovado por nós no dia da execução da pintura no muro, ocasião em que perguntamos ao nosso informante e idealizador do projeto sobre a liberdade de criação e obtivemos a seguinte resposta:

É livre, desde o começo eu quis deixar isso claro, que é livre. Inclusive quando o cara [Secretário Regional] me pediu o projeto eu falei assim: pô não vai ser possível te dar um projeto. Mas aí, graças a Deus acabou que agente ficou nesse esquema de escolher o que ia fazer e foi muito bom (GP, 18/06/2006).

A confirmação da liberdade de criação nos indica que um trabalho planejado, autorizado e financiado, uma vez que eles receberam as tintas para pintar, nem sempre descaracteriza o *graffiti* de seu caráter criativo e revolucionário.

Nesse momento é possível o registro de uma nova linha desse fenômeno híbrido que se apresenta na ruas da cidade:

Linha cartográfica: fuga – liberdade de expressão

Percebemos que mesmo diante do risco de ser sobrecodificado por significantes coletivos como o “esboço do projeto para análise”, os desejos nesse momento adquiriram forças e conseguiram escapar da captura: “diferentemente do que me foi pedido eu não apresentarei um esboço do desenho”. Podemos perceber nesse movimento a conexão de fluxos diversos operando a invenção que ganha voz na autonomia de escolher e determinar o que seria pintado. Mesmo dependendo da autorização do Secretário Regional da Pampulha para a realização da intervenção, o nosso informante lutou por autonomia e liberdade para criar sua pintura.

Liberdade de expressão se apresenta como fala recorrente dos entrevistados. O que nos leva a inferir acerca de uma expressão transgressora, se considerarmos a transgressão, nesse caso, não como violação às leis normativas de uso do espaço público (por exemplo, interferir no muro sem a autorização), mas como uma desobediência à hostilidade que esse espaço urbano muitas vezes nos propicia no contemporâneo.

Por fim, falta ainda analisarmos um dado relevante dentro dessa temática, que se refere ao pagamento como fator típico do muralismo e contrário ao *graffiti*. Retomemos, novamente, um trecho da carta que viabilizou essa interferência, a fim de entendermos os movimentos que a originaram:

O projeto envolve custos. A princípio, me dispus a arcar com eles. No entanto, uma análise mais rigorosa, em companhia dos meus companheiros, revelou que seria de imensa valia para todos nós se recebêssemos uma ajuda de custo para pintarmos o muro. Por alto, estipulamos o orçamento em aproximadamente R\$ 150,00 (cento e cinquenta reais) a serem utilizados para a compra de tinta látex, latas de spray e rolos de pintura. [...] a impossibilidade dessa ajuda de custo não nos impede de querer dar continuidade ao projeto. Agradeço, desde já, a receptividade e espero que possamos contar com a Prefeitura para darmos cor e vida à nossa cidade, que tanto valorizamos (GP, 17/02/2006).

O que merece ser destacado, para além dos custos serem destinados somente ao pagamento de material para execução da pintura e da intenção inicial de arcar com eles, refere-se ao fato de, como já mencionamos, esse projeto partir da iniciativa de um morador da cidade, mais especificamente do bairro, onde foi realizada a interferência, e não da instituição da qual se buscou colaboração. Esclarecemos que o jovem que chamamos de GP, autor desse projeto e informante de nosso estudo de caso, é estudante do ensino médio, não trabalha, portanto, não possui renda própria e pertence a uma família de classe média, ou seja, não teria condições de viabilizar o projeto sozinho no tocante às condições econômicas.

Contudo, buscou ajuda, tomou iniciativas, escreveu ao Secretário, enfim, “correu atrás” de concretizar aquilo que idealizou para aquele pedaço de seu bairro, contrariando a concepção de que trabalhos encomendados, na maioria das vezes, possuem caráter persuasivo. Nesse caso, o trabalho não foi sequer encomendado, foi planejado, contando com ajuda financeira somente para a compra das tintas. Portanto, se há caráter de persuasão, supomos que seja mais na determinação da vontade de fazer algo por aqueles que vivem na rua, do que de induzir a qualquer idéia com sua pintura. Até porque, os desenhos e cores inscritos nesse muro não estão lá para revelar significados pré-existentes. Mas, para efetuar um jogo de sentidos, por intermédio de suas imagens, que seja capaz de produzir novas sensações.

Outra constatação diz respeito à característica do material recebido. Chamou nossa atenção a recorrência no conteúdo das entrevistas, de comentários que indicam insatisfação com a qualidade das tintas recebidas para pintar. Conforme nos esclarece o depoimento abaixo:

(...) só que eu pedi um tanto de cor, um verde musgo, uns dois tons de verde, pedi um tanto de tom da mesma cor e tal, aí eles mandaram assim três latas de tinta azul, duas latas de tinta amarela, duas latas de tinta vermelha, aí a preta que é a mais importante eles mandaram uma. Isso me deixou muito chateado (...) a grande questão é que eu pedi tinta especial para fazer *graffiti*, eu pedi esse material e eles não me deram. Eles me deram um material totalmente errado. Isso me deixou um pouco chateado, porque eu falei assim, pô, não era bem isso que eu queria (GP, 18/06/2006).

