



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL
CURSO DE MESTRADO**

WILLIAM DA SILVA-E-SILVA

**LER ATRAVÉS DAS IMAGENS:
O *GRAFFITI* CARIOCA E A CONTRA-CULTURA.**

Rio de Janeiro
Junho, 2008.

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL
CURSO DE MESTRADO

WILLIAM DA SILVA-E-SILVA

LER ATRAVÉS DAS IMAGENS:
O *GRAFFITI* CARIOCA E A CONTRA-CULTURA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Psicologia.

Orientador: Prof.º Dr.º Luiz Felipe Baêta Neves Flores.

Rio de Janeiro
Junho, 2008.

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

S 586	Silva-e-Silva, William da. Ler através das imagens: o graffiti carioca e a contracultura / William da Silva-e-Silva. - 2008. 127 f. Orientador: Luiz Felipe Baêta Neves Flores. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia. 1. Contracultura - Aspectos Psicossociais - Teses. 2. Grafite - Teses. 3. Cidades e Vilas - Teses. 4. Imagem (Psicologia) - Teses. I. Flores, Luiz Felipe Baêta Neves. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia. III. Título. CDU 008
-------	--

AGRADECIMENTOS

A Deus fonte de todas as forças.

A minha mulher e amiga.

Ao professor Luiz Felipe Baêta Neves por ter guiado meus passos. Uma pessoa crucial dentro de inúmeros processos inerentes (direta e indiretamente) ao presente trabalho.

A José Augusto da C. Pereira que propiciou inúmeras discussões que foram ricas fontes estimuladoras de idéias e diluidoras, tanto de dúvidas, como de empecilhos.

Ao Marcelo Araújo que prontamente me socorreu num momento de indecisões. Na ocasião a pesquisa ainda se encontrava no esboço, sequer era um projeto. Cedeu, emprestou, indicou materiais, dentre os quais, a sua dissertação sobre *graffitis* em São Gonçalo.

À CAPES pela concessão da bolsa que auxiliou muitíssimo a realização deste trabalho.

A todos aqueles que participaram de alguma forma.

Todavia, o agradecimento, na justa medida, parece um exercício infável.

“Um símbolo não é apenas o “aparecimento” - em uma parede imemorial, por exemplo – de uma idéia comum a muitas sociedades ou à Humanidade. Ele é, para o que nos interessa neste trabalho, uma inscrição ou uma pintura que tem regras de pertencimento para fora, para a etnia que a produziu, para o período histórico em que se deu, para as práticas econômicas que o permitiram, para as formas religiosas em que se insere.” (Luiz F. Baêta).



Resumo em língua vernácula:

O texto trás um estudo metalingüístico sobre o *graffiti* sendo a questão primordial estabelecer quais são os sentidos do *graffiti hip-hop*.

Foram definidos aqui alguns conceitos e categorias de *graffitis*, necessários para que houvesse a delimitação do campo de estudo - que se tornou possível após a cognição de distinções entre as diversas formas existentes de intervenção parietal.

O estudo possui análises sobre as diferenças entre *graffiti hip-hop*, *graffiti não hip-hop* e as outras intervenções.

Considerações foram feitas sobre o caráter contestatório do fenômeno, onde os temas mais abordados, assim como o papel das cores, ocupam lugar de destaque dentro do campo das significações da escritura de rua. O texto também questiona as técnicas empregadas, exploração: do sensível – luzes, cores e formas; da diagramação; da forma fisionômica dos homens e animais.

A transformação urbana é um dos alvos da pesquisa.

Uma guerra psicossocial deixa um rastro de cores pelas cidades, batalhas são travadas contra a poluição visual das pichações, contra a degradação oriunda do abandono em determinados espaços urbanos. As batalhas servem também para atacar as cores mórbidas, que muitas vezes são espalhadas pelas ruas das sociedades pós-modernas.

Palavras-chave: *graffiti*, contra-cultura, espaço urbano.

Summary in English:

The text backwards a “metalingüístico” study on graffiti being the primordial question to establish which are the directions of graffiti hip-hop.

Some concepts and categories of graffiti had been defined, necessary here so that it had the delimitation of the study field - that became after possible the cognition of distinctions between the diverse existing forms of parietal intervention.

The study it possess analyses under the differences between graffiti hip-hop, graffiti not hip-hop and the other interventions.

Considerations had been made on the refuting character of the phenomenon, where the subjects most boarded; as well as the paper of the colors, occupy place of prominence of the field of the significations of the street writing. The text also questions the used techniques, exploration: of sensible - the light, colors and forms; of the diagramming; of the physiognomic form of the men and animals.

The urban transformation is one of the targets of the research.

A psicossocial war leaves a track of colors for the cities, battles is stopped against the visual pollution of the tags, against the deriving degradation of the abandonment in determined urban spaces. The battles also serve to attack the morbid colors, that many times are spread by the streets of the after-modern societies.

Word-key: graffiti, against-culture, urban space.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
ATRAVÉS DAS IMAGENS DO <i>GRAFFITI</i> CARIOCA.....	11
CAPÍTULO I.....	19
IMAGINÁRIO SOCIAL E O DISCURSO DO <i>GRAFFITI</i>	19
Imaginário Social em Gilbert Durand.....	20
Estudos do Discurso.....	27
Roteiro de trabalho para a prática de análise do discurso: procedimentos.....	36
CAPÍTULO II.....	39
<i>GRAFFITI</i> NA CULTURA CARIOCA: INSERÇÃO E PRÁTICA.....	39
Contextualização histórica do <i>graffiti</i>	40
Movimento cultural <i>hip-hop</i> no Brasil.....	52
Cultura, práticas sociais e processo de formação das identidades do <i>graffiteiro</i> carioca.....	57
CAPÍTULO III.....	66
OLHARES SOBRE O <i>GRAFFITI</i> . OLHARES SOBRE A CIDADE.....	66
Afinal, o que é <i>graffiti</i> ?.....	66
Funções do <i>graffiti hip-hop</i>	79
Análise pictórica.....	93
Primeira análise: as formas das letras.....	96
Segunda análise: o <i>graffiti hip-hop</i>	101
Terceira análise: <i>graffitis</i> desvinculados do <i>hip-hop</i>	111
Quarta análise: pinturas com técnica e estilo de escrita urbana que não são <i>graffitis</i>	112
Referências bibliográficas.....	114
ANEXOS.....	122
AMOSTRA ICONOGRÁFICA.....	124
Formas de letras do <i>graffiti hip-hop</i>	124
Alguns <i>graffitis hip-hoppianos</i>	125
Alguns <i>graffitis</i> (não <i>hip-hoppianos</i>).....	126
Exemplos de intervenção parietal que não é <i>graffitis</i>	126
ILUSTRAÇÕES.....	127



Introdução

Ler através das imagens: o *graffiti carioca e a contra-cultura* é um texto oriundo de uma pesquisa que procurou localizar, entender e explicar, de forma crítica, quais são os sentidos do *graffiti hip-hop*.

A priori o objetivo de compreender os processos de produção de tais sentidos, existe a necessidade de se ver bem claramente o universo no qual está inserido o fenômeno, ou seja, o sujeito, a ideologia e o suporte que liga esta arte à cidade e muito diz sobre o *graffiti*. Sendo assim, algumas categorias e conceitos foram criados para que houvesse uma melhor delimitação do campo de estudo.

Em suma, a ordenação do *graffiti* resultou na divisão em dois grupos: de um lado, o *graffiti* simples, *graffiti* escrita simples, *graffiti* de banheiro e o *graffiti hip-hop*; de outro, a *art pop-graffiti* e *graffiti-comercial* caracterizados pelo caráter comercial com a finalidade de vender algo.

Qualquer espécie de intervenção pode ser usada pela *art pop*, qualquer estilo do *hip-hop* que veremos a seguir, ou qualquer subdivisão do *graffiti*.

Uma pequena história do *graffiti* introduzirá sua origem no Rio de Janeiro. Percorrendo os passos do desenvolvimento da escritura urbana no Brasil. O relato passará pela explosão do Imaginário Social na França de 1968.

Haverá destaque para o movimento cultural *hip-hop* - motor ideológico do *graffiti hip-hop* -, determinante nos sentidos emitidos pela juventude do *spray*.

A cultura e as principais práticas sociais envolvidas neste campo de discussão são temas de crucial importância para este estudo.

Dentre outras coisas, pretendemos aqui discutir e explicar o processo de formação das identidades individuais e grupais dos *graffiteiros* cariocas na sociedade pós-moderna, segundo uma abordagem que articule visões da Psicologia Social, da Antropologia, da História e da Sociologia.

Este texto visa discutir o *graffiti* tal como se apresenta no centro da cidade do Rio de Janeiro do século XXI. Um estudo ocorrido através de uma análise do conteúdo fotográfico com pretensão de descrever, explicar e avaliar criticamente como o *graffiti* produz sentido.

O documento iconográfico foi assumido como fonte primária. Haverá, contudo, junto ao documento uma análise crítica sobre material bibliográfico, então, parte da pesquisa como fonte auxiliar de dados, tanto referentes ao tema específico, como a temas periféricos ao objeto.

A teoria do Imaginário Social, segundo Gilbert Durand, e a Análise Automática do Discurso de Michel Pêcheux, serão vistas permeando o estudo.

Foi Durand, que ainda na década de 60, saiu da epistemologia da ciência e se dirigiu para a hermenêutica poética, abrindo uma nova perspectiva sobre as paisagens do imaginário literário. O autor convida-nos a pensar as estruturas do imaginário em termos de conteúdos dinâmicos como meio fundamental para a compreensão das bases míticas do pensamento.

Já Pêcheux foi além do que se diz e do que se mostra na superfície, incluindo nas análises o não-dito e as *margens* dos textos. Aprendeu com Freud a desconfiar do que se escuta, assim como dos dizeres (e o calar), pois nestes estão escondidos o discurso do inconsciente.

Vai buscar leituras sobre o inconsciente também em Lacan, passando a correlacionar *recalque inconsciente e assujeitamento ideológico*.



Ler



ultur



PSICOLOGIA 11
SOCIAL UERJ

ATRAVÉS DAS IMAGENS DO *GRAFFITI* CARIOCA

O trabalho a ser apresentado foi uma pesquisa desenvolvida no curso de mestrado em Psicologia Social da UERJ. Uma tentativa de contribuir, adicionando mais uma investigação sobre um objeto riquíssimo, em funções diversas tanto no campo lingüístico, estético, como sociocultural: o *graffiti*.

Graffiti é uma arte gráfica, uma comunicação visual capaz de tramitar mensagens através de desenhos, símbolos e letras elaborados a partir de um repertório simbólico que pode ser comum à sociedade em geral ou de conhecimento restrito a pequenos grupos de sujeitos. Pode ser de compreensão clara ou não, na medida de que tanto é possível que a intervenção forneça uma leitura fácil, como distorcida das imagens e letras. O *graffiti* é uma representação iconográfica. Para que exista uma escritura de rua, é necessário pelo menos uma forma imagética, podendo ser uma palavra ou um símbolo. Geralmente criado com tinta óleo em jato(s) de *spray*, é uma expressão plástica que retrata os mais variados temas ou simplesmente constitui assinaturas elaboradas. A produção é materializada sobre paredes e muros; suportes que podem ser internos ou externos, privados ou públicos.

O *graffiti* é uma forma de enfrentamento. Um instrumento contracultural, que nos apresenta duas faces da mesma moeda, ora num momento ataca de forma direta com críticas claras e objetivas, as mais variadas esferas do poder econômico, social ou político, e, noutro momento, ataca indiretamente, com zombaria.

Inúmeros são os objetivos desta arte. Sempre, porém, voltados para o interesse do *graffiteiro*, seja com propósito de protesto, de declarar amor, de um simples desabafo, ou de expressar a estética, etc.

Ginzburg citando Chklovski define arte como “um meio de experimentar o devir de uma coisa”. Esclarece o autor que o relevante para a arte é o presente, são as sensações que podem ser causadas no momento atual.

O propósito da arte é nos dar uma sensação da coisa, uma sensação que deve ser visão e não apenas reconhecimento. Para obter tal resultado, a arte se serve de dois procedimentos: o estranhamento das coisas e a complicação da forma, com a qual tende a tornar mais difícil a percepção e prolongar sua duração. Na arte, o processo de percepção é de fato um fim em si mesmo e deve ser prolongado. (Chklovski *apud* GINZBURG, 2001, p. 16).

Algumas vezes, acontece do *graffiteiro* receber *spray*, pincéis, tinta látex, e até mesmo dinheiro pelo serviço prestado. Auxílio, que tanto pode ser oriundo do proprietário do muro, como de prefeituras. Contudo, qualquer tipo de incentivo de origem externa a esta arte, até o momento, é responsável por patrocinar um percentual ínfimo de intervenções. O fato é que a escritura de rua tem sua construção custeada pelo artista, que paga o deslocamento no campo (passagens, lanches), os materiais usados, enfim, todo o gasto sai do bolso do *graffiteiro*.

Escritores urbanos buscam visibilidade máxima para sua arte. Já localizamos intervenções em diversos lugares do Rio de Janeiro. Alguns raros exemplos em muros de ruas pouco frequentadas.¹ Podemos citar várias regiões nas quais, viajando, podemos observar *graffitis*, como: Caxias, Petrópolis, Teresópolis ou Angra dos Reis, entretanto, a grande concentração desta arte está no centro da cidade do Rio de Janeiro.

É questionável, por exemplo, o fato da Avenida Presidente Vargas ter tantos *graffitis*, mantidos ou reescritos uns sobre os outros na substituição do velho pelo novo, ao curso de um período observado de sete anos, entre 2000 e 2006, enquanto a Avenida Rio Branco, tão movimentada e transversal àquela, quase não possui registro. A resposta ao questionamento é que a primeira mantém os requisitos exigidos pelos *graffiteiros*, enquanto a segunda não.

Trata-se de uma arte que prioriza como suporte muros e paredes de construções abandonadas (fábricas, lojas, casas), cemitérios, viadutos, muros de ferrovia. A escritura urbana privilegia espaços desprezados, prefere como locais ambientes feios, sem manutenção, mesmo sem tinta ou reboco. Neste contexto o *graffiti* pretende a revalorização destes espaços urbanos até então *frios* ambientes tomados pelo abandono, lixo e pobreza urbana. Locais com muito fluxo de pessoas, mas sem a devida atenção de seus proprietários, podem ser alvos das escrituras urbanas.

Cita Marcelo Araújo sobre a ocorrência de *graffiti* em São Gonçalo: “A referida delimitação espacial considera algumas das principais vias de deslocamento da cidade (para o trabalho, o lazer, a utilização de serviços, etc.)” (ARAÚJO, 2003, p. 2).

Tal fenômeno chega ao Brasil em 1964, quatro anos antes de sua explosão global, através das mãos de Alex Vallauri, um ítalo-etíope.

A referida explosão mundial desta manifestação cultural ocorreu em 1968, e teve

¹ A palavra intervenção “[...] caracteriza-se pela alteração momentânea de um cenário usual pela introdução de novos elementos e/ou materiais, procurando gerar uma tensão entre a obra e o meio urbano, entre a arte e o meio formal.” (GINSBURG, 1992, p. 120).

como epicentro a França. Um dispositivo simbólico que naquele momento histórico – Paris de maio de 1968 - foi manipulado pela massa popular constituída majoritariamente por estudantes e trabalhadores revoltados e revoltosos com a situação socioeconômica da França.

Os *graffitis* serviram para registrar na cidade tal descontentamento, foi uma possibilidade que as pessoas envolvidas nos protestos encontraram para reconhecer e demarcar as recusas e expectativas do movimento.

Atualmente é considerado pela literatura específica e pelos escritores urbanos como parte do movimento cultural *hip-hop*, movimento este que, imediatamente após chegar ao Brasil nos anos 80, foi adaptado às periferias do país com objetivo de servir como veículo de politização e mobilização da juventude pobre rumo à transformação social, fortalecendo e criando alternativas contra o racismo, a fome e a desigualdade social.

O *hip-hoppianismo* implica, prioritariamente, engajamento social efetivado tanto através dos seus quatro veículos - *graffiti*, a música *Rap*, os MCs (*Master of Ceremony*) e os Djs (*Disk Jockey*) -, como por intermédio de suas ONGs e oficinas que realizam inúmeros trabalhos socioculturais.

Então, alguns *graffiteiros* passam a partilhar da ideologia do *hip-hop* e, desta união arte-ideologia surgem estilos novos de *graffitar*. O exercício desta pintura comportará - após este momento - de simples desenhos e letras a códigos grupais e ideógrafos complexos nos parâmetros do *Throw-up*, *Wild*, *3-D* e o *Free Style*.