Enfim, mesmo considerando o fato de que o *graffiti* e o muralismo possuem fronteiras tênues de separação e que podemos considerar o primeiro, no tangente ao seu suporte, como uma manifestação que teve suas origens nos afrescos, um dos depoimentos de GP nos esclarece a distinção que ele realiza entre tais pinturas:

Eu já fiz muita coisa aqui no colégio. Então **alguns eu não considero graffiti e sim painel, muralismo**. Porque é uma coisa que eu faço dentro da escola, é uma coisa que as pessoas escolhem o que eu vou pintar e tudo mais. Mas, na rua são outros quinhentos. Ah! Aí você já pinta... E eu sempre procuro passar mensagem positiva (GP, 16/12/2005, grifo nosso).

Portanto, podemos concluir, de acordo com os dados obtidos em campo, que há uma diferença entre *graffiti* e pintura mural, principalmente no que se refere ao ambiente onde se localiza tal pintura. Dentro de um espaço fechado é tido como muralismo ou painel, sendo que não é o autor que escolhe o que será pintado. Em contraposição, quando o local dessa pintura é a rua e o autor possui total liberdade de expressão, aí é diferente, é considerado *graffiti*. Abaixo, apresentamos a imagem de um mural realizado por GP, no Colégio Marista em Belo Horizonte, em que observamos uma crítica ao consumismo não somente pelos signos lingüísticos presentes, mas também pelo símbolo de uma marca mundialmente conhecida, inscrita na testa do homem representado na imagem:



Foto 4 – Pintura mural de 21/06/2006
Onde podemos ler:
“O proprietário invariavelmente vira propriedade. Desapega”

Tendo em vista todas essas considerações e análises acerca do *graffiti* face às fronteiras que estabelece com as pinturas murais, podemos perceber que atualmente existe, entre o turbilhão de imagens urbanas, um tipo de expressão híbrida que ora se enquadra nos moldes do muralismo, ora nas expressões de *graffiti* e por vezes, é confundida com pichações. Esse fato nos mostra que a

3.2.2 Diferenças e semelhanças entre o graffiti e a pichação - “É como se fosse pai e filho, mas é diferente”

“Dirigimo-nos aos inconscientes que protestam. Procuramos aliados. Precisamos de aliados.” (DELEUZE)

A dinâmica da vida urbana tem nos mostrado que a lógica para lidar com seus acontecimentos deve ser outra, os fenômenos se misturam, se mesclam e ressurgem diariamente com novas especificidades que exigem novos olhares.

Nossas observações das imagens inscritas nas ruas de Belo Horizonte ao longo dos nossos estudos, nos levam a concordar com as idéias de Peixoto (2002), que diz que o excesso é uma das características essenciais da cidade contemporânea. É isso que faz com que a cidade seja genérica, tendendo cada vez mais a perder aspectos específicos, pontos reconhecíveis. O que faz ainda com que a percepção seja confrontada com uma opacidade que se torna um desafio e convoca às mudanças de sensibilidades e subjetividades.

O *graffiti*, com sua versatilidade, fugacidade, multiplicidade de estilos e aspecto nômade exibe íntima conexão com esse contexto da cidade genérica. Todavia, a maneira como ele é grafado, além de constituir uma das formas de diferenciação entre os estilos existentes de *graffiti*, remete também a uma das características que o diferencia da pichação. Ou seja, o uso do termo em italiano busca sua aproximação estética com outras formas de manifestação artística, o que não ocorre nas pichações.

No entanto, nos diversos estudos surgidos nas duas últimas décadas nas áreas de Artes, Comunicação, Educação, Sociologia, Antropologia e Letras, não há consenso entre os autores quanto à diferenciação entre o *graffiti* e a pichação.

O tema acerca de tal distinção é amplo e não desconhecemos a opinião de autores que optam por não distinguí-los. É o caso de Campos (1989) que, ao falar sobre as inscrições nos muros de uma cidade próxima de São Paulo, não considera as diferenças entre estas duas expressões. A autora reconhece que tanto a mídia

quanto as pessoas, em geral populares e grafiteiros, fazem esta distinção, mas prefere usar a grafia de “grafito” ao se referir a qualquer tipo de inscrição nos muros da cidade.

Em muitos casos é tênue a linha que separa *graffiti* e pichação. Em alguns momentos encontramos características comuns às duas manifestações, o que contribui para que as definições não sejam satisfatórias. Encontramos também autores que optam por distingui-los a partir de referenciais distintos como o material, o suporte e a linguagem.

Tanto o *graffiti* quanto a pichação carregam em si a transgressão, utilizam a cidade como suporte, as tintas (contemporaneamente) como material e interferem no espaço, subvertendo valores com seu caráter espontâneo, gratuito e efêmero.

Na busca por diferenciações entre *graffiti* e pichação, as descrições seguintes permitem visualizar essa temática. A primeira foi feita no Jornal do Brasil em 7 de março de 1988:

“Grafite não é pichação. O grafite é, em geral, **um artista plástico** que assina a obra da mesma forma como põe seu nome em uma tela [...] já **o pichador costuma ser alguém sem conhecimento de artes plásticas**, que usa os muros da cidade para queixar-se de dificuldades, mandar recados ou, simplesmente, escrever seu nome.” (ROELS JR.,1988, caderno:9, grifo nosso)

Para além da demarcação de fronteiras entre o *graffiti* e a pichação, o depoimento acima é um convite à entrada de mais uma conexão de nossa cartografia dos processos de subjetivação envolvidos nos *graffiti*. Efetuaremos o registro de uma linha de ação que age nessa fronteira e que, devido ao caráter de coexistência das linhas, pode nos remeter a outras marcações:

Linha cartográfica: dura – hierarquização, bipolarização:

A valorização, presente nesse depoimento, de dualismos maniqueístas de hierarquização do saber e do fazer, demonstram que nesses momentos o *graffiti* pode funcionar como instaurador de territórios que trazem segmentos sociais que

querem determinar e delimitar subjetividades identitárias: artistas plásticos de um lado e “alguém sem conhecimento de artes plásticas” do outro . A linha que age nesse instante é uma linha molar, consciente, visível, limitada e feita da segmentação dura dos territórios em seu sedentarismo.