Throw-up é um estilo mais fácil de realizar tecnicamente e mais barato, pois gasta menos material. Caracterizado pelo uso de poucas cores, não se pinta o fundo com muito contraste. Apresenta formas de letras e desenhos “cheios”, dando um efeito de volume. **(Observe as fotos L II, L IV e O2, respectivamente nas páginas 124 e 125).**

Wild é o estilo mais criativo de *graffiti hip-hop*; traça nomes e formas difíceis de ler para quem não é *graffiteiro*, com cores e formas geométricas que lembram tatuagens tribais. **(Observe a foto L IX).**

O *3-D* é o estilo mais realista do *graffiti hip-hop*, as formas parecem saltar do muro, em nuances de luz e sombras, com cores altas e baixas. **(Veja a foto 09 na página 125).**

A perspectiva geométrica tridimensional é o grande diferencial deste estilo, formada quando alteramos a percepção de uma superfície plana de um espaço bidimensional, para um espaço tridimensional, o que acontece quando a altura e a largura que dominam o espaço de duas dimensões passam a compor com a profundidade.

Há *graffitis hip-hop* que conseguem apropriar-se de quatro dimensões espaciais: a altura, a largura, a profundidade e o tempo. Isto é feito quando transmitem a sensação de movimento além das dimensões anteriormente citadas.



O *Free Style* é totalmente livre, mistura dois ou mais estilos ou pode ainda constituir qualquer tipo de desenho ou texto dentro dos padrões exigidos de técnica e suporte. (**Observe as fotos 01, 03 e 05**).

A relação entre *graffiti* e movimento *hip-hop* gera enorme confusão conceitual. Como conseqüência de uma observação acrítico do *graffiti*, conclui-se que ocorreu uma simples apropriação deste pelo movimento *hip-hop* e vice-versa, uma incorporação da ideologia *hip-hop* pelo *graffiti*, mas não foi bem isso. As linhas seguintes apresentarão aos leitores uma outra visão possível do assunto. Esta perspectiva de simples assimilação é um erro, pois o que houve foi uma total revolução na escritura de rua após o *hip-hop* com o surgimento de uma nova vertente da intervenção parietal com características novas e um vínculo ideológico antes inexistente, o que nos impede de tratar o *graffiti* sem considerar esse marco e suas conseqüências.

O *graffiti hip-hop* é uma comunicação visual próxima ao *graffiti* em relação ao suporte, aos temas, instrumentos e materiais. Contudo, possui um vínculo ideológico com o movimento *hip-hop* e estilos próprios: o *Throw-up*, *Wild*, *3-D* e o *Free Style* que comportam letras, códigos grupais e ideógrafos complexos.²

Nos primeiros anos do século XXI o *graffiti hip-hop* se apresenta como uma categoria de *graffiti* extremamente numerosa, aliás, de forma visível, aquela com maior número de ocorrência no centro da cidade.

Nem sempre o *graffiteiro hip-hoppiano* faz *graffiti hip-hop*, como também podemos encontrar *graffiteiros* fora do movimento, fazendo consciente ou acidentalmente *graffiti hip-hop*. “Nem sempre quem canta rap, quem faz *graffiti*, quem dança break, quem é dj faz parte da cultura hip-hop. A cultura tem toda uma ideologia de paz, união, consciência e atitude”. (*RAP Brasil*, nº. 3, p. 59). Uma coisa é o agente, outra é a intervenção. Será o estudo do documento pictórico e não do sujeito que determinará o tipo de *graffiti*.

A primeira coisa, a saber, para identificar um *graffiti* desvinculado do *hip-hop* é que

² Segundo o dicionário Aurélio Buarque de Holanda a palavra ideógrafo refere-se “aquele que se ocupa da ideografia.” E a ideografia é a “representação das idéias por meio de sinais que reproduzem objetos concretos.”

inexistem neste os estilos *wild*, *3-D*, *throw-up* e *free style*. Segunda consideração é a diferença nos traços que aparecem no *graffiti*, que são trêmulos, irregulares, imprecisos. Em terceiro lugar, o processo de criação empregado neste tipo de intervenção é muito menos elaborado, e pouco técnico em comparação ao *graffiti hip-hop*. E em quarto, apresenta freqüentemente cores com pouco ou nenhum brilho.

É importante lembrar que existe no universo das intervenções o *graffiti escrita simples*, ou seja, aquele que, formado por palavras e frases simples, com efeitos em termos de expressão visual e comunicação, mas sem efeitos plásticos. Ou ainda *graffiti simples* quando expõe imagens de acordo com as características citadas, ao invés de textos.

Outra modalidade de intervenção são os *graffitis* de banheiro, aqueles feitos sobre as paredes e portas, também conhecidos como *escritas latrinárias*.

Os objetivos do *graffiti* são inúmeros, no entanto sempre voltados para o interesse do *graffiteiro*, seja com propósito de protesto, de declarar amor, de um simples desabafo, ou de expressar estética, etc. Mas quando a *art pop* se apropria do *graffiti* ou do *graffiti hip-hop* para vender mercadorias não parece ser mais possível manter as mesmas categorias, portanto, a solução adotada foi distinguir no interior do *graffiti* este tipo voltado ao negócio, então duas categorias foram criadas. Tal categorização se respaldou na diferença ideológica: a *art pop-graffiti* é a arte publicitária que utiliza os materiais, signos, suporte do *graffiti* ou do *graffiti hip-hop*, sendo reconhecida por seu feiticismo ao comércio, retratando sem exceção algum produto ou serviço.



A foto é de uma composição formada por três textos que anunciam a compra, venda e consertos de eletrodomésticos. Existem ilustrações de TV e geladeira cooperando com os textos.



Já o *graffiti*-comercial utiliza o suporte e a técnica de *graffiti escrito simples* (não tem efeito gráfico especial) para mediar um negócio. A distinção é a presença do caráter comercial, sua função é anunciar um produto ou serviço.

Em suma, a ordenação do *graffiti* resultou na divisão em dois grupos: de um lado, o *graffiti simples*, *graffiti escrita simples*, *graffiti* de banheiro e o *graffiti hip-hop*; de outro, a *art pop-graffiti* e *graffiti*-comercial caracterizados pelo caráter comercial com a finalidade de vender algo. Qualquer espécie de intervenção pode ser usada pela *art pop*, qualquer estilo do *hip-hop* que veremos a seguir, ou qualquer subdivisão do *graffiti*.

Outra intervenção parietal é a pichação. Esta não pertence ao campo das artes, sendo desprovida de estética e beleza. Não tem sentido lingüístico algum, assim, não é possível sua inclusão como veículo de comunicação porque não emite mensagem. É transgressor. Sobre a pichação, cita o *graffiteiro* MS em entrevista a Célia Maria A. Ramos: “uma opção fácil de expressar, para quem não sabe desenhar ou não sabe o que dizer”. (RAMOS, 1994, p. 48).



É primordial estabelecer aqui as diferenças entre *graffiti* e o *graffiti hip-hop*, assim como as diferenças entre *graffiti*, *pichação*, arte rupestre, cartaz e muralismo, impedindo que se misturem. Em outro aspecto, em capítulo mais à frente, estarão categorizadas algumas artes expostas ao público em outros suportes que, num primeiro momento, aparentam, mas não são *graffitis*.

Gitahy explica que a grafia “*graffito* vem do italiano, inscrições ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou carvão, em rochas, paredes, etc. *Graffiti* é o plural de *graffito*”.

Usaremos o termo *graffiti* para designar o singular e *graffitis* para o plural. A escolha desta forma de escrita em detrimento da escrita em português foi para concordar com a linguagem corrente dos *graffiteiros*, pois é dessa forma que assinam suas obras.

Para diversificar a maneira de citar *graffiti*, utilizaremos os termos intervenção, intervenção parietal, inscrição parietal, inscrição urbana, escritura urbana, escritura de rua.

O espaço estudado será o centro da cidade do Rio de Janeiro e alguns bairros limítrofes de acesso ao centro, locais de grande concentração desta arte. A pesquisa envolve a Central do Brasil, Estácio, Leopoldina, Maracanã, Caju e a Avenida Brasil na altura de Bonsucesso ao Cais do Porto.

O primeiro contato com o objeto, que será trabalhado adiante, foi acidental, ocorreu em um dia comum, em uma viagem monótona pela Avenida Brasil na altura do bairro do Caju, no Rio de Janeiro. Foi um olhar que deveria ser como muitos outros olhares, sobre o mesmo lugar *frio*, sujo, com mendigos e prédios abandonados, mas este olhar foi diferente, havia algo, diríamos, singular naquela paisagem – alguns *graffitis*.

Iniciamos a investigação de inscrição parietal no ano 2000, motivados pela elaboração da monografia para o curso de História na Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil. Naquela ocasião, durante os períodos das férias acadêmicas de janeiro e junho, foram tiradas fotos dos muros do Rio de Janeiro, cidade natal do pesquisador.

O documento iconográfico foi assumido como a fonte primária, sobre a qual foi aplicada a teoria do Imaginário Social segundo Durand e a Análise Automática do Discurso por Pêcheux, tanto nos textos, como nas imagens.

O documento pictórico estará aqui sob *o olhar* da teoria do imaginário social que é a tendência teórica adotada para orientação geral da pesquisa.

A opção feita foi pela observação, análise de imagem e texto com fim de extrair “os sentidos desta linguagem” dentro do campo lingüístico.

O período de coleta das amostras se estendeu até abril de 2006, possibilitando o olhar sobre uma fase, e não um momento. Além do documento pictórico, estão anexas ao final do texto algumas ilustrações de *graffitis* e de outras intervenções, com função de ornamentar e fornecer aos leitores uma referência mais ampla sobre o foco que estas páginas irão tratar.

Após os primeiros levantamentos, descobrimos ter em mãos um nicho capaz de satisfazer pesquisadores adeptos das mais variadas áreas, isto em consequência das múltiplas possibilidades de abordagem que proporciona, por exemplo: social, histórica, etnográfica³ ou lingüística.

Houve grande cuidado de se obter um número de amostras capaz de captar perfeitamente todas as variedades existentes de sentidos do *graffiti hip-hop* dentro da região demarcada para estudo.

A pesquisa é relevante pelo menos por três motivos:

Primeiro, por oferecer uma ordenação detalhada forjada no cuidado de delimitar o melhor possível as categorias existentes no *mundo* das intervenções, um trabalho que surgiu da necessidade de recortar um campo de estudo dentro da vastidão deste universo.

Segundo, porque a pesquisa é fruto do esforço de minimizar a grande carência de títulos que tratam dos sentidos dos *graffitis*, principalmente se considerarmos que a abordagem refere-se a questionamentos sobre temas, códigos e relações simbólicas que emanam desta arte.

Em terceiro, trata-se de um estudo que analisará complexos e variados registros de imaginário social.

³ Ler a obra de Araújo *Vitrines de Concreto na Cidade: Juventude e Grafite em São Gonçalo*.

CAPÍTULO II



CAPÍTULO I

IMAGINÁRIO SOCIAL E O DISCURSO DO *GRAFFITI*

“[...] a grande contribuição da *análise de discurso: observa os modos de construção do imaginário necessário na produção dos sentidos.*” Eni Orlandi

Dada a problemática principal deste texto, que é descrever, explicar e avaliar criticamente os sentidos que podem ser *lidos* nos *graffitis hip-hop*, serão expostas agora as escolhas instrumental-teóricas que foram feitas. O objetivo neste capítulo, que introduz a revisão da literatura, é expor tais escolhas.

Durand e Pêcheux cruzam-se coincidindo em algumas das referências teóricas usadas por ambos. Por exemplo, utilizam-se de teorias lacanianas, do estruturalismo reformado, atribuindo muita importância à Linguagem. Trabalharam a semântica, mas é o último que implica grande destaque ao assunto. Assim como Durand, Pêcheux reserva uma preocupação e especial atenção às estruturas. Atribuem importância ao sujeito, à ideologia, ao fator social e à linguagem.

Os dois autores enxergaram a intervenção parietal como um objeto a *dizer algo*. Durand trata de inscrições rupestres denominando o produto desta arte de *representações imagéticas*; e Pêcheux, na obra *Semântica e Discurso*, página cento e vinte e oito, citando Carnap, faz referência ao termo *pichações de muros*.

As obras escolhidas de Durand foram: *As Estruturas Antropológicas do Imaginário, A Imaginação Simbólica, Campos do Imaginário, e Imagens e Reflexos do Imaginário Português*. Enquanto de Pêcheux, discutiremos, *O Discurso: estrutura ou acontecimento e Semântica e discurso*.

O livro *Projetos de Pesquisa* de Maria L. Saidel de Moura e Maria Cristina Ferreira foi um guia completo e prático para a elaboração dessa dissertação.

Forte apoio teórico veio do professor Luiz Felipe Baêta Neves com as obras *A Construção do Discurso Científico e As Máscaras da Totalidade Totalitária*.

O escritor e professor da UERJ é historiador de formação, PhD em Antropologia Social e especialista em imaginário social. Um autor que trabalha com desenhos rupestres, estuda minuciosamente o símbolo no contexto social, critica vigorosamente a aplicação dos conceitos de cultura erudita e cultura popular e trata, dentre outras coisas, a questão da

autoria, considerando-a como questão fundamental na Análise de Discurso e no Imaginário Social.

Seu livro, *A Construção do Discurso Científico*, apresenta e analisa o discurso como prática sócio-cultural e chama a atenção para o menosprezo das “circunstâncias” como uma consequência do esforço da ambição intelectual em alcançar suas descobertas. A intelectualidade pára, satisfazendo-se

com as equivalências simbólicas prontas, em que julga tudo descobrir quando se consegue estabelecer reincidências simbólicas. (NEVES, 1998, p. 173).

Para desespero dos apologistas da ‘cultura da Razão gráfica’, na expressão de Jack Goody, o julgamento, se assim podemos dizer, da escrita, não está em seus próprios domínios – nem tampouco dentro das fronteiras dos seus Autores – mas alhures, nas cambiantes práticas humanas quotidianas. (Ibid., 1998, p. 57).

É no quotidiano que as batalhas no plano do imaginário social têm lugar, mesmo quotidiano que torna possível e faz aparecer os sentidos do *graffiti hip-hop*.

Imaginário Social em Gilbert Durand.

Após uma pesquisa sobre os principais teóricos do Imaginário Social, Durand foi o autor escolhido para ser a referência, o mentor intelectual para orientar a trajetória teórica sobre o tema.

Ainda jovem, Durand tornou-se herói de guerra, lutando na resistência antinazista. Preso pela Gestapo, foi torturado e condenado à morte, sendo salvo com a chegada dos aliados. Recebeu as mais altas condecorações francesa e italiana.

Ao que parece, é bem possível, que essa experiência com a guerra, este conjunto de ações violentas que colocam em prova alguns extremos da relação humana com a luta pela sobrevivência e a busca por poder, tenham influenciado nos escritos do autor, mais precisamente em seu caráter crítico e em sua procura de observar e descrever amplamente a relação entre os homens e a destes com o mundo. Seu extremo otimismo também pode ter tido origem nessa fase de sua vida, ou por consequência desta, como um artifício de

resistência e combate, todavia falaremos desse otimismo mais adiante.

Em um dos artigos de seu livro *Imagens e Reflexos do Imaginário Português* está um breve comentário que incluiu sobre Hitler.

Começa a escrever artigos acadêmicos em 1951, totalizando mais de duzentos e cinquenta até 1996. Escreveu livros: *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, com a primeira edição em francês datando 1960, um clássico, extensa obra toda dedicada ao estudo dos símbolos; *A Imaginação Simbólica*, primeira edição em 1964. *Campos do Imaginário*, *Introduction à la Mythologie, Beaux-arts et Archétypes*, *Science de L'Homme et Tradition*.

Foi aluno e discípulo de Bachelard, seguindo intelectualmente, além deste, outros mestres como Eliade, Jung, Lévi-Strauss, Dumézil, Henry Corbin, Roger Bastides, Lupasco e René Thom, referindo-se também a Cassirer, Max Weber, Freud e Lacan.

Antropólogo e filósofo ele é um dos nomes mais importantes no estudo do Imaginário Social, visto tratar-se de um dos pais fundadores deste campo do conhecimento. Autor que esteve ligado desde o início de sua carreira ao desenvolvimento deste tema. Ex-professor de antropologia cultural e sociologia da Universidade de Grenoble, aliás, instituição que ajudou a fundar nos anos 60. Junto com Leon Cellier e Paulo Deschamps fundou e dirigiu o *Centre de Recherche sur L'Imaginaire* - CRI. Também participou do Conselho Consultivo do Círculo de Erasmo, na Suíça.

Foi ele quem ousou, ainda na década de 60, sair da epistemologia da ciência e se dirigir para a hermenêutica poética, digo ousou, porque procurou inovar, arriscando-se ao erro num mergulho ao desconhecido, abrindo uma perspectiva inovadora sobre as paisagens do imaginário literário.

Hermenêutica – grosso modo – pode ser definida como a interpretação dos sentidos das palavras.

No livro, *A Imaginação Simbólica*, Durand discute as hermenêuticas que classifica como redutoras que são para ele a psicanálise de Freud, o funcionalismo de Dumézil e o estruturalismo de Claude Lévi-Strauss, opondo-as à hermenêutica que classifica como instauradora, cujos representantes são para ele, Kant, a arquetipologia de Jung, Bachelard e a fenomenologia poética. Segundo o autor, a convergência das duas hermenêuticas se dá pela antropologia do imaginário e a dialética dos símbolos.

Destaque para o trabalho no campo da semântica e da compreensão literária.

Foi o pioneiro na mitanálise que é, em outras palavras, uma análise das estruturas míticas do pensamento. Parte então dessas estruturas para concluir que as matrizes que são, por assim dizer, representações sociais básicas são formadoras do imaginário social.

Durand denominou que as inscrições rupestres são representações imagéticas. Referindo-se as localizadas em Lascaux e Altamira, que são dois sítios arqueológicos repletos de tais manifestações.

Lida, também, o autor, com os conceitos de representação afetiva e representação alegórica. A representação alegórica – dá somente uma noção geral, uma idéia que é diferente de si mesma. Representação afetiva, segundo ele, é responsável por ligar os homens entre si usando as emoções contidas no quotidiano.

Considera que a consciência tem duas maneiras de representar o mundo: uma direta pelos órgãos de percepção dos sentidos e outra indireta através da memória. “Em todos os casos de consciência indireta, o objeto ausente é re-presentado na consciência por uma imagem.” (DURAND, 1998, p. 7).

A imaginação social cria as idéias e imagens que possibilitarão as representações sociais de existirem. Representações sociais e o imaginário social, enfim, formam-se mutuamente, sendo o imaginário um reservatório da representação humana.

É imprescindível destacar que o autor é um dos poucos autores a tratar no mesmo espaço de imaginário social e representação social.

O autor considera a existência de diversos estruturalismos, entre os quais o estruturalismo formal, que é divulgado pelas escolas e pela mídia que é compreendido por ele como ridículo, porque é incompatível com o inconsciente social.

“[Uma] estrutura implica por definição uma relação entre elementos que são os seus subsistemas.” (Ibid., p. 10). E sua força “está em poder de decifrar um conjunto simbólico, reduzindo-o a relações significativas.” (op. cit., p. 48).

Durand é um estruturalista figurativo seguidor de uma estrutura fundamental, arquetípica do psiquismo. Estruturalismo de processos espaciais – topológicos, as idéias projetadas no espaço. Ele convida-nos a pensar as estruturas do imaginário em termos de conteúdos dinâmicos, como meio fundamental para a compreensão das bases míticas do pensamento.

O autor admite uma interação entre o psíquico, o cósmico, o social e o biológico, não

diferenciando real de imaginário.

Para ele, o racionalismo é uma estrutura particular do campo das imagens.

Acredita Durand, que a psique humana é a fonte de onde surge o universo do imaginário, local de partida das imagens, símbolos, idéias e representações.

“O imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas, sobretudo como transformação eufêmica do mundo.” (DURAND, 2001, p. 432).

A aglutinação do imaginário, também chamado pelo autor de *constelações de imaginários*, recebeu a denominação de *bacia semântica*. Na direção inversa, ou seja, decompondo o imaginário, obteremos as imagens, o signo e o símbolo.

Na imagem o “objeto imaginado é dado imediatamente no que é, enquanto o saber perceptivo se forma lentamente por aproximação sucessiva.” (Ibid., pp. 22-23). Para Durand, “o signo só pode referir-se a um sentido e não a uma coisa sensível.”

Para ele são dois os níveis de derivação do símbolo: o nível pedagógico, que compreende a educação da criança através do ambiente imediato, e o nível cultural, constituído pela relação mútua que os homens de um grupo estabelecem institucionalmente entre si e que resulta na herança de uma sociedade aos seus membros adultos.

O autor percebe que tanto na “psicanálise, como para a sociologia do imaginário, o símbolo remete apenas, em última análise, para um episódio regional” (DURAND, 1993, p. 52), símbolo que se aperfeiçoa através do poder da repetição preenchendo assim suas inadequações a cada novo momento que é *utilizado*, deste modo, o símbolo evolui, porém podemos dizer que isto ocorre, mas não sempre, isto é, uma possibilidade e não uma regra.

Atribuiu ao símbolo três dimensões: o cósmico (figuração no mundo visível), o onírico (recordação), e o poético (linguagem).

Símbolo iconográfico que é a pintura e a escultura.

Na obra, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, há uma cuidadosa ordenação dos símbolos. Sobretudo, Durand criou duas categorias principais: o regime diurno das imagens e o regime noturno; ambas responsáveis por agrupar subcategorias de símbolos.

O regime diurno das imagens é dividido em dois grupos; ao primeiro o autor chamou de “faces do tempo”, que agrega os símbolos teriomórficos que seriam aqueles referentes ao simbolismo animal.

Durand buscou referências sobre este assunto em Piaget e Jung, e de acordo com estes, afirmou serem os símbolos teriomórficos aquelas primeiras imagens a surgirem na vida da criança.

Os símbolos nictomórficos designam a negritude como algo negativo; sombra, trevas, noite.

E o símbolo catamórficos é relacionado “a queda”. Trata-se da prova da gravidade, a vertigem, a queda do Paraíso do Éden (Bachelard, Freud).

O segundo grupo de símbolos do regime diurno das imagens Durand nomeou de “cetro e o gladio”, composto pelos símbolos ascensionais – ascensão, impulso (Eliade); por símbolos espetaculares – “iluminação”, luz, brilho, (destaque para as cores azul e dourado); e por símbolos diairéticos que remetem a espada, ao cortar, e ao separar.

Já o regime noturno das imagens – ligado ao signo da conversão e do eufemismo -, comporta o símbolo da inversão; o símbolo da intimidade; e as estruturas míticas do imaginário.

Nos símbolos da inversão “a noite é símbolo de inconsciente.”

Os símbolos da intimidade têm relação com a casa – moradia e acolhimento; com o ventre materno; com a morada última - o túmulo; e com cavidades em geral.

Por sua vez, as estruturas míticas do imaginário dividem-se em três: primeiro, a quietude ginecológica e digestiva; segundo, é a viscosidade que em uma de suas vertentes são vontade e preocupação constantes em fazer amigos; e terceiro está na realidade sensorial das imagens, o aspecto concreto, colorido.

Durand realiza extenso estudo sobre os símbolos e a alegoria. Segundo ele alegoria é parte de uma idéia abstrata que forma uma figura, enquanto o símbolo é responsável por desvelar um sentido secreto.

A imagem símbolo é para o autor sinônimo de ícone.

Já o significante é a metade visível do símbolo.

Imaginário social significa aqui “[...] o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*.” (DURAND, 2001, p. 18). Ou seja, todo pensamento é imaginário social. Imaginário para o autor é um reservatório da representação humana. Pode-se então dizer que são as vocações e as censuras que determinam as ações e pensamentos adequados a cada homem.

Estas vocações às quais o autor se refere também podem ser lidas, e preferimos fazê-lo, como as aptidões, tendências inerentes ao homem e que são “sinônimo” da formação ideológica a qual o sujeito está ligado, um conceito tido aqui aos olhos da análise do discurso tal como o conceito de censura.

Maffesoli no artigo *Os Imaginários do Social* comenta que foi Durand quem introduziu o termo mundo imaginal, que seria “de modo geral, a espécie de mistura de grandes ajuntamentos de tudo que se refere a imagens, aos imaginários, à imaginação e ao simbólico na vida social.” (MAFFESOLI, 1993, p. 6).

Durand organiza o que para ele são os objetivos do imaginário social: primeiro, o imaginário “deve ter por ambição elaborar o quadro compósito das esperanças e dos receios da espécie humana, a fim de que cada um possa reconhecer-se e confirmar-se nele.” (DURAND, 1993, p. 104). Segundo, a imaginação simbólica é a negação do nada, da morte e do tempo. A terceira e última função da imaginação, de acordo com o autor, é de proporcionar o equilíbrio biológico, o equilíbrio psíquico e sociológico.

Bérgson chamou de “função fabuladora” o que ele teve a iniciativa de delimitar como o papel biológico da imaginação, que é uma reação defensiva contra a inevitabilidade da morte fisiológica do corpo humano.

Baseando-nos na antropologia é possível estabelecer que uma das funções da imaginação é melhorar a situação do homem no mundo, para este fim a imaginação cria incessantemente novos desejos, novos anseios, outros objetivos perfazendo assim um dinamismo através de todas as estruturas do projeto imaginário.

“[...] a tese freudiana do recalçamento, o reino das imagens que surgem como uma posição de recuo em caso de impossibilidade física ou de proibição moral, como evasão para longe da dura realidade.” (Ibid., p. 98).

A psicanálise clássica tem analisado o papel que a imaginação tem desempenhado sobre a pulsão.

O termo pulsão pode-se dizer que equivale a velha noção de *instinto*. É uma excitação corporal. Para Freud, “a pulsão é ‘a representação psíquica da excitação proveniente do interior do corpo e que chega ao psiquismo’.” (Freud *apud* AUMONT, 1993, p. 124).

Podemos dizer que a religião, como é analisada por Geertz, é exercida pelos indivíduos – inconscientemente – para preencher uma função semelhante ao papel biológico que desempenha qualquer imaginário social em Bérgeon e Durand.

As crenças em geral e em particular a crença religiosa é uma parte crucial e indissociável do imaginário social, e participa da busca dos sujeitos por uma identidade.

Geertz na obra *Nova luz sobre a antropologia* trata da religião em múltiplos aspectos.

Para o autor a crença religiosa existe porque é uma necessidade social. Há uma carência, senão falta absoluta em alguns casos, de explicações para as angústias humanas, e a religião entra por essa fenda oferecendo respostas para muitas destas inquietações. A palavra angústia é a chave deste contexto. As pessoas acabam acolhendo uma ideologia religiosa motivadas por temores psicossociais e metafísicos – por medo da morte em seus inúmeros desdobramentos: término das sensações, dos prazeres, fim da existência física conhecida. Temor do desconhecido pós-morte: acontecerá uma pós-morte ou é o fim absoluto? Caso exista, haverá alegria e felicidade lá? Mereço o Céu ou o Inferno? Há purgatório como segunda chance?

Um destaque na teoria de Durand é o modo como concebe um imaginário social dinâmico capaz de impregnar e sustentar todo pensamento, mais ainda, considera-o sinônimo do pensamento. É extremamente otimista quanto ao papel do imaginário social, que é para ele um instrumento através do qual o homem *foge da morte*, melhorando sua qualidade de vida no presente intensamente vivido e pensado (imaginado). Meio pelo qual é remodelado e dinamizado imagetivamente seu futuro. A busca constante de um futuro melhor é a força motriz da existência humana feliz do homem segundo Durand.

Maffesoli comenta o vitalismo de G. Durand fazendo menção ao medo existente nas tribos e nas massas sobre uma possível imersão no vazio. Segundo o autor, um artifício utilizado para contornar este medo é a vitalidade, algo que emana do *graffiti*. O *graffiteiro* interage com seu semelhante, entende-se aqui como semelhante, tanto o homem, o artista, o cidadão. Uma cooperação-mútua que “[...] se inscreve numa perspectiva orgânica em que todos os elementos, por sua sinergia, fortificam o conjunto da vida. Desse modo, a ajuda-mútua seria a resposta animal, “não consciente” do querer viver social.” (MAFFESOLI, 1987, p. 37). O autor faz referência ao *graffiti* e a pichação na página 190 do livro *Tempo das tribos*.

Com tanta positividade, Durand chega a esquecer de considerar o lado negativo e até destruidor do imaginário. Podemos citar o exemplo do imaginário social do suicida, que

contém, dentre outras coisas, o desejo de findar o enfrentamento com as circunstâncias postas; medo e desolação perante o presente e futuro, o que recai na vontade profunda de não *imaginar*. Por fim, surge como única solução aos males que sofre agredir de forma irremediável o corpo que o liga à vida e ao fluxo dos acontecimentos.

Portanto, explicar a ação do *graffiteiro* segundo Durand é pôr em prática uma hermenêutica poética. E, mais ainda, é ter em mente que, ao praticar arte nos muros, o autor deste fenômeno expressa um desabafo, um protesto ou manifesta desejos que insere nas paredes num processo que é terapêutico e tem dois momentos:

O primeiro, trata-se da válvula de escape emocional existente no ato de criar. A criação artística é tida prioritariamente como ocupação no tempo livre. O *graffiti*, portanto, é uma terapia para o artista. Eles, sujeitos, consideram como tal, declaram como sendo assim.

Um segundo momento terapêutico ocorre posterior à criação, constituindo um dinamismo, também otimismo, e novos estímulos ao autor, causando, de acordo com palavras de Durand, a *fuga da morte* e uma melhoria na qualidade de vida, seja ao reinventar a cidade fazendo-a colorida, seja na reconstrução constante do *status* de artista urbano ou ainda na construção de uma identidade individual e grupal.

Estudos do Discurso.

Importam para a pesquisa os sentidos que podem ser lidos na escritura urbana, os sentidos perceptíveis nos quatro estilos que possui o *graffitis hip-hop*.

Para alcançar tal finalidade, realizamos um o estudo sobre os principais conceitos e os respectivos métodos de aplicação da análise do conteúdo - AC e da análise do discurso - AD.

Qual ferramenta seria a mais adequada ao propósito deste estudo? Sem a certeza de que instrumento de análise utilizar, iniciamos um percurso investigativo pela análise de conteúdo com um livro de Laurence Bardin que possuía este tema como título.

A análise do conteúdo trata “desde o *cálculo de freqüências* que fornece dados cifrados, até a extração de estruturas traduzíveis em modelos - é uma *hermenêutica*

controlada, baseada na dedução: a inferência.” (BARDIN, 1979, p. 9, grifo meu). É uma análise das palavras chaves de um texto e análise estatística dos valores, é uma análise léxica – estudo dos códigos de um texto. Codifica os dados brutos do texto, recorta, agrega e enumera procurando atingir uma representação do conteúdo, transformando de certo modo o texto original num outro texto que passa a pertencer ao analista. Uma análise dividida em representacional ou instrumental, numa abordagem que pode ser quantitativa ou qualitativa.

Por conseqüência desses aspectos constatamos a inadequação entre este método e os objetivos da pesquisa. Não é somente o texto que nos interessava, também o *com-texto*. De forma alguma nos interessava destacar o quantitativo, a estatística do conteúdo do texto. Tampouco importava somente a interpretação, mas a análise dos sentidos possíveis, que podem ser lidos na escritura urbana, os sentidos perceptíveis na arte, enfim, o *como o graffiti hip-hop* produz sentido nos quatro estilos que possui.

Por outro lado, a análise de discurso desenvolve um trabalho dentro do contexto situacional imediato, o contexto institucional e o contexto sociocultural. É uma forma de análise que não prioriza exclusivamente o que o texto diz, mas, sobretudo em como e por que o diz e mostra.

Os modos de mostrar (uso referencial da linguagem) recebem importância primordial, tal como os modos de interagir e de seduzir (distribuição de afetos positivos e negativos).

A análise do discurso procura descrever, explicar e avaliar criticamente os processos de produção, circulação e consumo dos sentidos vinculados àqueles produtos na sociedade. Os produtos culturais são entendidos como textos, como formas empíricas da linguagem verbal, oral ou escrita. (PINTO, 1999, p. 7).

Neste contexto, não há neutralidade dos signos, também “não há uma verdade oculta atrás do texto”.

Não existe na análise de discurso uma interpretação exata ou outra coisa neste gênero, o que há são discursos e sentidos que compõem a comunicação. Difere da Hermenêutica que se preocupa apenas com a interpretação das palavras. A análise de discurso se preocupa com os sentidos existentes não apenas nas palavras ou textos, assim como no Discurso.

Então, a escolha que fizemos foi pela Análise Automática do Discurso da AD francesa. Através desta que será desencadeada a análise diretamente sobre as amostras fotográficas dos *graffitis hip-hop*, alcançando o discurso aparente na superfície e aquele que transcende ao texto e a imagem.

Para a análise do discurso qualquer imagem é considerada um discurso.

Mas, o que é Discurso? Uma possibilidade de conceituar Discurso é defini-lo como palavra em movimento, também movimento dos sentidos.