As indicações de horizontes que delineiam as manifestações de *graffiti* e de pichação são dadas também pelo discurso, como pudemos registrar na fala de graffiteiros que participaram de uma oficina de “Introdução ao *Grffiti*”, ocorrida na Escola Estadual Sagrada Família, em Belo Horizonte, no mês de fevereiro de 2006:

- “Pra mim **o que distingue o *graffiti* da pichação é a técnica**, a qualidade do desenho e não a autorização para pintar”. (G1, 27/02/2006, grifo nosso)

- “O *graffiti* de anos atrás é diferente do de hoje. Eu tenho medo de me “foder” (*sic*) com a polícia, cara. O *graffiti* passou da marginalidade para a arte”. (G2, 27/02/2006)

-“**Graffiti e pichação não é (*sic*) a mesma coisa, é como se fosse pai e filho, mais é diferente.**” (GP, 27/02/2006, grifo nosso)

-“**Esse tanto de cor, eu fiquei louco** e comecei a desenhar na mesma hora. **Deixei de ser pichador e comecei a graffitar.**” (G3, 27/02/2006, grifo nosso)

As falas acima nos indicam que os graffiteiros diferenciam o *graffiti* da pichação, porém, a fala presente no último discurso, além de diferenciar os dois fenômenos, deixa clara a maneira como o *graffiti* pode desencadear processos de subjetivação e nos possibilita cartografar uma nova linha:

Linha cartográfica: fuga – a sensação ativada pelas cores

Esse relato nos mostra que as cores do *graffiti* provocaram agenciamentos no informante que o fizeram “deixar de ser” uma coisa para se tornar outra: “esse tanto de cor, eu fiquei louco [...] deixei de ser pichador e comecei a graffitar”. Indica-nos a ação de uma linha de fuga que convergiu em um processo que o arrastou para o novo, o arrastou para um processo de subjetivação que resultou na configuração de uma nova *práxis* e um novo modo de ser. Valendo-nos das idéias de Guattari (1992)

podemos dizer que essa mudança ocorrida com o informante ocorreu pelo viés da “lógica das intensidades”, na qual novos “universos de referência” e novos “territórios existenciais” foram enunciados. Essa manifestação (enunciação), foi feita (agenciada) por intermédio das sensações, conforme Rolnik (2001) denomina, ou, utilizando linguagem guattariana, pela “relação pática” que as cores provocaram. O autor nos diz que: “o que atravessa os diferentes componentes semióticos não é mais uma articulação formal, mas máquinas abstratas que se manifestam ontologicamente em registros heterogêneos e não-discursivos.” (GUATTARI, 1992, p.75) Ele está se referindo à aglomeração de componentes heterogêneos de expressão e de conteúdo, ou seja, à concepção polifônica dos componentes que concorrem para a produção de subjetividades. Ao falar da heterogeneidade dos componentes semiológicos que compõem os processos de subjetivação, Guattari (1992) traz à tona a semiótica a-significante, que ele descreve da seguinte maneira:

São figuras de expressão que se concatenam diretamente com o referente, e “tomam o poder” sobre o conjunto dos outros componentes semióticos; ao passo que, na semiologia linguística, são, ao contrário, redundâncias de conteúdo que vão reenquadrar o conjunto dos componentes de expressão, quer sejam fonológicos, gestuais, prosódicos...” (GUATTARI, 1992, p.75-76).

Destas considerações do autor, compreendemos que, nessa situação específica cartografada, o que contribuiu para que as cores do *graffiti* desencadeassem processos de subjetivação foi a capacidade das cores agirem como figuras de expressão (signo de ruptura ou signo sensível, conforme discutimos no primeiro capítulo) que se articulam ao indivíduo atuando pela lógica do afeto e provocando a construção de novos sentidos, novas modos existir. A esse respeito o autor comenta:

O conceito de afeto ou de relação pática indica a possibilidade de apreender globalmente uma situação relacional complexa, tal como a melancolia, ou a relação com a subjetividade esquizofrênica. Mas temos a tendência de pensar que esse modo de conhecimento por afeto não-discursivo permanece rude, primitivo, espontaneísta. Essa abordagem não discursiva é igualmente a da hipercomplexidade, tal como é estudada atualmente em diversos domínios científicos. (GUATTARI, 1992, p.77)

As idéias acima nos apontam para um novo modo de lidar com as produções de subjetividade, atuando a partir do paradigma ético-estético de Guattari (1992). Nesse novo modo, a idéia central está relacionada à questão da enunciação que releva as instâncias do percepto e do afeto como dimensões que reencenam, sem cessar, as potencialidades criativas.

Dando continuidade à discussão acerca das diferenças e semelhanças entre o *graffiti* e a pichação, iremos nos valer do paradigma acima para ilustrar essa questão. A imagem abaixo, retirada do *fotolog* de nosso informante, mostra de maneira singular a delicadeza da linha divisória entre *graffiti* e pichação, sendo ainda complementada pela fala do autor de seu registro: “sutil, como a lição de cada dia” (GP, 19/06/2006).