O termo “discurso social” refere-se a “tudo o que se diz, tudo o que se escreve em uma sociedade dada. [...] discursos instituídos e temas providos de aceitabilidade e de capacidade de migração em um momento histórico de uma sociedade dada.” (ORLANDI, 1997, p. 112). Todo discurso é social sob o ângulo deste campo.

Um discurso pode ser constituído por imagem e/ou texto. Torna-se crucial ressaltarmos que texto não é imagem, porque não é representação de um objeto. Texto é o conjunto de letras de um alfabeto organizado em torno de um sentido, a linguagem verbal ou escrita normatizada como idioma.

A história da análise de discurso (AD) teve início na década de 1960 na Europa. Várias escolas de AD surgiram e proliferaram pelo mundo, sendo as principais a russa de Mikhail Bakhtin, a anglo-americana e a francesa.

A anglo-americana é ligada ao estudo do comércio e das guerras foi uma linha da AD que iniciou utilizando a etnografia da comunicação incorporando elementos da sociologia, da psicologia e da etnologia; faz oposição entre discurso e frase. Destaca-se o nome de Ludwig Wittgenstein.

A estrutura da escola anglo-americana requer o uso do *probatio*, da refutação, dos argumentos éticos e patéticos, num processo de comunicação que passa pelo enunciador/emissor, coenunciador/receptor, sendo enunciação o ato de produção de um texto; e finalmente o enunciado - produto cultural, o texto material.

As funções da produção de texto são nomeadamente: função de mostração, função de interação e função de sedução que se realizam de modo integrado, sem separação entre elas. Há também as operações de enunciação, dos operadores de modalização, da sedução e modalização expressiva.

Em sua obra *Comunicação e Discurso* o autor Milton José Pinto, doutor em comunicação, professor da UFRJ, faz uma breve, porém interessante análise de imagem utilizando-se do quadro *São Sebastião* de Mantegna. Destaca, dentre outras coisas, a relação do posicionamento entre o personagem principal, os personagens ‘periféricos’ e o expectador; e marca a altura elevada do quadro que impõe uma situação de dominância sobre o expectador que precisa olhar para cima se quiser entrar em contato com o quadro.

Também foram várias as tradições que compuseram as escolas de Análise de Discurso: a Teoria dos Atos de Fala, a Sociolinguística Interacional, a Etnografia da Comunicação, a Pragmática, a Análise Conversacional, a Análise de Variação, a Análise Crítica do Discurso e a Psicologia Discursiva. O livro *Manual de análise do discurso em ciências sociais* de Iñiguez faz um breve resumo sobre cada tradição fazendo referências às disciplinas auxiliares usadas, aos objetivos e aos modos de prática.

José Pinto considera a quantidade de gêneros discursivos sob o domínio de um indivíduo, um referencial de “*status* em cada evento comunicacional de que participa e (re)define sua posição dentro das escalas de poder presentes na sociedade”. (PINTO, 1999, p. 50).

A Análise Crítica do Discurso tem Foucault como um dos mentores intelectuais que se empenharam em desenvolver este campo do saber, personagem fundamental para o desenvolvimento da escola francesa de AD.

Em uma de suas obras *A Ordem do Discurso*, “aponta para as conseqüências do poder que emana da linguagem e que captura seus usuários em suas redes.” Um exemplo prático do modelo interpretativo de Foucault filósofo parisiense ávido aos detalhes analíticos está no livro *Estética; Literatura e Pintura, Música e Cinema* que nos agracia com uma descrição técnica minuciosa sobre a pintura *Las Meninas* de Velásquez, quadro pintado em 1656.

Sem deixar escapar nenhum pormenor, Foucault traduz com riquezas de detalhes a função simbólica de cada personagem, ressalta a importância da luz, dos planos, descreve não somente a obra, mas a interação desta com o universo que a inseri, relação que se mantém viva após a criação já que o quadro trás para dentro de si não apenas personagens, mas autor, espectador e o mundo exterior (ateliê).

Destaca-se a perspectiva muito curta da janela, que esconde sua crucial função de permitir a passagem da luz, esta que, segundo palavras de Foucault, sutilmente enche a superfície da tela com seu volume e frente.

Reclama atenção à representação invertida utilizada por Velásquez ao se desenhar na obra, recurso onde o pintor torna-se ao mesmo tempo criador e personagem, artifício que recebe força com o espelho (parte da composição) que retrata dois personagens ausentes do plano de visão inicial.

“Esses estudos críticos de discurso estão interessados essencialmente na maneira como o poder, a dominação e a desigualdade social são estabelecidos, reproduzindo e combatidos através do discurso.” (IÑIGUEZ, 2004, p. 12).

A Análise de Discurso francesa iniciou-se fortemente marcada pelo estruturalismo lingüístico, pela Psicanálise e o pelo Marxismo, adotados como suas intercessões teóricas.

Michel Pêcheux o mais ilustre membro e iniciador da Análise de Discurso francesa, foi além do que se diz e se mostra na superfície, incluindo nas análises o não-dito e as *margens* dos textos. Aprende com Freud a desconfiar daquilo que se escuta e se diz (tanto quanto do calar), pois neles está escondido o discurso do inconsciente. Vai buscar leituras também em Lacan, passando a correlacionar *recalque inconsciente* e *assujeitamento ideológico* no interior do processo do Significante. Considera-se para tal que o significado refere-se ao plano de conteúdo, enquanto o significante remete ao plano de expressão.

Refere-se a Lacan, Freud, Noam Chomsky, Husserl.

O autor escreveu as obras *A Análise Automática do Discurso; O Discurso: estrutura ou acontecimento; e Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*.

Como estudioso da semântica, atribuindo-lhe grande atenção. Chegou a escrever uma obra de trezentas e dezessete páginas somente sobre o assunto, conceituando o termo, relacionando-a à sintaxe e à pragmática.

Transitou pela semiótica de Peirce, pela semiologia de Saussure, teve interesse pela Teoria do Conhecimento e na relação entre Lógica e Linguagem.

A língua é tida por Pêcheux como um sistema e uma estrutura. “[...] especialmente no que diz respeito à ‘Semântica’, o estruturalismo lingüístico não pode deixar de desembocar em um *estruturalismo filosófico* que tenta abarcar no explicável o resíduo inexplicável.” (PÊCHEUX, 1997, p. 23). Assim como Durand, Pêcheux reserva uma preocupação e especial atenção às estruturas. Escreve sobre a convergência recente da semântica estruturalista de Saussure com a semântica gerativista de Chomsky.

Destaque também no cuidado do autor ao utilizar em seus livros a expressão Análise de Discurso e não Análise do Discurso, a preposição (*de*) remete a uma multiplicidade, que neste caso é a pluralidade do discurso, enquanto a preposição (*do*) nos liga a idéia de uma unicidade do discurso que não é *real* para Pêcheux.

Em seus livros encontra-se um vasto repertório de conceitos do âmbito da análise

automática como: formação discursiva/ideológica, formação imaginária, paráfrase, polissemia, metáfora, efeito metafórico, etc.

Vale lembrar que o conceito de formação discursiva na análise do discurso está sendo substituído pelo conceito de arquivo “[...] *corpus* de enunciados que dependem de um mesmo posicionamento sócio-histórico e que são inseparáveis de uma memória e de instituições que lhes confirmam sua autoridade, legitimando-se por seu intermédio.” (PINTO, 1999, p. 56).

A formação imaginária são projeções mentais que o sujeito possui para construir seu discurso (o que pode ou não ser dito). O que se manifesta no processo discursivo através da antecipação, das relações de força e de sentido.

Podemos citar também o conceito de significação - movimento do sujeito e dos sentidos, que é o objetivo da análise do discurso, que para ser apreendido adequadamente o analista deve ter em mente e em prática o bom uso dos dispositivos analíticos.

Tais dispositivos analíticos são compostos pela paráfrase que é o dito que se repete de maneira diferente; distintas formulações do mesmo dizer sedimentado, cuja origem está na unidade, no grupo. Pela polissemia que é a ruptura da repetição do dizer, e se baseia no equívoco, é o desliza da fala (para Pêcheux é entre a tensão da paráfrase com a polissemia que o sentido surge). E pelo interdito - sendo aquilo que foi falado antes e esquecido a origem. Ocorre em nível social e não individual. A repetição que não se sabe a fonte.

Outro conceito importante para AD é a metáfora, que, aqui, não é sinônimo de figura de linguagem. Diferente disso, se caracteriza pela tomada de uma palavra por outra, palavras diferentes que tem o mesmo significante, numa transferência de sentido de uma palavra a outra, supera o modo como a retórica a concebe.

O efeito metafórico é lugar da interpretação, da ideologia e da historicidade.

Interdiscurso é a memória do dizer, o “dizível, histórica e lingüisticamente definido”, também conhecido como memória discursiva. “É preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o ‘anonimato’, possa fazer sentido em ‘minhas’ palavras.” (ORLANDI, 2005, pp. 33-34).

Intertexto – relação entre textos; “todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa.”

Análise Automática do Discurso utiliza também o que chama de Mecanismos do Jogo Discursivo, uma esfera de artifícios na qual a Percepção é fundamental, ponto que exige o trabalho com os entremeios, os reflexos indiretos e os efeitos.

A Antecipação é um mecanismo do Jogo Discursivo usado pelo enunciador experimente, ao ocupar, mesmo que parcialmente o lugar de *ouvinte*, a partir do seu próprio lugar de enunciador. A partir de então o enunciador surpreende o ouvinte-observador com aquilo que este último deseja.

É melhor orador aquele que consegue antecipar o maior número de jogadas, ou seja, aquele que mobiliza melhor o jogo de imagens na constituição dos sujeitos [...] esperando-os onde eles estão, com as palavras que eles 'querem' (gostariam, deveriam, etc.) ouvir. (Ibid., p. 42).

Assunção de Autoria é a identidade criada pelo autor a partir do reconhecimento deste, da necessidade de exterioridade pela qual deve se referir, exercitando sua relação interior/exterior.

As Relações de Força são dadas partindo do lugar onde qual o sujeito fala sendo constitutivo do que ele diz.

Existe a língua-de-espuma que trabalha o poder de silenciar.

A paralisia do significante é onde o sujeito e o sentido não se movimentam, prevalecendo a repetição que pode ser empírica (mnemônica), formal (técnica) que é um mesmo modo de dizer o mesmo, ou a repetição histórica que “historiciza o dizer e o sujeito.”

Uma fração da AD no Brasil.

A autora Eni Orlandi tradutora das obras de Pêcheux também será adotada como fonte.

Eni Puccinelli Orlandi é graduada em Letras, possui doutorado em Lingüística pela Universidade de São Paulo, USP e pós-doutorado pela *Université de Paris VII - Université Denis Diderot, U.P. VII*, França. Sua área privilegiada de pesquisa é Lingüística, Letras e Artes. Pesquisadora da AD francesa, especializou-se neste campo investigativo, desenvolveu um senso crítico apuradíssimo sobre esta ferramenta analítica e hoje é reconhecida como a

autora de maior evidência no Brasil sobre este assunto.

Como seguidora de Pêcheux utiliza-o como referencial teórico, compartilhando muitos de seus conceitos e idéias, destacando a utilização que é feita da língua e da ideologia.

No livro *Cidade dos Sentidos*, realiza estudos sobre *graffiti*, um trabalho que comenta a importância dos *graffitis* para o contexto urbano.

O recorte epistemológico da autora identifica-se com o nosso ao citar seus estudos sobre o urbano, a cidade, o *graffiti* e a linguagem. “[...] interessa-nos que nas cidades grandes o movimento da grafiteagem é desencadeador de um movimento de consciência que atravessa toda a população segregada.” (ORLANDI, 2004, p. 13).

O trabalho com o significante e não com o significado, o que nos permite trabalhar em busca dos processos de produção do sentido. A questão é como o outro produziu sentido. O sujeito está constantemente se alocando em redes de sentidos, entretanto, de acordo com Orlandi, não é algo automático e, sim, inconsciente e dependente da ideologia.

Existe em certas ocasiões uma migração dos sentidos, o que ocorre deslocando-se o que é dito através de substituição ou repetição de palavras ou imagens em lugares estratégicos; ou ainda jogando com o significante, por exemplo, através de rimas e silêncios. Desloca-se também pelas metáforas.

As relações de sentido se constituem nas referências e nas inter-relações que os discursos estabelecem entre si. Estamos à procura destes sentidos em cada *discurso* emanado pela intervenção parietal. Quais sentidos estão representados em cada discurso? “Os sentidos estão sempre ‘administrados’, não estão soltos. Diante de qualquer fato, de qualquer objeto simbólico somos instados a interpretar, havendo uma injunção a interpretar.” (Ibid., p. 10).

Orlandi trabalha com três divisões no discurso para distinguir os diferentes modos de funcionamento, que são o discurso autoritário, o discurso polêmico e o lúdico. Não há um discurso totalmente autoritário, lúdico ou polêmico, e sim misturas, em que um tipo de discurso predomina.

Um componente fundamental para a existência do discurso é o silêncio. Orlandi, guiada pelas preocupações de Pêcheux, também se debruçou sobre o estudo desse elemento. Escreve que o imaginário social subalternizou o silêncio em prol de uma exigência de comunicação das sociedades modernas (pelo menos as ocidentais). O *falar* neste contexto é uma necessidade de marcar a existência contra o vazio a que normalmente ligam o silêncio,

sendo este último um ícone de inércia e morte. A autora faz uma interessante avaliação desta urgência de falar. Para ela, há nos indivíduos o interesse, melhor dizer, necessidade de “produzir signos visíveis (audíveis) o tempo todo. Ilusão de controle pelo que ‘aparece’”. Inclusive, a modulação da fala é objeto relevante neste “espaço”.

Orlandi evidencia meticulosamente o silêncio e o não-dito, que diferem um do outro.

“A fala divide o silêncio”. “As palavras vêm carregadas de silêncio”. Ao falar, o sujeito se divide, se exterioriza, e suas palavras passam a ser também as palavras dos outros. Desse movimento do discurso (e de sentido), resulta uma relação dinâmica de identidade, que une e separa ao mesmo tempo, demarcando o sujeito em sua relação com o outro. E “aí está a grande contribuição da análise de discurso: *observa os modos de construção do imaginário* necessário na produção dos sentidos.” (ORLANDI, 1997, p. 18, grifo meu).

A autora trata de um tipo de discurso que chama de Discurso da Resistência, ou seja, aquele que confronta o poder que há por trás do silêncio *da opressão*.

O silêncio não é o não-dito pura e simplesmente porque vai além, é aquilo que é apagado, excluído. O silêncio é a respiração da significação.

A autora organiza o silêncio em três categorias analíticas: o silêncio fundador aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito; o silêncio constitutivo “que nos indica que (uma palavra apaga necessariamente as ‘outras’ palavras)”; e o silêncio local subordinado direto à censura, um silêncio que emerge à partir da proibição do dizer, dada uma certa conjuntura.

Orlandi e Foucault divergem em relação ao princípio de autoria. Para a autora, este é um princípio necessário em qualquer discurso; “um texto pode até não ter um autor específico, mas pela função-autor, sempre se imputa uma autoria a ele.” Para Foucault, são discursos como “conversas, receitas, decretos, contratos, que precisam de quem os assine, mas, não de autores.”

Para Orlandi o autor deve ser visível, isto é, algo que nem sempre ocorre em se tratando de *graffitis*.

“O autor é o sujeito que sabe que há um interlocutor”. Também é aquele de quem cobramos clareza e a coerência.

eterno retorno. [...] Ele é sobretudo um ser que emite significações, que produz sentidos, que estabelece conexões. Soberano, aquilo que emite deve ser observado, analisado e traduzido, sempre sendo suposta sua unidade e compatibilidade interna entre partes constituintes. (NEVES, 1998, p. 53).

Roteiro de trabalho para a prática de análise do discurso: procedimentos

O percurso epistemológico que Pêcheux criou na análise de discurso entrelaçou três caminhos: o do acontecimento, o da estrutura e o da tensão entre descrição e interpretação.

O discurso é tido aqui como estrutura e acontecimento. Há o outro nas sociedades e na história, o que possibilita “haver ligação, identificação ou transferência, isto é, existência de uma relação abrindo a possibilidade de interpretar.”

A “materialidade específica do discurso” é um conceito importante no pensamento de Pêcheux, materialidade que para ele é construída no contato do histórico com o lingüístico, sem discriminar descrição e interpretação como é feito na fenomenologia ou hermenêutica.

O autor acredita na alternância e não na aplicação sucessiva entre descrição e interpretação. A descrição para ele deve captar o real da *língua*. Cuidadosamente ressalta que é na descrição e não na linguagem, no discurso, texto ou diálogo falado que se encontra a *especificidade do real*, ou seja, *o símbolo*.

Não devemos como analistas, tomar o texto como soberano, ponto de partida absoluto ou como fim último, contudo como parte de algo mais abrangente que é o discurso.