Ilustração 4 - “Sutil como a lição de cada dia...”
Fonte: <http://www.fotolog.com/espacobranco/>

Essa imagem é um símbolo perfeito não somente da diferença tênue entre essas duas manifestações, mas também da potência imagética que conduz ao jogo entre a percepção e os sentidos. Ela nos mostra através de um signo icônico (a imagem da borboleta, “pousada” sobre a letra da pichação) que a presença de desenhos é um traço diferencial do *graffiti* em relação à pichação.

Acerca deste tema é esclarecedor registrar também a opinião de um dos pioneiros da prática do *graffiti* em São Paulo:

[...]olhar os muros, descobrir os lugares...há uma diferença fundamental dos **artistas da cidade** com a intervenção urbana de **pessoas que estão fazendo qualquer coisa**. (MATUCK, citado por RAMOS, 1994, p.20, grifo nosso).

A opinião acima possibilita a inserção de uma nova entrada no mapa das linhas que compõem os processos de subjetivação envolvidos nas manifestações de *graffiti*:

Linha cartográfica: dura – oposição dual

Registramos uma outra linha do fenômeno: linhas que induzem à instâncias transcendentais, onipotentes como o significante ser “artista da cidade” em oposição

Portanto, a presença da imagem no *graffiti*, em detrimento da escrita, é o elemento no qual nos amparamos para diferenciá-lo da pichação. Sendo que o uso que o *graffiti* faz do desenho e da cor, bem como a sua estreita relação com o campo das artes visuais foram as características que nos atraíram ao seu estudo e que delimitaram nosso objeto.

Esclarecido o motivo que nos leva a diferenciar *graffiti* de pichação, qual seja, o uso da imagem e da cor pelo primeiro, esclarecemos que não desconsideramos certas semelhanças entre tais manifestações. Lembramos que ambas são manifestações resultantes de uma mesma raiz em que são, necessariamente, formas de intervenção e/ ou transgressão do espaço urbano. Tanto o *graffiti* quanto a pichação, usados como linguagens de transgressão, apresentam-se como “(...) movimentos de contracultura e têm seu processo centrado no ritual de risco, pois violam as expectativas da cultura que pré-determina, num texto como o da cidade, como e quando o seu espaço e tempo podem ser utilizados” (RAMOS, 1994, p. 44). Entretanto, concluímos que a complexidade do *graffiti* o diferencia da pichação pelos motivos anteriormente apresentados.

Com vistas a finalizar nosso estudo dos movimentos fronteiraços do *graffiti*, não poderíamos deixar de abordar, mesmo que brevemente, uma nova tendência que se coloca na contemporaneidade. Trata-se do uso da *internet* para divulgação das imagens desse fenômeno.

Nosso objetivo, ao abordar o amplo uso que os *graffiteiros* vêm fazendo de *fotolog* para divulgação de seu trabalho, é refletir quanto a uma provável mudança de suporte para essa arte nômade. Tendo em vista que os *fotologs* estão se tornando um meio de divulgar os *graffiti*, devido à sua efemeridade, conforme constatamos em campo, pensamos uma analogia entre a *internet (fotolog)* e os metrô da década de 80, como meio de expansão desse fenômeno. Um novo modo de se mostrar, agora não mais através de uma migração entre bairros periféricos e o centro urbano, mas entre cidades e países distantes. Um novo meio de se presentificar para o mundo, já que os espaços ficaram pequenos, as distâncias se encurtaram e a noção de temporalidade foi alterada contemporaneamente.

Por outro lado, nos perguntamos se essa alteração de suporte, apesar de seu compartilhamento, não descaracterizaria algumas características desse fenômeno marcadas pelos movimentos que essa expressão produz na cidade. Características

como a mutabilidade, os questionamentos, as rupturas, a humanização das cidades e o uso do espaço público.

De acordo com pesquisa divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (BRASIL, 2007), somente cerca de 25% da população, acima de 10 anos de idade, da região sul do Brasil utilizaram a *internet* no ano de 2005, sendo que a região sudeste apresentou um percentual de 26%, seguidos de 23% e 11% das regiões centro-oeste e nordeste respectivamente.

Estes dados nos levam a questionar ainda, se peculiaridades apresentadas pelos *graffiti* inscritos em muros da cidade como, por exemplo, a manifestação de uma estética popular que se faz presente no cotidiano da periferia, são capazes de manter essa especificidade, utilizando o *fotolog*, uma vez que o acesso a computadores e a *internet* ainda não é uma realidade para quase 80% da população brasileira?

Entretanto, sabemos que a arte não se exime do papel de *avant-garde* admitindo, em muitos casos, a função de guiar a cultura de seu tempo, abrindo as portas para o novo. Contudo, essas são considerações muito incipientes, que deixamos como direção a ser seguida em um novo trabalho a ser empreendido.

Neste capítulo, investigamos os movimentos dos *graffiti*, percorremos a história, cartografamos linhas de vida e procuramos frisar os elementos estéticos presentes nessa manifestação. Entre esses elementos estão as idéias que se referem à concepção de criação como fator fundamental da mobilização da liberdade, da autonomia, da revolução e da resistência às formas sociais constituídas e à alienação da indústria cultural hegemônica na atualidade.