É primordial para o sucesso da análise (vamos considerar sucesso uma análise que transcende a mera interpretação abarcando os sentidos existentes no discurso) manter o foco em torno da questão que desencadeia a análise, ou seja, a pergunta de partida na qual deve estar alicerçada a pesquisa. Neste caso, trata-se de saber quais são os sentidos existentes nos discursos do *graffiti hip-hop carioca*.

Recorte e tratamento do *corpus* de análise devem ser realizados sem negligenciar, em nenhum momento, o delineamento da formação ideológica.

Dentro do exercício da Análise de Discurso, é importante ainda que a análise seja isenta da ilusão de transparência e de autoria.

Será preciso identificar e respeitar a estrutura dos enunciados.

Atenção especial deve ser dada à metáfora, à paráfrase e à formação ideológica. Consideram-se também a sinonímia e a relação dizer e não-dizer.

Por conseqüência da restrição de conhecimento, ou por fatores inerentes ao inconsciente do sujeito, ao contrário do que pensa, não possui o controle sobre o que diz. Existem distâncias entre o saber do autor e a materialidade do discurso constituído deste referido conhecimento. Portanto, procurar uma “intenção” do artista, é no mínimo inconsistente porque não existe Um Sentido, assim como não há uma Verdade. Mesmo se considerarmos que o Autor é um sujeito que domina o veículo de sua comunicação, o canal utilizado, e a linguagem empregada, e por conseqüência produza um discurso extremamente claro e específico.

O sujeito fala de uma “posição”, de um lugar. Devemos, como analistas, interpretar e descrever que lugar é este, descentralizando o sujeito e a linguagem verbal. Esta ação descentralizadora constitui um princípio fundador da análise do discurso.

Há também necessidade de criar uma materialidade lingüística como sugeri Orlandi – sinais (códigos privados) que serão submetidos aos discursos para nos situar de detalhes inferidos.

Enfim, o “que temos, como produto da análise, é a compreensão dos processos de produção dos sentidos e de constituição dos sujeitos em suas posições.” (ORLANDI, 2005, p. 72). Compreensão que resulta da alternância constante entre a descrição e interpretação.

Por fim, o que vale é aquilo que é apreendido pelo receptor é este que determina o valor e o sentido final do discurso.

Todavia, utilizaremos na análise dos *graffitis* o modelo seguido por Pêcheux na obra *O discurso: estrutura ou acontecimento*, onde o autor faz uma análise de um jargão da campanha política de Mitterrand a presidência francesa: “ON A GAGNÉ”, ou seja, ganhamos.

Pêcheux decompõe a frase questionando, dentre outras coisas, quem faz parte dos vencedores e o que ganharam. Destaca a manipulação da linguagem pelo *marketing* político, que, neste caso, explora o jogo metafórico envolvendo o sentimento de pertencimento do público alvo.

CAPÍTULO III



CAPÍTULO II

GRAFFITI NA CULTURA CARIOCA: INSERÇÃO E PRÁTICA

Nesta seção, que começa no capítulo II e continua no III, uma análise historiográfica breve ordenada, não por bibliografias, mas por temas, propiciará discussões sobre o material bibliográfico referente, tanto ao tema específico, como a temas periféricos ao objeto desta pesquisa.

Tais documentos não serão fonte primária em sua maioria. Sequer diz respeito ao recorte espacial ou temporal adotado como referencial. Entretanto, servirá enormemente aos objetivos deste estudo por diversos motivos:

Primeiro, porque o material bibliográfico usado como suporte tem a função de possibilitar o levantamento, mesmo que sucinto, do conhecimento histórico sobre o *graffiti* no Brasil e no mundo, conhecimento fundamental para a compreensão do *graffiti hip-hop* carioca.

Através do uso deste material torna-se possível ilustrar a formação ideológica do sujeito do fenômeno em questão. Digo ilustrar porque a avaliação do mesmo ocorrerá através do documento pictórico.

Segundo, porque apresenta o processo de reconhecimento do *graffiti* como arte - destaque para a importância da Bienal de 1987.

Em terceiro lugar (terceiro que não significa ordem de importância), o documento bibliográfico exercerá grande importância nesse estudo por ser a fonte responsável por desvelar o macro das relações entre: símbolo - etnia que a produziu; símbolo - condições históricas e econômicas que o permitiram.

Relações estas que permitem, dentre outras coisas, reconhecer a identidade coletiva dos grupos de escritores urbanos que existem mediados pela ideologia do *hip-hop* e designar o seu lugar frente às instituições de poder da sociedade carioca. De tais relações proverão elucidacões do processo de produção dos sentidos macros dos *graffitis*, aqueles emitidos de forma fragmentária pelas amostras, oculto ou mesmo inexistente na particularidade da intervenção, que, contudo, estão *significando* de algum modo as funções que motivam a existência da escritura urbana.

A quarta função do material bibliográfico fica a cargo de uma fração da bibliografia que trata especificamente de *graffiti* e possui inclusive depoimentos dos escritores urbanos e de outros envolvidos com o movimento *hip-hop*, a exemplo dos *rappers*.

Contextualização histórica do graffiti.

Através de fontes bibliográficas como: livros, artigos científicos e jornalísticos obtivemos acesso a um panorama de como é realizada a prática do *graffiti* em inúmeros países, e como esta ação, que intervém tatuando o corpo das metrópoles é aceita ou negada pelas autoridades públicas internacionais. Em “an passant” a intervenção parietal é vista em países de cinco continentes.

A origem desta arte pode estar nos desenhos rupestres ou no muralismo, no entanto, trata-se de uma discussão que não fará parte deste estudo. Vamos partir da explosão do imaginário social, que teve como marco a França de 1968, e atribuiu à inscrição urbana poder e difusão.

A referida explosão mundial desta manifestação cultural ocorreu em 1968 e teve como epicentro a França. Um dispositivo simbólico que naquele momento histórico – Paris de maio de 1968, foi manipulado pela massa popular constituída, majoritariamente, por estudantes e trabalhadores revoltados e revoltosos com a situação socioeconômica da França.

Os *graffitis* serviram para registrar na cidade tal descontentamento, foi uma possibilidade que as pessoas envolvidas nos protestos encontraram para reconhecer e demarcar as recusas e expectativas do movimento.

Gitahy diz em seu livro *O que é Graffiti*: “Durante a revolta dos estudantes iniciada em maio de 1968 em Paris, vimos como o *spray* viabilizou que as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas, fossem rapidamente registradas nos muros da cidade”. (GITAHY, 1999, p. 21). Célia Maria Antonacci Ramos⁴ considera maio de 1968 o marco do ressurgimento do *graffiti* e cita na página quatorze de seu livro exemplo de intervenção que

⁴ Celia Maria Antonacci Ramos é brasileira, graduada em Letras, com mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP.

teria sido veiculado nos muros franceses neste período:

**“LA BOURGEOISIE N’A PAS D’AUTRE PLAISIR QUE CELUI DE LES
DEGRADER TOUS”.**

Para Antonacci Ramos, toda cidade é um “sistema semiótico de produção e consumo de códigos”.

A Enciclopédia Einaudi é outra fonte que trata do tema reconhecendo o domínio do imaginário social como um importante lugar estratégico. A obra trás um artigo escrito por Bronislaw Baczko que discuti os sistemas simbólicos e as estruturas de dominação, tendo como objeto as “inscrições que ornavam as paredes de Paris”, ou seja, o *graffiti* no seu *clímax* revolucionário.

Maria Lúcia Bueno pesquisou a inscrição urbana nos EUA sob recorte temporal anterior a 1968, incluiu um rápido estudo sobre a existência dos programas governamentais *Public Works of Art Project* e o *Federal Art Program do Works Progress Administration*, que propiciaram incentivos econômicos à produção de inúmeros *graffitis* entre os anos de 1935 a 1943 cinco mil artistas produziram 2500 obras que foram expostas pelos prédios públicos, escolas e hospitais em um exercício de artes plásticas que alcançou grandes proporções.

Anos mais tarde as paredes dos vagões de trens do metrô de *New York* começam a incitar o interesse dos escritores urbanos que passam então a utilizar este espaço como suporte ao *graffiti*. Dois nomes se destacaram como artistas do metrô nova-iorquino: Keith Haring e Jean Michel Basquiat, um dos primeiros a pintar em telas utilizando técnicas e materiais de *graffiti*.

Harry Bellet num artigo de duas páginas faz uma rápida passagem pela história do *graffiti* norte-americano. Fala sobre pichação; *hip-hop* e, cita inclusive a Zulu Nation organização fundada por Afrika Bambaataa; disserta sobre *graffiti* e sobre alguns propulsores da escritura urbana.

Para autor o *graffiti* obteve forte impulso e se propagou no cenário internacional, mais largamente, após a Segunda Guerra Mundial.

A substituição gradativa das pichações pelos *graffitis* tornou-se um fenômeno expansionista. A *Big Apple* assume pouco a pouco um número cada vez maior de lugares ocupados por pichações. *Big Apple* – grande maçã – nada mais é que o *throw-up* muito usado para expor os codinomes dos interventores, vulgarmente conhecido como apelidos.

Bellet também é da posição de que os pseudônimos reproduzidos através dos *graffitis* são na verdade forma de marcar o território impondo uma conquista sobre os outros.

Um personagem importante neste universo, um nome que repercutiu no mundo na década de 1980 foi Jean-Michel Basquiat, nascido em 1960 no Brooklyn.

A história pessoal de Basquiat foi curta, uma overdose de droga o mata. Interrompida drasticamente, sua vida encerra em 1988 aos vinte e oito anos de idade.

Basquiat assinava Samo – abreviação de "same old shit". Mais tarde passou a escrever "Samo is dead". Bellet chama a este tipo de intervenção de “*graffitis littéraires*”.

“‘Samo as an end to mindwash religion, nowhere politics, and bogus philosophy’ (Samo comme une fin au lavage de cerveau religieux, au nulle part politique, et au charlatanisme philosophique), ou, plus lapidaire, ‘Samo save idiots’.” (BELLET, 2006, p.2)

Em 2002, uma de suas telas a “Profit I” foi vendida por 5 milhões de dólares.

Bellet cita um jovem de nome Démétrius que em 1971, na cidade de New York cativava o hábito de espalhar por quatro quarteirões o apelido Taki e o número de sua rua no Harlem – 183. Taki – 183.

Manhattan, Bronx, Brooklyn, New York são alguns dos Estados norte-americanos marcados por forte presença de intervenções parietais.

Milhões de dólares são gastos anualmente no país, pelo governo, para limpar o espaço público das intervenções que transgridem invadindo os lugares sem a permissão dos proprietários. A estimativa fornecida por Michael Walsh é da cifra de 25 milhões de dólares ao ano.

Na maioria das cidades analisadas, em diferentes países do globo terrestre, a exemplo da Bélgica, Canadá, China, Cuba, Espanha, EUA, França, Perú e Senegal, a escritura de rua mantém forte presença nos subúrbios, contrapondo a uma menor participação nos centros urbanos. Diferente do que acontece no Rio de Janeiro onde os *graffitis* são extremamente numerosos no centro da cidade, com menor ocorrência nos subúrbios e periferias.

É consensual que em todos os lugares os escritores de rua transcendem dos subúrbios, periferias e favelas. A arte sai dos guetos. Todavia, uma diferença marcante que distingue a intervenção parietal carioca da maioria dos *graffitis* estrangeiros; é que aqui os sujeitos se deslocam de seu ambiente privilegiando a maior visibilidade que proporciona o centro da Cidade.

A intervenção urbana é atualmente ilegal na França.

Peintre et graffiti artiste é um artigo publicado no final de 2005 que fala da homenagem feita pela galeria de arte parisiense Nora Herman ao escritor urbano judeu Daniel P. P. Be'houkotí.

O artista partiu do subúrbio de Paris para *graffitar* as milenares muralhas de Jerusalém.

Na China a inscrição urbana é um fenômeno novo. Recorrente atualmente nas cidades de Beijing e Xangai onde foi transformada em anúncios de publicidade educativa sobre doenças contagiosas.

A ilegalidade da intervenção urbana também vigora neste país.

O espaço público é regulado pelo Estado. Das autoridades competentes dependem as autorizações necessárias ao uso de anúncios comerciais e a prática de qualquer arte.

É ilegal também no Senegal.

Em alguns países onde a escritura de rua é ilegal, governos representados pela administração pública local, ONGs ou o meio artístico, promovem eventos para que a intervenção seja exercida em espaços controlados.

Existe em Cuba o projeto Art Kitchen que promove intervenções nos muros. Poetas são chamados para escrever nas ruas.

Em Montreal, Canadá, a organização MU promoveu entre jovens um evento para estimular a produção coletiva de *graffitis*. Um meio encontrado para minimizar a frequência de pichações na cidade.

O artigo *Sauvez mon art!* faz referência a encomendas de escritura parietais por comerciantes canadenses, que queriam livrar-se das pichações. É uma solução com altos índices de sucesso, visto que paradoxalmente, os pichadores respeitam os *graffitis*, estes últimos permanecem intactos, o que poupa os proprietários dos muros do convívio com a imundície dos pichos, ou o liberta da guerra freqüente da limpeza de seus muros e paredes. Grande desprendimento de tempo de trabalho e dinheiro (com solventes, por exemplo) é poupado através da encomenda desta arte.

O jornal Elpais.com também refere-se a demanda de *graffitis* por pequenos empresários, como uma maneira de combater o vandalismo arquitetônico e o abandono que degrada o espaço público. Segundo a reportagem, os artistas contratados decoram o centro de uma Madrid deteriorada.

Este tipo de encomenda evoca uma outra questão: a intervenção urbana movimenta hoje enormes fortunas.

A encomenda, propriamente dita, pouco fornece de retorno. Entretanto, um comércio vultoso gira entorno das intervenções parietais.

A indústria anti-intervenção cresce anualmente satisfazendo a enormes demandas por solventes, película protetora e outras tecnologias anti-spray. Atualmente, somente nos Estados Unidos milhões de dólares são gastos com estes produtos.

Por outro lado, as telas elaboradas com os materiais e técnicas de *graffitis* podem custar entre 200\$ e 20.000\$ no Canadá. A “Profit I” tela de Basquiat atingiu o preço, para venda, de 5 milhões de dólares.

Empresas são montadas para empregar escritores de rua:

Graffiti criaram no Canadá a empresa Café Graffiti, voltada para aqueles jovens que desejam a expressão por meio de sua comunicação visual de maneira legal, dentro da Lei.

Outra empresa canadense desse nicho é a Urban X-Pressions.

Tal fenômeno chega ao Brasil em 1964, quatro anos antes de sua explosão global através das mãos do ítalo-etíope Alex Vallauri. A permanência e propagação do *graffiti* pelo país não se deu ao acaso, mas por compatibilidade entre este e grupos de jovens que teriam então parte de suas necessidades psicossociais atendidas com esta prática de expressão alternativa.

O processo histórico de assimilação da inscrição urbana no Brasil pode ser mostrado mais claramente a partir de Rodrigo Naves em *A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira*, passando então a Duílio Battistoni Filho com o livro *Iniciação às Artes Plásticas no Brasil*. Ambos fornecem a seqüência lógica e não ocasional da *evolução* da arte plástica no Brasil, um verdadeiro roteiro da arte visual na América portuguesa, o que introduz a conjuntura cultural e política do tempo presente que é o foco da pesquisa.

Conforme Naves, o início da arte plástica brasileira (América portuguesa, início do século XIX) foi direcionado à ornamentação dos templos com enorme dependência da influência externa. Alguns artistas se esforçavam em ser originais, como exemplo, Mestre Ataíde, pintor nascido em Mariana, Minas Gerais, que se preocupou em criar e manter em suas obras uma iconografia autêntica, na qual anjos, santos e madonas têm traços mulatos.

Com objetivo de criar o ensino clássico no país, Dom João mandou vir da França no

ano de 1816 uma caravana que ficou conhecida como a Missão Artística Francesa. Reuniu na Europa e trouxe para o Brasil vários artistas, dentre os quais, estavam os pintores Nicolas Antoine Taunay, Debret e Rugendas.

Os trabalhos de Debret e Johann Moritz Rugendas são considerados as maiores fontes iconográficas do Brasil do início do século XIX pelo grande número de obras que retrataram em detalhes os costumes, a fauna e a flora.

Debret se esforçou em fazer uma arte que incorporasse certos traços da sociabilidade brasileira, porém o resultado de seu trabalho foi demonstrar o quanto tal sociedade tornava difícil uma produção visual incisiva e intensa.

A escravidão brasileira tornava o ambiente impróprio à arte visual, pois infestava o meio urbano com as conseqüências da segregação racial: dor, injustiça, desigualdade generalizada.

Agravava mais ainda este quadro a precariedade da higiene urbana.