Graffiti, mural, afresco, interferência, arte de rua, *sticker*, *stencil*, pichação enfim, poderiam tais manifestações das cidades contemporâneas nos indicar uma revolta urbana contra a opressão capitalista? Poderiam tais fenômenos dar pistas de que germens de subjetividade se encontram latentes nas ruas, nas esquinas, nos muros, nos postes, nos orelhões, nos espaços das cidades esperando para serem atualizados? Desejosos de que novos sentidos sejam produzidos? A seguir, apresentamos as considerações finais às quais o estudo acerca dos processos de subjetivação envolvidos nos *graffiti* nos permitiram chegar.

Considerações Finais

Procurando tecer considerações finais acerca da presente pesquisa, chamamos a atenção, primeiramente, para o fato de que o objetivo geral deste trabalho consistiu em verificar e analisar, nas expressões de *graffiti*, as correlações estabelecidas entre suas imagens e os processos de subjetivação, atentando para a produção de sentidos, de sensações e para os modos de ser aí envolvidos, a partir de um quadro teórico que buscou articular conceitos da Filosofia da Diferença.

Essa linha teórica nos permitiu a apreensão de uma concepção de subjetividade em que passamos de uma simples compreensão desse conceito como algo que remete somente aos indivíduos, à interioridade e formações identitárias, para chegarmos a uma concepção de subjetividade que é processual, mutável, e produzida por conexões do desejo. A Filosofia da Diferença nos possibilitou, ainda, observar como a produção de subjetividade é engendrada por intermédio de processos capazes de remeter a instâncias individuais, mas também, a instâncias coletivas que comportam dimensões incorporais e invisíveis, que ultrapassam a instância da percepção e atingem a dos afetos e das sensações.

É exatamente nesse ponto que localizamos e delimitamos nossa problemática, levantando a hipótese fundamental a ser comprovada ou refutada pela nossa pesquisa: em que medida os *graffiti* são aptos a desencadear processos de subjetivação por meio das sensações que suas imagens provocam e que, por conseguinte, são capazes de produzir novos sentidos, novas subjetividades?

A partir da compreensão das diversas dimensões semiológicas envolvidas nos processos de subjetivação e destacando a dimensão a-significante, pudemos não somente delimitar nosso objeto de estudo como também efetuar a construção do *corpus*, traçando o desenho de nossa pesquisa de campo.

Ao nos depararmos com a realidade de nossa problemática, percebemos que a heterogeneidade do *graffiti*, contemporaneamente, o coloca como uma expressão híbrida, mestiça e fronteira em diversos momentos e circunstâncias. Ora ele se apresenta como cultura erudita, ora como expressão de uma cultura popular, ao mesmo tempo em que se configura, em certos aspectos, como expressão de uma cultura de massas, de uma cultura da *mídia* e até de uma *cibercultura*.

A especificidade de nossa realidade empírica, o ambiente urbano que marca o ponto de encontro de diversas migrações, espaço de culturas variadas e lugar das expressões oficiais, independentes, autorais ou anônimas, aliados à complexidade de nossa hipótese que lida com instâncias abstratas, incorporais e da ordem dos afetos, perceptos e sensações, nos fez optar pela realização de uma cartografia dos processos de subjetivação envolvidos no *graffiti*. Para tanto, retornamos à teoria com vistas a articular a principal idéia que utilizamos da Filosofia da Diferença ao nosso trabalho de campo: pensar em termos de linhas.

Tendo em vista a coexistência das linhas de ação operando também nos *graffiti*, compreendemos que nosso trabalho ficaria limitado se não realizássemos uma análise de cada uma dessas linhas, destacando os momentos em que essa expressão age como dissidência, mas também quando opera como subordinação ao sistema que padroniza os modos de viver, de ser e de agir na atualidade.

Dentre as diversas linhas com as quais esse fenômeno é traçado, podemos aludir ao *graffiti* como pertencente a estratos culturais distintos: erudito, quando posto em museus e galerias de arte, ou popular, quando no seio de suas origens, os muros das ruas e das periferias. Sendo que o *graffiti* se apresenta também como expressão de uma cultura das *mídias* quando é submetido à indústria da moda e à indústria do *design*, podendo, ainda, com muita desenvoltura e adaptabilidade, transitar pela cultura digital ao ter suas imagens armazenadas e divulgadas em sites especializados ou em *fotologs*.

Por sua fluidez, concluímos que o fenômeno *graffiti* se insere, de maneira importante, como reflexo e análise de novas formações subjetivas. Suas expressões talvez sejam assim que mel

graffiti

marcada também por uma sociabilidade e por uma positividade reveladas em expressões que visam à humanização desse espaço.

Pudemos perceber que os graffiteiros por nós pesquisados manifestam desconfiança para com as formas tradicionais de expressão política. Eles usam suas imagens como uma forma de ação social, com objetivos compartilhados, que participa da disputa pela construção de sentidos coletivos através do desenvolvimento no campo cultural e não mais de conflitos políticos como os vistos nos períodos anteriores, nas manifestações contra a ditadura ou nos movimentos que marcaram o maio de 1968 na França. Os trabalhos desses jovens, em alguns casos, atuam ressignificando essas práticas contestatórias ocorridas nos anos 1960 e 70, uma vez que operam com ações diretas sobre o espaço urbano, demonstrando e operando uma relação afetiva com espaços mal cuidados, degradados ou abandonados da cidade.

Agindo assim, almejam dar voz e visibilidade àqueles que foram apagados ou esquecidos pelo sistema capitalista, conforme observamos na preocupação que demonstram, ao pintar, em atender os pedidos de moradores de rua. Avistamos nessas imagens um caráter ativista que sutilmente propõe uma nova lógica política sobre os direitos civis ao ultrapassar a sensibilidade à miséria e ao sofrimento alheio, se relacionando com eles através de sua poética.

Nos trabalhos que acompanhamos é contundente a busca por lugares caóticos e inesperados para intervir. É essa busca que confere à ação desses jovens uma postura estética e ética que traz consigo a tomada de posição frente aos problemas políticos, sociais e étnicos que emergem da realidade. A partir de nossas observações, concluímos que os *graffiti* podem se apresentar como uma forma de resposta cidadã, como um movimento plástico com razões sociais, políticas e contra-ideológicas que acabam por demonstrar uma tendência dessa expressões nos dias atuais: desligar as inscrições dos *graffiti* das antigas formas panfletárias e recorrer a novos subterfúgios formais: introduzir a imagem, a forma de arte, a figura e não somente a palavra. Introduzir, através de um projeto estético, o afeto, introduzir, a partir de suas cores e formas, a alegria e a humanização na cidade.

Nossa hipótese é a de que os *graffiti* criam espaços *hápticos*, ao invadir superfícies esquecidas e abandonadas pelo olhar dos homens que habitam e transitam pela cidade. Dessa forma, lidando com o que a cidade tem de pior, suas

imagens são capazes de transmutar para uma nova percepção e visualidade. O ato poético presente nos *graffiti* que estudamos é a expressão da relação extremada que seus autores mantêm com a cidade de Belo Horizonte. Suas cores envolvem nossa sensibilidade aguçando nossos sentidos e ressaltando a agudeza do espírito ao mesmo tempo que desperta a ternura do olhar. É assim que faz um convite à crítica do descaso que enfrenta certas regiões, enunciando o pedido por uma outra cidade e por outras subjetividades.

São nesses espaços da diferença, para além das demarcações das pessoas que circulam na cidade, que o *graffiti* surge para construir imagens da cidade que sejam inovadoras e que passem a fazer parte da própria paisagem e do cotidiano urbanos. Fruindo como ponto de fuga em meio ao turbilhão dos afazeres diários, o *graffiti* recria a paisagem dos grandes centros urbanos, seja pela interferência física de seus traços, ou despertando um novo olhar naqueles que o encontram em seu caminho diário.

Lembramos, por outro lado, que o grupo não evita os espaços institucionalizados pelo poder, como o estatal, por exemplo, mas busca instalar nesses espaços, pequenas fendas, rachaduras que abrigam germens de resistência. Tais pontos de ruptura se colocam como focos de singularização imersos nos muros, fazendo com que a ação desse movimento cultural do *graffiti*, opere agenciamentos de enunciação no destino da cidade. Tais interações socioculturais resignificam os espaços e carregam de novos sentidos as relações entre o popular e o oficial ou dominante. Assim, surgem grupos que produzem novas formas de ser, incorporam reivindicações, desejos, aspirações muitas vezes em contraposição à perspectivas dominantes e massificadas.

Neste sentido, é que podemos concluir que os *graffiti* questionam as formas de organização dominante e suas formas de legitimação que operam por mecanismos

Pudemos perceber que em alguns momentos suas imagens carregam uma espécie de mensagem cifrada, operando um jogo de sentidos que dificulta decifrar seus códigos. Quando assim apresentado, ele se caracteriza como um signo icônico que visa embaralhar seus possíveis significados. Nessa perspectiva, os *graffiti* estabelecem uma relação entre o observador e suas imagens a fim de que se efetue a ruptura do sentido que possibilita que cada imagem apresente um conjunto de correspondências a serem decodificadas. Essa acepção possibilita ver (ou sentir) aquilo que pertence a outros domínios, ou seja, a imagem nos dá a face do invisível ao provocar o rearranjo de forças apreendidas pela sensação. Assim, podemos dizer que a partir da falência de sentido, a potência de criação é convocada. Desse modo, as imagens de alguns *graffiti* são um convite à crítica do instituído, à problematização de questões do cotidiano, à produção de novos modos de pensar e à liberação do desejo. Suas imagens mantêm vivo o poder de afetar e ser afetado pelos universos incorporais que no rodeiam e de produzir novos mapas de sensações capazes de contornar novas subjetividades.

Este estudo nos permitiu analisar os processos de subjetivação envolvidos em alguns *graffiti* da cidade de Belo Horizonte e discutir as várias linhas de ação que o percorrem. Ao propor realizar uma cartografia dessas linhas, nossa intenção foi destacar o caráter dinâmico desse movimento, registrando a hibridez de sua expressão que o possibilita transitar entre diversas fronteiras, ora reiventando e resingularizando modos de ser e jeitos de viver, ora reproduzindo padrões dominantes. Por essa perspectiva, consideramos que nosso objetivo foi atingido. No entanto, para além de cartografar esses movimentos fronteiros do *graffiti*, pretendíamos responder à nossa hipótese fundamental: seriam os *graffiti* aptos a desencadear processos de subjetivação por meio das sensações que suas imagens provocam?