De onde os artistas tirariam inspiração para exercer seu ofício, estando em um lugar assim? Essa era uma pergunta que inquietava Debret.

Também não havia, nestas paragens, nenhum herói ou líder digno de qualquer tipo de exaltação.

Outro grande mal nesse início das artes no Brasil foi a alienação, visto que as encomendas de tais produtos culturais estavam restritas às igrejas e ao círculo régio que ditavam, com total controle, os temas e o ritmo da produção artística brasileira no período.

É aterrorizante olhar para a “situação” traçada por Rodrigo Naves sobre o contexto do século XIX e verificar seu paralelo com o século XXI muito pouco amortizado: discriminação racial, desigualdade social, miséria, precariedade de higiene urbana (ainda hoje nos subúrbios e favelas). Permanências infelizes no processo histórico.

Disse um *graffiteiro* paulista da década de 80: “A arte será sempre o reflexo social de um povo”. Celso Gitahy: “No nosso caso o reflexo de um povo oprimido. Que sofre desrespeito em seus direitos humanos, falta de trabalho e habitação, saúde, educação, segurança, lazer, etc”. (GITAHY, 1999, p. 23).

Em 1820 é criada a Academia e Escola Real de Belas-Artes incumbida de normalizar e consolidar o ensino artístico do país nos moldes neoclássicos.

Somente aos poucos os pintores escapam da obsessão temática acadêmica com imposição de temas buscados no Velho Testamento e na antiguidade clássica.

O neoclássico, o “quadro de gênero” e a “natureza-morta” foram tendências marcantes nas artes plásticas do Brasil ao longo de mais de cem anos. Neste intervalo, na Europa, ocorreram fortes alterações no campo das comunicações visuais.

Num dado momento, a cor emerge como elemento essencial e começa a disseminação da impressão em quadricromia: negro, vermelho, azul, amarelo.

A criação da tinta sintética facilitou muito a vida dos pintores.

Em 1897, Toulouse-Lautrec revolucionou as artes plásticas inaugurando o cartaz, conjugando pela primeira vez a imagem e a palavra.

A pintura, que predominava no início do século XIX, doravante convive em constantes *interfaces de linguagens* com a fotografia, o jornal, o cinema, a televisão, os quadrinhos, o cartaz, a publicidade, o grafite, o vídeo e a computação gráfica. Um processo que teve início com as experiências das vanguardas históricas das décadas de 10 e 20 (as colagens cubistas e dadaístas, por exemplo). (MEDEIROS, 1998, p. 28, grifo nosso).

No ano de 1922 a Semana de Arte Moderna, movimento ocorrido em São Paulo, inaugura a arte contemporânea brasileira. De forte tendência nacionalista, procurou reviver os valores indígenas, bem como o caráter futurista.

O historiador e negociante Paulo Prado foi o principal idealizador e financiador do movimento.

Como representantes da pintura estavam Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Ferrignat, Zita Aita, Martins Ribeiro, Regina Graz, Yan de Almeida Prado e Rego Monteiro.

Duílio Battistoni Filho descreve detalhes sobre a técnica de Anita Malfatti, como a cor descompromissada, o traço rasgado, a dramaticidade de seu estilo expressionista.

Outro marco na história da arte brasileira foi a Bienal, idealizada pela primeira vez no ano de 1951. Francisco Matarazzo Sobrinho organizou a exposição com propósito de colocar a Arte Moderna brasileira em contato com a produção estrangeira e situar São Paulo como centro artístico nacional. As formas geométricas e matemáticas foram destaques e “é no rumo desse abstracionismo rigoroso que as artes brasileiras vão caminhar”. (Idem, p. 77).

Em 1953 ocorre a segunda Bienal, que aglutinou na ocasião consagrações do Velho Mundo, como o Cubismo, o Futurismo, o Neoplasticismo. Havia obras de mestres a exemplo

de Picasso e Klee.

As Bienais posteriores àquelas importaram o Expressionismo, o Surrealismo e nomes como Leger e Chagall.

A arte após o expressionismo não é considerada mais, ao menos consensualmente, como representação da realidade, entretanto como algo que se realiza.

No ano de 1959 a Bienal elimina o abstracionismo e impõe a todos os países ali representados, o Tachismo - uma “arte informal” definida pela oposição a qualquer forma ou estrutura racional -, nova estética que significa aplicação de manchas coloridas, independente a qualquer motivo representado, estilo desenvolvido na Europa em 1950 por Nabuco Mabe, Tomie Ohtake e Iberê Camargo.

Como conseqüência do golpe militar, surge o estilo Nova Objetividade, voltado para a cultura de massa, tratando das estórias em quadrinhos, *affiches* e fotonovelas.

Ainda sobre a influência da inflamada conjuntura política do golpe de 1964, emerge em 1967 no MAM do Rio de Janeiro a Tropicália, “movimento que representou a primeira tentativa consciente e objetiva de se impor uma imagem brasileira ao contexto Vanguarda e das manifestações em geral das artes brasileiras.” (FILHO, 1990, p. 85).

O *graffiti* é inserido na história brasileira neste momento em que a representação coletiva⁵ era de ruptura com o passado, de busca por mudanças.

Fortificando-se a cada década, esta arte deixa de ser apenas popular e alcança em alguns círculos *status* de arte. “A participação dos intelectuais começou a legitimar o grafite como arte”. (KNAUSS, 2001, p. 338). Paulo Knauss relata o apoio de Carlos Drummond de Andrade que defendeu as qualidades da poesia do tapume do *graffiteiro* Gilson de Abreu Marinho. Contudo, o reconhecimento mais importante advindo da comunidade artística brasileira foi dado pela corrente organizadora da Bienal de 1987 que convidou *graffiteiros* a expor em suas galerias. Entre os expositores estavam Alex Vallauri, Waldemar Zaidler e Carlos Matuck.

Vallauri pintou sob influência da *pop art* norte-americana, estilo que utilizava máscaras de papelão preparado como moldes para os desenhos, *moldes vazados* é o nome da técnica.

⁵ “Les représentations individuelles ont pour substrat la conscience de chacun et les représentations collectives, la société dans sa totalité.” (JODELET, 2001. p. 64).

Gitahy delimita três estilos de *graffitagem*: a escola vallauriana utiliza máscaras que são moldes elaborados a partir de material flexível como o vinil; estilo americano ligado ao movimento *hip-hop*; e o estilo mão livre, escola Keith Haring. O autor faz uma divisão na escritura urbana onde chama atenção para a estética de natureza gráfica e pictórica, e para os temas que permitam ao *graffiti* interferir na arquitetura das cidades e apropria-se do espaço urbano.

Depois que Vallauri chegou ao Brasil graduou-se em comunicação visual, estudou xilogravura e especializou-se em litogravura, vindo a falecer em São Paulo no ano de 1987.

Neste momento também *graffitam* em São Paulo Tomie Ohtake, Jaime Prades e Cláudio Tozzi. Ginzburg através da obra *A Metrópole e a Arte* acrescenta a este elenco Maurício Villaça, *graffiteiro* também citado por Gitahy no livro “*O que é Graffiti?*”. Gitahy era *graffiteiro* antes de se tornar escritor de literatura acadêmica. Portanto, não foi difícil para ele relacionar em seu livro nomes de escritores de muros como Numa Ramos, Cláudio Nonato, grupos como 3nós3, TupinãuDá, Rastronautas, A Trinca, Masters do Imirim.

Uma referência de *graffiti* deste período está no livro *A Metrópole e a Arte* que cita o projeto “Arte nos Muros”, que inaugurou em 1984 um mural na parede cega da Escola Nacional de Música, na Lapa, centro do Rio de Janeiro, belíssima obra de Ivan Freitas remanescente até hoje (paisagem urbana; tinta acrílica s/concreto; 960m²; 1984, Escola Nacional de Música). Ginzburg cita no livro os nomes de Roberto Magalhães e Aluísio Carvão que pintaram (Pássaros; tinta acrílica s/concreto; 350m²; 1985, rua da quitanda, esquina com a rua São José, centro do Rio de Janeiro).

Em 1988 o grupo paulista TupinãuDá realizou um trabalho no Rio de Janeiro a convite da galeria do Centro Cultural Cândido Mendes. A *crew* pintou também a Avenida Presidente Vargas no elevado do Sambódromo, no centro da cidade; e o asfalto da rua Carlos Peixoto que dá acesso ao *shopping* Rio Sul na zona Sul do Rio.

Antonacci Ramos na obra *Grafite, Pichação & Cia* descreve como os *graffiteiros* da *crew* paulista TupinãuDá esboçaram controle sob o processo de criação de sua arte.⁶

No ano de 1989 o grupo é convidado a *graffitar* o interior de uma igreja católica, no vilarejo Mato de Dentro, em Sorocaba, São Paulo. O que fizeram ao curso de quatro meses resultando num trabalho com conotações místicas. O espaço incomum, não convencional,

⁶ Crew é uma palavra que significa turma em inglês, utilizada para designar grupos de *graffiteiros* que costumam pintar em conjunto.

inspirou nos membros do grupo, sem interferência do contratante, uma abordagem distinta composta por madonas, bebês, aviões e mandalas.

Da década de 1960 até meados de 1990 *graffitou* no Rio de Janeiro um homem de nome José Datrino que costumava assinar Jozze Agradecido ou Gentileza. Suas imagens ainda estão visíveis pelos viadutos dos bairros da Leopoldina e Caju. Um exemplo de arte dissociada do *hip-hop* que o livro *Brasil: Tempo de Gentileza*, de Leonardo Caravan Guelman⁷ trata excepcionalmente em detalhes, incluindo inúmeras amostras fotográficas do trabalho realizado por este escritor urbano. Esse livro contribui para a ligação histórica entre o início do *graffiti* no Rio de Janeiro, e sua existência nos dias atuais. Gentileza *plantou* ideógrafos que podem ter influenciado no *graffiti* atual, ou até mesmo, contribuído para a permanência deste no Rio, uma vez que ao longo de 35 anos gerações de jovens cresceram observando as intervenções de Gentileza.

Com dimensões aproximadas em 4m² por unidade os *graffitis* de Gentileza são mensagens poéticas que, pelo impacto visual que provocam alteram a paisagem inóspita ao seu redor.

Um lugar *frio*, sujo, com mendigos e prédios abandonados, mas que foi tomado pelas obras deste artista, e por muitos outros interventores urbanos que respeitam o espaço onde as *inscrições* de Gentileza vêm ocupando por tantos anos, e, portanto, poucos pintam os pilares do viaduto, mas enchem os muros e edificações as margens da via numa manifestação que pretende, dentre outras coisas, diminuir o impacto que pode ser causado por este tipo de paisagem cinza e escura.

Dezenas de *graffitis* do Gentileza estão ao longo de alguns quilômetros entre o cemitério do Caju e a Rodoviária Novo Rio, um em cada pilar do viaduto. Foi na sustentação do viaduto do Gasômetro, no Caju, uma sólida estrutura de concreto armado, que este escritor urbano cravou uma outra significação ao lugar e propiciou então aos transeuntes, passantes motorizados ou não, que tivessem uma nova e mais elaborada percepção visual daquele espaço da cidade. Percepção que pode ser ao mesmo tempo estético-contemplativa e/ou poético-reflexiva.

O livro de Guelman trás uma entrevista onde a cantora Mariza Monte, em reportagem a revista *Isto é Gente*, dirige elogios ao profeta Gentileza, enaltecendo suas características de

⁷ Guelman obteve mestrado pela UERJ com a dissertação “UNIVVERSSO Gentileza: A Gênese de um Mito Contemporâneo”. De orientação do Dr Leonardo Boff. Foi o responsável em 1999, pela equipe da UFF que restaurou as obras de Gentileza.

homem bondoso, atencioso e profético. Segundo a cantora, o artista criou obras com o propósito de falar aos corações dos homens.

O *graffiteiro* criou idioletos⁸ como F?P?E (Pai, Filho, Espírito), UUU, RR e SS. “[...] amor material se escreve com um R, amor universal com três R: um R do Pai, um R do Filho, um R do Espírito Santo AMORRR”. (GUELMAN, 2000, p. 37). Na página sessenta e cinco Guelman destaca o *CAPETALISMO* usado por Gentileza, uma manipulação criativa da cor e da forma que cria novos símbolos com forte capacidade dramática. No *graffiti* da foto I são visíveis alguns idioletos de Gentileza, como o JESSUSS e SSO - (SS); ALTARR (RR).



Transcrição de *graffiti* do Gentileza:

RELIGIÃO TODA AS NAÇÕES
 COMO UMA SSO! FAMILIA TODOS MO
 RANDO EM UMA SSO CASA EO UNIVERSO
 O CEU EO TETO IGREJA O BOM CORAÇÃO
 O ALTARR O BOM PENSAMENTO POR ESTE
 MOTIVO PRECISAMOS DE JESSUSS TODOS OS
 MOMENTOS DISSE PROFETA GENTILEZA PAZ

Existe uma ambigüidade artisticamente colocada na escrita e na forma, uma vez que Gentileza liga as palavras utilizando setas que são pássaros-aviões constituintes de um itinerário textual próprio, que marca o início de cada texto com uma estrela, e pontua o final das linhas com uma bandeira do Brasil.

Alternam nas obras do *graffiteiro* as cores verde e amarela com fundo branco, palavras e símbolos em azul.

Há três características marcantes no trabalho de Gentileza: o modelo de exposição de sua obra; o modo com que mantém a rigidez de forma entre os painéis; e a fidelidade a temas morais.

O acervo está atualmente em ótimo estado de conservação porque foram restaurados

⁸ Do dicionário Aurélio Buarque “Nas línguas naturais temos o idioleto (língua do indivíduo), dialeto (língua entre indivíduos do mesmo grupo ou região) e o idioma (Língua de um grupo maior: nação).”

em 1999 por uma equipe da Universidade Federal Fluminense através de uma parceria com a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, o Consórcio Novo Rio, a Fosroc Reax e a SOCICAM Terminais Rodoviários.

O reconhecimento oficial da administração pública sobre a importância deste acervo ocorreu quando o conjunto da obra tornou-se patrimônio histórico tombado pelo município no ano de 2000.

Não foi possível estabelecer o momento exato que surgiu o *graffiti hip-hop*. Pode ter sido na década de 80 com a chegada do *hip-hop* no país ou posteriormente.

Hoje agem no centro do Rio de Janeiro os *graffiteiros hip-hoppianos* Acme, Agente, Atari, Akuma, Alê, Amog, Areste, Bands, Bia, Bile, Bone, Bula, Br, Brakoa, Bunys, Chico, Crespo, CH2, Coiote, Cora, Criz, Dan, Dante, Denit, Duim, Dmtek, Eco, EMA, Fada, Fanac, Gais, Gago, Gusf, HSSA, Heloi, Ira, Kajá, Kar, Kiera, Lets, Lima, Mad, Mafú, Magrão, Mente, Mer, Merlin, Mukk, Nando, Nessa, Niw, Nobá, Nóia, OCrespo, Ox5, Paula, Pedro, Piá, Pontogor, PHBS, Preá, Prema, Prima Dona, Rasta, Reis, Rod, Seta, Scrau, Smael, Stile, Timmy, Ultrafunk, Vargas, Wark, dentre muitos outros.

Há artistas reunidos em diversas *crews* como a Nação *Gaffiti*, Inde, FB, P471 e Coletivo TPM grupo composto somente por mulheres.

Após compararmos intervenções do Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Bahia e outras regiões do país através de viagens realizadas nos três primeiros Estados e principalmente por meio de fontes especializadas como a revista *RAP Brasil Cultura de Rua* e a revista *Almaque de graffiti* concluímos que a intervenção urbana circula atualmente no Brasil através da migração permanente ou provisória dos artistas viajantes e por aprendizes que imitam técnicas de diferentes origens regionais.

A escritura de rua é propagada pelo mundo, preserva, entretanto, características locais das culturas dos sujeitos que a realiza, ou seja, varia o grau e a quantidade de críticas, altera os estilos, os temas (no Rio de Janeiro por exemplo, é freqüente pedidos de Paz e *ataques*, tanto a políticos, como contra a Violência).

Artistas brasileiros ignoram fronteiras culturais e exportam sua arte para outras partes do mundo. Exemplo disso é um grupo de *graffiteiros* do Estado de São Paulo que saiu do país para impor seu estilo ao velho continente europeu. Quatro pessoas: dois irmãos conhecidos como “Os Gêmeos”, e o casal “Nina Pandolfo” e “Nunca” foram contratados para revitalizar a fachada de um castelo escocês do século XIII.

O castelo de Kelburn, em Ayrshire, foi todo reformado em meados deste ano, 2007, num processo que incluiu os escritores urbanos paulistas como responsáveis pela pintura das paredes externas que contornam a edificação.