Chegamos à conclusão que nossa hipótese é válida, que realmente os *graffiti* são capazes de desencadear processos de subjetivação por meio das sensações que suas imagens despertam. Consideramos que isso ocorre de maneiras variadas, ou seja, que em cada indivíduo essa afecção ocorre em graus diferentes, resultando em subjetividades também diversas. Contudo, descobrimos que as cores são os elementos dos *graffiti* que mais despertam sensações nos transeuntes, seguidas da surpresa do suporte (do local) em que se encontra as imagens.

Esse processo de afecção que se desencadeia a partir da sensação que as cores provocam, nomeamos, em consonância com os conceitos teóricos que utilizamos, de microprocessos revolucionários. Uma mudança que ocorre por intermédio de intensidades e dimensões invisíveis, daí, a complexidade em registrá-los e descrevê-los. Mas, não nos isentaremos dessa tarefa, mesmo sabendo das limitações que o caráter abstrato do nosso objeto apresenta, buscaremos diminuir as lacunas que por ventura nosso trabalho irá apresentar. Para tanto, apresentamos um resumo dos principais achados de nossa pesquisa, no que se refere aos processos de subjetivação que pudemos cartografar no universo dos *graffiti* que analisamos. Como o objetivo de nosso trabalho era a realização de uma cartografia das linhas que atuam na formação desses processos, optamos por apresentá-la, resumidamente, a seguir, com vistas a facilitar a apreensão das tênues fronteiras de demarcação entre uma linha e outra. *Graffiti*, cores que emanam:

Participação política ***Alegria*** ***Hierarquização***

Afeto pela via da estética ***Sensação ativada pelas cores***

Museus e galerias de arte ***Liberdade de expressão*** ***Poética visual***

Humanização da cidade ***Função háptica*** ***Jogo de sentidos***

Enriquecimento estético ***Moda, design e mídia***

A partir da cartografia das várias linhas que compõem os *graffiti* - das linhas endurecidas que se apresentam subordinadas ao sistema, das linhas de fuga que escapam à subordinação apresentando dissidências criativas e das linhas flexíveis que se alternam entre uma e outra -, podemos tecer algumas considerações finais. O resultado de nossa pesquisa nos mostra que os movimentos moleculares do *graffiti* se alternam com momentos e situações em que ele se apresenta subordinado às segmentaridades molares, como por exemplo, quando ele está nas galerias, quando participa de projetos patrocinados por instituições que ditam o quê

e como será feito, quando assina produtos da moda e do *design*, quando permite ser tomado por forças de hierarquização do saber e do poder.

No entanto, podemos concluir pelo maior número de linhas de fuga e linhas flexíveis registradas, que mesmo agindo como subordinação em alguns momentos, o *graffiti* tende a ser mais a expressão de um movimento de resistência à homogeneização das subjetividades. Consideramos que a característica de hibridez, entre o popular, a poética e o político, marca como força motriz do *graffiti* a resistência, operada segundo uma poética visual e uma vivência do espaço urbano que enfrenta a racionalização pós-industrial. É uma contra-racionalidade que se inscreve em oposição ao

por vezes, o surgimento de uma contracultura. A utilização da imagem por gerações que lutavam e ainda lutam por ideais políticos e sociais mostra que a produção imagética se presta a vários tipos, também de manifestações e protestos.

Salta aos olhos, na contemporaneidade, a migração das imagens para outros suportes e meios, como pudemos constatar no crescente uso da *internet* para armazenamento e divulgação dos *graffiti*. Nessas novas maneiras de se produzir imagem com o uso da tecnologia, ou seja, a produção imagética através da mediação de dispositivos maquínicos que se constituem como máquinas semióticas, consideramos estar localizado um campo fértil para dar continuidade à análise do problema do sentido e da produção de subjetividade.

No entanto, estas são indicações incipientes de novos caminhos a serem seguidos, com vistas a dar sequência à investigação do vínculo estabelecido entre resistência e subjetivação, em outras palavras, aos dispositivos de promoção de singularizações. Daí, o anseio de nos aprofundarmos, futuramente, no impacto do a-significante nesses novos territórios que se constituem como regimes de signos onde a estética e as imagens se mesclam resultando nas atuais tendências da *ciberart*.

REFERÊNCIAS

BARROS, José Márcio. Olhar a cidade, obscena. In: PINTO, Julio; SERELLE, Márcio (orgs.) **Interações midiáticas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 91-102.

BECKER, Howard S. **Métodos de pesquisas em ciências sociais**. 4ª ed. São Paulo: HUCITEC, 1999.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Mapa da divisão das regionais de Belo Horizonte. Disponível em <http://portal.pbh.gov.br/pbh> Acesso em [24/09/2006](#).

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. **Pesquisa nacional por amostra de domicílios 2005** - Acesso a internet e posse de telefone móvel celular para uso pessoal. Disponível em www.ibge.gov.br, acessado em 03/04/2007.

CAMPOS, Maria Cecília Martha. **Grafite: traço raptó, impacto**. 1989. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CHILVERS, Ian. Graffito. In: CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica Jorge Lúcio de Campos. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.232.

CHILVERS, Ian. Relevô. In: CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica Jorge Lúcio de Campos. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.440.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. Desejo e Prazer. In: PELBART, Peter Pål; ROLNIK, Suely (org.). **Cadernos de subjetividade** / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do

programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC/SP. São Paulo, 1993 – v.1, n.1, 1993. p.13-25.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: logique de la sensation**. 4^a ed. Paris: Éditions de la différence, 1981. 2 v.