Os proprietários, um conde e seus filhos, tiveram a idéia de utilizar o *graffiti* como solução para substituir a camada de concreto que, dado seu estado de deterioração, estava destruindo as paredes da construção. Ao mesmo tempo, como resultado previsto ou não (pelos nobres clientes), o que aconteceu foi o surgimento de uma onda de *marketing* do castelo nos canais de comunicação de massa. TV, internet e jornais impressos noticiaram a intervenção no castelo que a partir de então obteve enorme aumento em seus índices de ocupação hoteleira.

A nobreza incorporou a plebe. O tradicional foi fundido ao moderno. A descrição e *seriedade* da antiga fachada do castelo cederam lugar a extravagância, alegria e variedade das novas cores e formas, um processo que pode ser considerado como a sobreposição vitoriosa do *graffiti*.

Uma nova recuperação está prevista para ser realizada daqui a dois anos.

Movimento cultural *hip-hop* no Brasil.

O *hip-hop* é um movimento cultural que emerge em Nova Iorque, EUA ao final da década de 60 nos subúrbios de Bronx, Harlem, Brooklyn, redutos de negros e latinos, bairros de extrema pobreza, violência, racismo, tráfico de drogas. Gangues de rua se confrontavam armadas belicamente pelo domínio territorial. Num dado momento as gangues começam a encontrar na arte uma forma de canalizar a violência “de seu mundo”, passam, então, a freqüentar festas e dançar *Break*. A dança passa a ter, então, para estes grupos, a função de substituir as armas-de-assalto. O *dono do pedaço* que era escolhido através de confronto armado, agora é escolhido através de competições de dança.

O Dj Afrika Bambaataa foi o criador do termo *hip-hop* e idealizador da junção dos elementos que compõem o movimento. Bambaataa declara:

Quando nós criamos o *hip-hop*, o fizemos esperando que seria sobre a paz, amor, união e

diversão e que as pessoas se afastariam da negatividade que estava contaminando nossas ruas (violência de gangues, tráfico de drogas, complexos de inferioridade, conflitos entre afro-descendentes e latinos). Embora esta negatividade ainda aconteça aqui e ali, a medida que a cultura cresce, nós desempenhamos um grande papel na resolução de conflitos e no cumprimento da positividade.⁹

Imediatamente após chegar ao Brasil nos anos 80 o movimento cultural *hip-hop* foi adaptado às periferias do país com objetivo de servir como veículo de politização e mobilização da juventude pobre rumo à transformação social, fortalecendo e criando alternativas contra o racismo, a fome e a desigualdade social. O *hip-hopianismo* implica, prioritariamente, engajamento social efetivado, tanto através dos seus quatro veículos - *graffiti*, a música *Rap*, os MCs (*Master of Ceremony*) e os Djs (*Disk Jockey*) -, como por intermédio de suas ONGs e oficinas que realizam inúmeros trabalhos socioculturais.

No Brasil este movimento tem por ideologia manter a luta contra o racismo e o preconceito, com atitudes que direta e indiretamente venham propiciar a inclusão social dos indivíduos que foram até então mantidos ou jogados à margem da sociedade. Em 2004 a juventude brasileira representava 45 milhões de pessoas na faixa entre 15 e 29 anos. Segundo dados do IBGE sobre o mesmo período, cerca de 22% dos jovens do país encontravam-se abaixo da linha de pobreza, imersos na miséria.

A metodologia do *hip-hop* é instruir e ocupar os jovens retirando-os das drogas e do ócio. Visa criar sonhos, despertar a auto-estima, a consciência social e talentos latentes. A ação primeira do *hip-hop* vem através da arte. Partindo daí, as ONGs e os núcleos espalhados pelo país se alternam no trabalho de: ensinar a história geral e do Brasil; administrar cursos de violão, percussão, teatro, *break*, inglês, computação e locução de rádio; educar sobre o risco das doenças venéreas, ensinar sobre o diagnóstico e tratamento da *hanseníase*, ensinar aos jovens o uso dos métodos anticoncepcionais; ministrar palestras e seminários voltados para a conscientização da cidadania e da importância que possui o patrimônio “material e imaterial” para a melhoria da qualidade de vida; criar e gerenciar cooperativas de trabalho.

A cultura *hip-hopiana* está repercutindo em todo o Brasil, aglomerando inúmeras organizações. Representantes de Maranhão, Ceará, Piauí, Rondônia e Pará realizaram em janeiro de 2000, na cidade de Belém, no Pará, um projeto na tentativa de criar uma unidade dessa região.

⁹ **História do Hip Hop.** In: PORTAL DE CAMPO GRANDE. Disponível em: <<http://www.pcg.com.br/ebblack/01.htm>>. Acessado em 01.12.2006.

Porém, a desejada unidade até o momento não se realizou e o movimento *hip-hop* demonstra características próprias em cada região conforme a cultura de seus organizadores e praticantes.

Muitos projetos são organizados adquirindo nome, objetivo e patrocínio específico. Alguns exemplos:

Projeto *Hip-hop* na Linha de Frente Contra o Tabaco que teve como objetivo sensibilizar jovens sobre os malefícios do tabagismo. Ocorreu no Rio de Janeiro.

Guanabara em Paz, de 1999, realizou uma produção conjunta com a Escola M. Maria Mourici Granier que resultou na *graffitagem* do muro externo da escola. O projeto para a criação do *graffiti* foi apresentado aos professores e alunos para que opinassem utilizando o tema Esporte na Natureza e Meio Ambiente. Após a idealização o passo seguinte foi de criação e seleção de croquis. Como resultado 120m² de muro foi *graffitado*, cada grupo foi responsável por 20m². Pela estimativa dos organizadores cerca de duzentos alunos participaram do projeto.

Os objetivos eram de fortalecer o contato e a convivência entre o Projeto, a Escola, e a comunidade; estudar aspectos sobre a inscrição urbana focalizando o objetivo de entender um pouco melhor novas formas de linguagem da pintura contemporânea; despertar a consciência de cada integrante do projeto em relação ao seu meio ambiente; promover valores estéticos, o prazer pela arte e desenvolver a criatividade.

O Projeto *Guernica* também de 1999 foi realizado em Belo Horizonte com o apoio da Prefeitura. Consistiu em oficinas de arte; aulas sobre paisagismo, história, urbanismo e *graffiti*. Palestras e seminários focaram a valorização do Patrimônio. Havia como objetivo principal o despertar de talentos artísticos em pichadores da cidade. Mais de cinco mil adolescentes já participaram das oficinas, verdadeiras incubadoras para metamorfosear pichadores em *graffiteiros*.

Idêntico processo de transformação foi levado aos jovens baianos pelo Salvador Grafita com apoio da Prefeitura e artistas locais.

Humanização dos Viadutos foi o nome da *operação plástica* responsável em 2004 pela *graffitagem* de quatro viadutos da BR 101 na Grande Florianópolis, Santa Catarina.

Identidade de Rua foi um projeto que realizou pinturas em quatro carros do metrô e também algumas cabines telefônicas no Moinho da Luz região central de São Paulo.

Projeto Quixote vem sensibilizando crianças e jovens em situação de risco social através da cultura do *hip-hop* e mais especificamente por meio do *graffiti*. O projeto facilita o acesso à saúde, educação, cultura, lazer e moradia contando para isso com o apoio da Petrobrás e do departamento de Psiquiatria da Unifesp - Universidade Federal de São Paulo. O Projeto Quixote cria e gerencia projetos menores como *Hip-Hop Urra!* que desde 1999 reúne jovens da periferia paulistana para a prática de intervenções coletivas nas ruas da cidade.

Graffiti Nossa Parte foi realizado em São Paulo para revitalização em espaços públicos por intermédio de *graffiteiros* da cidade, procurando promover a melhoria da qualidade visual urbana e promovendo uma cultura de paz.

Em Arujá periferia do estado existe o projeto “Parceiros de Futuro”.

A “Casa do *Hip-hop*” é um Centro Cultural que existe dividido em onze bairros diferentes de São Paulo administrando cursos de violão, percussão, teatro, *break*, inglês, computação, locução de rádio. Educa sobre doenças sexualmente transmissíveis, *hanseníase*, prevenção de natalidade.

Hoje o *graffiti* carioca é muito numeroso e forte em qualidade técnica. Realiza inserções simbólicas com precisão metódica quanto a escolha do espaço a ser ocupado, cuidando para que o local a ser *graffitado* seja um local muito freqüentado e bem visível. Como resultado desta ação a paisagem urbana é alterada na escala micro-histórica partindo das comunidades periféricas (subúrbios e favelas) até alcançar os centros urbanos, neste caso o centro da cidade do Rio de Janeiro.

A inscrição parietal carioca do século XXI tem origem na periferia, isto pela adequação entre esta ideologia e o meio social. Existem necessidades nas comunidades pobres que o *hip-hop* reconhece e busca sanar. Primeiro age na vida dos *graffiteiros*, depois alcança parte da população da cidade.

Para ser coerente este *grito* – que obviamente não é audível, mas *visualizável* - deve ser *ouvido* em toda parte, o centro deve saber que a periferia resiste e não está conformado como parece.

Pelos princípios do *hip-hop* é importante que as mais variadas pessoas tocadas pela força simbólica desta intervenção possam, pela arte, partilhar a oportunidade de refletir a favor ou contra as mensagens veiculadas, ou não refletir; apenas gozar da arte. Alguma alternativa de reflexão deve ser dada e o *graffiti* é um “leiteiro” que se dispõe a criar isso.

Procede assim o grande número de intervenções no centro da Cidade escolhido por ser o espaço de prestígio e difusor por excelência. A Cidade é numa expressão usada por Bronislaw Baczko “uma projeção do imaginário social no espaço”. Tentáculos da Cultura de Rua sai dos guetos e alcança alguns dedos nos corações dos maiores centros econômicos do país.

Na ideologia que permeia o *graffiti* é fundamental estar no campo da ação. Segundo os preceitos do movimento *hip-hop* idéias que não são debatidas são fracas, idéias que não circulam são infrutíferas, sem dialética. Assim, o *graffiteiro* faz de cada pintura uma página sua de um livro sobre as mais variadas histórias, seja amor, política, economia, enfim, os mais diversos temas.

O escritor urbano, por vezes, vai além e fala também para si próprio - e a pintura jogada no muro torna-se um eco que retorna num outro tom.

RAP Brasil Cultura de Rua n°. 5 revista especializada em *hip-hop* afirma a origem do *graffiti hip-hop* e ratifica a ligação ideológica entre este e o movimento cultural ao expor ações de *graffiteiros* no desenvolvimento de oficinas na Febem de Porto Alegre.

Em entrevista na revista *Graffiti*, n°. 30 relatou o *graffiteiro hip-hop* Mg:

- Me apaixonei pelos murais de graffiti que via por São Paulo. Isso passou a me influenciar a ponto de eu querer fazer um role de graffiti [...] Depois comecei a conquistar meu respeito, minha posição enquanto artista. Envolvi-me de um jeito e desde então isso mudou minha vida: passei a ver que posso interagir com as pessoas, dizer o que penso, mostrar uma sensação, uma idéia para o mundo.

Em outro fragmento a revista pergunta ao *graffiteiro* Cf:

- “Qual o seu objetivo com o *graffiti*?”

- “A cidade é um inferno capital. Por todo lado que se olhe o dinheiro está controlando e manipulando tudo. Nós, escritores urbanos, temos por obrigação contra-atacar e mostrar que somos fortes e que a propaganda, a mídia e o Sistema não nos domina.”

Cultura, práticas sociais e processo de formação das identidades do *graffiteiro* carioca

A partir de conceitos e teorias da antropologia e da sociologia é possível notar que as práticas sociais constituem e reconstituem, frequentemente, a cultura. E por sua vez, ambas, cultura e práticas sociais produzem e reproduzem as identidades individuais e de grupo. Nesse sentido a cultura, as práticas sociais e as diversas formas de identidades são três elementos constitutivos do viver cotidiano que estão interligados, associados diretamente uns aos outros.

Discutiremos a seguir os três temas para ao final, analisar, segundo a referência bibliográfica adotada, o processo de formação das identidades individuais e grupais na sociedade pós-moderna, segundo uma abordagem psicossocial que articule, como já foi dito, *visões* da antropologia e da sociologia.

O principal teórico adotado para esta discussão foi Maffesoli. Haverá destaque no pensamento deste autor, com ênfase ao modo sociológico que desenvolveu de ver, classificar e trabalhar com a cultura e a identidade.

Notaremos, contudo, nas páginas seguintes contribuições advindas dos pensamentos de Hall, Laraia, Slater.

Para início de discussão tomaremos como conceito antropológico de cultura a definição que Edward Tylor atribuiu ao termo. Temos que cultura “é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade.” (Edward Tylor *apud* LARAIA, 1989, p. 24).

A posição de Laraia é de que a “cultura age seletivamente”, de maneira proposital explorando possibilidades determinadas.

O conceito sociológico de cultura que Don Slater adota assume cultura “como prática: suas roupas, linguagem, lazer, etc. são ao mesmo tempo modos de expressão e de ação”. (SLATER, 2002, p. 161). É o conjunto de valores que surgem do modo de vida de um povo, atribuindo solidariedade e identidade. Compreende a prática de julgar “com autoridade o que é bom ou mal, real ou falso, não só na arte, mas também na vida cotidiana.” (Ibid., p. 69).

Slater define hábitos como uma estrutura, um sistema, uma ordenação “que predis põem o indivíduo a certas escolhas e ações.”

Segundo Laraia há dois tipos de mudança cultural: uma interna que ocorre no interior do próprio sistema cultural, e uma mudança que é externa, fruto do intercâmbio entre sistemas culturais diferentes. A cultura é então um processo dinâmico e auto-renovador dos sujeitos em interação.

Entre os autores que concordam com ele poderemos citar, quanto a este aspecto de constante reconstrução da cultura, Slater, Sahlins e Maffesoli.

Momentos culturais diferentes irão constituir identidades diferentes e vice-versa. Por exemplo, as identidades individuais, grupais, étnicas, geracionais, ou nacionais da era moderna serão diferentes na era pós-moderna.

Uma atenção especial deve ser dada ao fato de haver, não somente a identidade individual, mas também a identidade de grupo. Falamos de algo que é tanto relacionada ao indivíduo quanto a grupos de sujeitos. “De fato, a identidade em suas diversas modulações consiste, antes de tudo, na aceitação de ser alguma coisa determinada. É a aquiescência em ser isto ou aquilo.” (MAFFESOLI, 1987, p. 92).

Slater determina três concepções de identidade: o sujeito do Iluminismo; o sujeito sociológico; e o sujeito pós-moderno. Para o sujeito do Iluminismo “o centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa”. Para o sujeito social “a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade”. E o sujeito pós-moderno é aquele que não tem identidade fixa, permanente ou essencial, e sim uma identidade cambiante, flutuante entre os diferentes papéis sociais que são usados em diferentes contextos socioculturais.

Os movimentos do século XVI Humanismo e Renascimento e o Iluminismo do século XVIII foram determinantes para o surgimento dessas diferentes identidades. Surge em cena um indivíduo soberano, que se ramifica em diferentes lugares e papéis. Stuart Hall para sintetizar o dizer destes inúmeros papéis adota o termo “identidades híbridas”.

As sociedades da “modernidade tardia” caracterizam-se, conforme o autor, pelas diferenças de posições dos sujeitos.

Quanto às práticas sociais e o processo de formação de tais identidades indivíduo-grupais, é evidente para nós que constituem elementos fundamentais em qualquer sociedade. Práticas que são simbólicas e também materiais.

Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* afirma que “as identidades modernas estão sendo descentradas”. Na disputa constante entre sujeitos integrados e sujeitos descentrados, os primeiros saem frequentemente perdedores na sociedade pós-modernidade.

O sujeito necessita fortalecer sua identidade, obter habilidade em desempenhar diferentes papéis sociais e se inserir em grupos para se sentir vivo. Hall diz isso sutilmente, diferente de Maffesoli que é explícito nesse ponto.

Maffesoli faz menção ao medo existente nas “tribos” e nas massas sobre uma possível imersão no vazio. Como opção de resistência, conforme o autor, os indivíduos (inconscientemente) lançam mão de alguns artifícios, o primeiro que pode ser citado é a identificação com um espaço – que impreterivelmente deve pertencer a esfera do concreto e imediato, ou seja, do homem com o outro, e a relação do homem com seu meio, com seu espaço vital – atmosfera onde o bairro adquire um valor determinante.

Maffesoli toma emprestado de Nietzsche o conceito de “diário figurativo” para explicar que muita coisa que parece insignificante num primeiro instante como os odores, ruídos, *graffitis* e a arquitetura dos bairros compõem parte da cultura dos indivíduos e dos grupos de determinado lugar constituindo uma parte indissociável da organização de como pensar e agir.