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

DELEUZE, Gilles. **Logique du sens**. Paris: Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles. **Proust et les signes**. 3^a ed. Paris: Quadrige, 2003.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. Conclusão regras concretas e máquinas abstratas. In: DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997, v.5, cap. 15, p.215 – 234.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995 a, v.1, cap. 1, p.11-37.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. Micropolítica e segmentaridade In: DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, v.3, cap. 9, p. 83 – 115.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. Sobre alguns regimes de signos. In: DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995 b, v.2, cap. 2, p.61 – 107.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Políticas. In: DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998, p.144 -170.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FABRIS, Annateresa (org.). **Arte & política**: algumas possibilidades de leitura. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. Grafite. In: FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. Dicionário Eletrônico. **Aurélio século XXI**: o dicionário da Língua Portuguesa. 3 ed. rev. e ampliada (versão 3.0). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1996]. Color.1 CD-Rom.

FUGANTI, Luiz Antonio. Saúde, desejo e pensamento. **Saudelocura**, São Paulo: Hucitec, 1990, n.2, p.19-82.

FUNARI, Pedro Paulo. **A vida quotidiana na Roma antiga**. São Paulo: Annablume, 2003.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. Interferências na paisagem urbana. **Revista do instituto Arte das Américas**. Belo Horizonte, v.3, n.1, jan-jun, 2006. p.101-108.

GASKEL, George; BAUER, Martin W. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Um manual prático. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

GITAHY, Celso. **O que é o graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GUATTARI, Félix. **Caosmose** – Um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Apêndice – Notas descartáveis sobre alguns conceitos . In: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely **Micropolítica**: cartografias do desejo. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000a. p.317-323.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Subjetividade e história. In: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely **Micropolítica**: cartografias do desejo. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000b .p.25-126

HARDT, Michael. **Gilles Deleuze um aprendizado em filosofia**. São Paulo: editora 34, 1996.

KP, Juny. **Elemento fundamental: arte grafite**. São Paulo, out/dez. 2001. Disponível em: <http://www.graffiti.org/faq/elementos_br.html>. Acesso em 01 mar. 2003.

LODI, Maria Inês. **A escrita das ruas** e o poder público no Projeto Guernica de Belo Horizonte: Núcleo Universitário Coração Eucarístico. 2003. 224f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses>>. Acesso em 02 fev. 2004.

LOPERA, José Alvarez et al. **História geral da arte**: Pintura. Vol.1. Madri: Ediciones Del Prado, 1995.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1995.

MATTOS, Carmen Lúcia Guimarães de. A abordagem etnográfica na investigação científica. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, n.16, jul-dez, p. 1-10, 2001.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org), DESLANDES, Suely Ferreira. **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

PEIXOTO. Nelson Brissac. **Arte e cidade**. Depoimento [ago.2002].Entrevistadores: Diogo de Castro e Daniel Mendonza. Produção, roteiro e reportagem: Diogo de Castro e Daniel Mendonza.Imagens: Odon Vasconcelos. Edição de imagens: Luís Alberto Caldeira e Juliana Guimarães. Belo Horizonte: PUC Minas, curso de Comunicação Social, 2002. 1 fita de vídeo (60 mim.), VHS, son.,color.

PEIXOTO. Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto. (org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 361-365.

PEIXOTO. Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 3ª ed. São Paulo: SENAC, 2004.

PÉLBART, Peter Pàl. Subjetividade Esquizo. In: PÉLBART, Peter Pàl. **A vertigem por um fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000. p.161-173.

PÉLBART, Peter Pàl. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite, pichação & Cia**. São Paulo: Annablume,1994.

RIOUT, Denys; GURDJIAN, Dominique; LEROUX, Jean-Pierre. **Le livre du graffiti**. Paris: Société Européenne des Arts Graphiques, 1990.

RTORIAS 12(2)2828479(a)55(S)2/807621.-392881(v)g8808(b)28076218079(897234490822473832(d))

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. **Por uma subjetividade estética**. São Paulo: Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC/SP, 2002a. 18f (mimeografado).

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica. In: MACHADO, Leila Domingues; LAVRADOR, Maria Cristina Campello; BARROS, Maria Elizabeth Barros de (orgs.). **Texturas da Psicologia**: Subjetividade e política no contemporâneo. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002b. p.11-27.

ROLNIK, Suely; PELBART, Peter Pál; DAVID, Catherine et al. Projeto Resistência/Criação. In: **II Fórum Social Mundial**, 2, 2002, Porto Alegre. Anais...Porto Alegre, fev, 2002 . p.1-10

ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. **A produção da subjetividade em Deleuze e Guattari**. Belo Horizonte: Mestrado em Psicologia da PUC Minas, 2006. Notas de aula.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCAFF, Taís. **Graffiti**. Apostila confeccionada para a II Semana Cultural do D.A Arquitetura da FUMEC, Belo Horizonte, 1998. datilo.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador nômade. São Paulo: EDUSP, 2004.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

VASCONCELOS, Eduardo Mourão. **Complexidade e pesquisa interdisciplinar, epistemologia e metodologia operativa**. Petrópolis: Vozes, 2002.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A intervenção urbana como texto que escreve a cidade. **Revista do Instituto Arte das Américas**. Belo Horizonte, v.3, n.1, jan-jun, 2006. p. 117-128

VIANA, Maria Luisa Dias. **Grafites**: dissidência ou subordinação? Um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2006.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. 2 ed. Rio de Janeiro: J.Olympio, 2002.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)