O autor disserta sobre a importância do bairro e distingue a fixação do nobre e do comerciante neste espaço, afirma que o primeiro é munido de uma mobilidade espacial que não pertence a vida do segundo. De um lado estão as possibilidades e exigências de viagens e de deslocamentos geográficos com o qual os mais abastados economicamente estão habituados. De outro lado o comerciante está ligado por contingência de seu ofício à vizinhança que circunda seu negócio. Já o povo é posicionado por Maffesoli como fixado no lugar de seu convívio diário, mesmo cotidiano em que está ligado o comerciante, porém por motivos e formas diferentes: o povo está ligado com o espaço e o imaginário do bairro porque há uma dependência dos sujeitos em identificarem-se com os espaços que circulam, assim como necessitam identificação com os Outros. Os odores, ruídos, edificações e *graffitis* do dia-a-dia, ou seja, o “diário figurativo” constitui, então, parte fundamental para a constituição do imaginário social dos sujeitos. E ambos, “diário figurativo” e imaginário social possibilitarão a compreensão da posição dos sujeitos no mundo.

O autor faz referência ao *graffiti* e a pichação na página 190 do livro *Tempo das tribos* correlacionando-os a revalorização do espaço público.

A valorização do espaço é, segundo ele, uma maneira de transcender a personalidade individual e chegar a personalidade coletiva.

Outro artifício para fugir do vazio da existência é a prática da ajuda-mútua entre as pessoas. Uma ação que é, em geral, inconsciente.

No percurso para concretizar a ajuda-mútua o autor destaca o uso do segredo como essencial para reforçar e confirmar a solidariedade entre os membros de um grupo, que, por sua vez, fortalece o próprio grupo. Seria então o segredo um componente indispensável para a existência do grupo, elemento responsável em criar a confiança que se estabelece entre os membros do grupo. Por sua vez é a confiança que promove a persistência da ajuda-mútua.

A crítica é a terceira ferramenta que pode ser usada como meio de resistência do indivíduo ao vazio existencial, marcando sua presença no meio social, impondo sua *persona*. O que nos interessa nesse caso é uma forma de crítica que evidencia um tipo de personalidade – a questionadora -, que opta pelo confronto indireto com uso da crítica satírica.

Maffesoli escreve sobre o uso da zombaria como uma forma do sujeito enfrentar os poderes que estão impregnados nas diversas instituições e áreas da política, da economia e até mesmo nos núcleos familiares. Atenção para este último exemplo de foco de poder observado pelo autor: a família - a célula básica da sociedade é a origem de muitas coisas. Em comparação com a política, a economia e outros recortes sócias a família é muitas vezes negligenciada em estudos que dizem respeito a sociedade, o que reforça a importância de se lembrar dela.

Com a crítica satírica cria-se um embate contra a burocracia, os políticos, o atraso dos pagamentos. A ironia passa a servir de instrumento de agressão à domesticação normalizada que resulta dos poderes estabelecidos.

Como quarta opção há a reafirmação direta das próprias identidades individuais, étnica e geracional. Veremos mais adiante que autoras como Viviane Magro, Wivian Weller, Elisabeth Seraphim Prosser, Costa-Moura, e Orlandi dissertam nesta direção, sobre o tema, inclinadas a afirmar ser o *graffiti* uma ferramenta nas mãos dos jovens.

Personalidade é o tema abordado por Maffesoli e dirigido a uma minoria de pessoas que optam pelo que o autor nomeia de “princípio de individuação” ou neotribalismo, trata-se do domínio da indiferença, do “perder-se” em um sujeito coletivo.

Pega emprestado de Durkhem os conceitos de “função emblemática” e

“efervescência” para ilustrar parte do processo de formação de identidade coletiva.

O primeiro conceito afirma que “uma comunidade somente pode existir na medida em que ela se reconhece através de sinais exteriores que reparte.” (MAFFESOLI, 1993, p. 10).

O segundo conceito, o de efervescência, em suma, disponibiliza uma reflexão sobre a importância dos ritos festivos como signos de transgressão, vida e movimento – elementos estes capazes de fundir ou refundir a comunidade.

Maffesoli também fala de *graffiti* e pichação. Considera, a partir destes, uma revalorização do espaço urbano que ocorre marcada por uma individualização transcendente que se utiliza da imagem artística.

Portanto, a proposta dada por ele é de um olhar sob o indivíduo e seus grupos de pertencimento (grupos que significam a inserção do sujeito em identidades híbridas) de forma a considerar a luta desse sujeito na construção e manutenção simbólica e material de suas identidades através de práticas que são socioculturais.

Outra opção de resistência é a arte - a quinta alternativa do indivíduo para escapar da imersão no vazio.

Para compreender o *graffiti hip-hop* faz-se necessário o uso de uma análise que considere a questão Arte.

Em primeiro lugar, o artista é aquele que tem a sua visão pessoal do percurso humano, sob um olhar que não poderia ser em seu estado consciente – inocente - sem julgamentos ou predefinições, mas está quase constantemente alimentado por um conhecimento adquirido anteriormente de onde o artista retira o arsenal para realizar sua criação. É preciso partir de algum lugar, de um conhecimento prévio da estrutura de um quadro, escultura, poesia, etc., para que então possa lançar mão da capacidade técnica, e por fim criar uma expressão pictórica efetiva.

Num segundo momento, é necessário que o artista estabeleça uma ordem, e também é imperativo a escolha de uma abordagem teórica e prática que, inevitavelmente, não é inocente.

Terceiro, o artista terá que escolher bem os materiais, ferramentas e espaços (de criação e exposição da obra) coadunando estes com seu conhecimento técnico e cultural, para, enfim, adaptar sua criatividade e “traços” pessoais *fabricando* a Arte, com estilo pessoal, que não pode ser imitação.

O estilo não é a combinação da execução com nenhum conceito sem vida. Trata-se de outro modo, diz Goeth, de algo que repousa nas mais profundas bases do conhecimento, na essência íntima das coisas. Todavia, apenas pode ser reconhecido na medida em que nos é dado compreendê-lo em formas visíveis e tangíveis.

É inerente para a prática do ofício a capacidade de ver os objetos em sua natureza essencial, em sua relação com outros objetos no ambiente, em sua integridade substancial. Habilidade na arte é a capacidade de estabelecer uma correspondência exata entre esse tipo de visão e a imagem que o artista cria. Ela busca torná-las sua, dar-lhes forma.

Existe uma pulsão que instiga a necessidade do sujeito ver – fenômeno este intrinsecamente ligado a um objeto e a fonte do sistema visual.

A imagem visual pode ser dirigida aos sentidos, ao intelecto (ou a ambos).

“[...] a visão efetiva das imagens realiza-se em um contexto multiplamente determinado: contexto social, contexto institucional, contexto técnico, contexto ideológico.” (AUMONT, 1993, p. 15).

As funções das imagens em suma, é estabelecer uma relação entre o homem e o mundo. Os três modos principais dessa relação são o simbólico, o epistêmico e o estético.

No modo simbólico as imagens servem de símbolos. Trata-se de uma função que foi largamente empregada no início da civilização. O uso de símbolos sagrados era freqüente, e assumiam, na época, a capacidade de dar acesso à esfera do sagrado.

O modo epistêmico é aquele que através da imagem fornece informações sobre algo.

O modo estético é o responsável por causar sensações, é o modo que agita as emoções humanas. Ou seja, um modo caracterizado pelo objetivo de agradar ao seu espectador por meio da oferta de sensações específicas.

Neste contexto, há dois tipos de imagens: a imagem conceitual também chamada de imagem mínima, ou seja, “aquele mínimo que o fará ajustar-se a uma fechadura psicológica.” E a representação, que não necessariamente significa semelhança formal, depende sim, de exigências mínimas da função. Segundo Gombrich o que relaciona o símbolo com a coisa simbolizada é a função que possui a coisa simbolizada.

Não existe olhar inocente. O olhar está totalmente corrompido pelo conhecimento, salvo na criança, onde a forma vem antes da idéia. A forma não precisa necessariamente encontrar comparação, sua elaboração constitui um prazer auto-subsistente da mente, que, de

acordo com Valéry, é prazer advindo da suposição de que temos um entendimento direto do objeto apreendido.

Contudo, a arte resiste e promove estímulos estéticos que vivenciam o belo e expõe, por seus inúmeros veículos, as emoções conscientes ou não do artista que a fez, assim, por tais características, é possível afirmar que a arte atrai instintivamente o homem, instigando-o a olhar seu EU, ou pelo menos, em alguns casos, o homem propicia mais claramente que sejam vistos, intuídos e percebidos os diferentes papéis que desempenha na sociedade. O senso comum propaga a existência de uma dita intuição artística, de uma inspiração e de uma sensibilidade como características determinantes do Verdadeiro artista. Talvez seja isso de fato.

A atividade psicológica básica do homem é de integração, é a busca de um equilíbrio entre a mente e o mundo exterior, uma necessidade que é explorada pela arte.

Pode-se dizer que a arte é um meio para a união do indivíduo com o todo, reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias. De um lado, a absorção da realidade, e, de outro, a excitação de controlá-la.

Noutro aspecto, a arte também é um meio de exteriorização da essência humana. É uma das formas do homem encontrar-se com o seu Eu puro e incorruptível. Desse modo, o trabalho artístico é um trabalho concreto, porque satisfaz àquelas necessidades.

[...] O propósito da arte é nos dar uma sensação da coisa, uma sensação que deve ser visão e não apenas reconhecimento. Para obter tal resultado, a arte se serve de dois procedimentos: o estranhamento das coisas e a complicação da forma, com a qual tende a tornar mais difícil a percepção e prolongar sua duração. Na arte, o processo de percepção é de fato um fim em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é um meio de experimentar o devir de uma coisa; para ela, o que foi não tem a menor importância. (Chklovski *apud* GINZBURG, 2001, p. 16).

Porém, qualquer que seja o ângulo pelo qual abordemos o problema da função das artes na sociedade contemporânea é evidente que sua função adequada é inibida pela natureza de tal sociedade. A contradição hegeliana entre a arte e a idéia perde sua força e aplicação numa sociedade onde não tem utilidade para nenhuma das duas, nem para a alma e as emoções, nem para um fenômeno sensorio concreto; as duas entidades dialéticas que, numa civilização progressista, se fundem na unidade pela energia vital que é a vida em si mesma, em sua evolução criativa. Assim, a arte é mais necessária hoje que em qualquer outro momento da história, “porque jamais o homem se viu tão ameaçado pela desumanização”.

Ginzburg é da opinião que o imperialismo domina o mundo atual proliferando a

crueledade e a indiferença moral dos homens.

Não basta mudar o mundo, ou seja, o sistema econômico predominante. A psique fragmentada também deve ser reconstituída, e só a terapia criativa a que chamamos arte oferece essa possibilidade. (READ, 1983, p. 15).

Tal como o tempo social acaba engolindo o individual, a percepção coletiva abrange a pessoal, dela tira sua substância singular e a estereotipa num caminho sem volta. Só os artistas podem remontar a trajetória e recompor o contorno borrado das imagens, devolvendo-nos sua nitidez. (BOSI, 2003, p. 53).

Hegel chamou a arte plástica, de arte reflexiva. Ao admitir que a verdadeira função da arte é trazer à consciência os mais altos interesses da mente. (Ibid, p. 27).

A função da arte é de humanizar o homem, coisa que ocorre porque ela tem a capacidade de potencializar e exteriorizar as qualidades e desejos individuais, colocando um indivíduo em íntima ligação com o outro e consigo mesmo.

Todavia, não só a arte, mas todos os outros meios utilizados para algum tipo de resistência que nos referimos até aqui também objetivam evitar o fim dos sentidos, e mais ainda, inibir a estagnação do imaginário social.

CAPÍTULO III



CAPÍTULO III

OLHARES SOBRE O *GRAFFITI*. OLHARES SOBRE A CIDADE.

Afinal, o que é *graffiti*?

Verifica-se, entre os autores, discordância quanto à aplicação dos termos *graffiti* e pichação. Independente disso, não há consenso quanto aos conceitos ou aos limites que separam as diversas formas existentes de intervenção parietal. Encontramos muitas opiniões e conceituações distintas ao longo do percurso de compreender, na bibliografia específica, o que é o *graffiti*.

Então, resolvemos propor uma outra visão sobre o tema, uma abordagem com pretensão de somar contribuições. Assim, categorizações detalhadas serão forjadas no cuidado de delimitar, o melhor possível, o universo deste fenômeno.

A proposta surgiu como consequência da necessidade de delimitar um campo de estudo dentro da vastidão que é o *graffiti*, já que não nos parece adequado tratar ao mesmo tempo e de maneira idêntica características e objetivos demasiado diversos como os apresentados, por exemplo, no *graffiti*, na escrita latrinária, no *graffiti hip-hop* e na pichação.

Dizer o que é exatamente o *graffiti* e o que é o *graffiti hip-hop* são questões primordiais desta discussão.

Uma coisa é o agente, outra é a intervenção. Todo *graffiti*, assim como cada *graffiti hip-hop*, é dependente das circunstâncias do momento da criação. Portanto, será o estudo do documento pictórico e não do sujeito que determinará o tipo de *graffiti* e o estilo do *graffiti hip-hop*.

As discussões mais acirradas são as que envolvem as definições e os limites do *graffiti* e da pichação:

As autoras Costa-Moura e Flávia Camerlingo Caló tratam como equivalentes os termos pichações e *graffiti*. Costa-Moura chama *graffiti* de garatujas. Caló, no texto *Questões etimológicas sobre os termos: grafite e pichação* afirma haver equivalência entre as duas intervenções considerando-as complementares e não díspares. Segundo esta autora o termo

pichação está sendo substituído por “grafite escrito (quando o grafiteiro somente escreve, e dentro de padrões da arte da caligrafia) e grafite pictórico (nos caso de trabalhos com uma carga de elaboração maior e uma ‘estética’ melhorada).” (CALÓ, 2005, p. 249). Costa-Moura ao escrever sobre pichação caracteriza-o fundamentalmente como sem sentido, sem conteúdo (exceto apenas pela expressão de sua forma). Expressão essa que é repetitiva sempre e não diz nada “e o não-dizer é sua ação.” Pichação para ela é formada por sinais e rabiscos aleatórios em qualquer espaço, sendo o *graffiti* considerado como manifestação de execução única, daí original. Caló observou que para os artistas urbanos pichação é sinônimo de sujeira na cidade.

O *graffiteiro* Binho é membro da crew FBC do Rio de Janeiro, um escritor urbano que simboliza uma minoria em seu meio ao admitir a equivalência entre *graffiti* e pichação. Porém, é curioso notar que Binho acaba por fazer a distinção do *graffiti* e encontra um espaço especial para a composição Arte. Diz ele: “O importante é saber que pichação e grafite são a mesma coisa. Existe também o *graffiti art*, que seria um segmento da cultura do grafite.” (LEÃO, 2001, p. 4).

A opinião majoritária e claramente assumida pelos artistas urbanos relativo à pichação pode ser resumida nas palavras do *graffiteiro* Milton Sogabe: “uma opção fácil de expressar, para quem não sabe desenhar ou não sabe o que dizer.” (RAMOS, 1994, p. 48).

Graffiti - para que você tenha uma idéia nítida de como identificar um graffiti basta entender que toda ou qualquer inscrição feita na parede, é um graffiti. ¹⁰ Maria Célia Martha Campos, em sua dissertação de Mestrado, Grafite: traço, raptó, impacto. (1989) [...] não considera as diferenças entre grafite e pichação, [...] prefere usar grafito ao se referir a qualquer inscrição dos muros. (Ibid., p. 2).

Antonacci Ramos¹¹ divide as intervenções parietais entre o *graffiti*, a pichação e o muralismo. Faz distinção classificando o primeiro como uma manifestação coletiva espontânea e o segundo como intervenção sem estética com processo criativo aleatório e anárquico que costumam violar monumentos, igrejas e prédios recém restaurados. Opinião idêntica é partilhada por Prosser, que tem o *graffiti* como uma elaboração pictórica complexa caracterizada pelo apelo estético e noutro extremo posiciona a pichação como rabisco ou garatuja sem qualquer estética, e sem intenção alfabética. Uma atividade transgressora que invade edificações, muros e monumentos.

¹⁰ PORTAL DE CAMPO GRANDE. **Graffiti**. Disponível em: <<http://www.pcg.com.br/eblack/05.htm>> Acessado em 01.12.2006.

¹¹ Releer sobre a autora na nota da página 43.

Segundo Antonacci Ramos, “A pichação que trata da pornografia sempre opta por traços mais simples, descritivos, limitados a um mínimo de recursos plásticos.” (op. cit., p. 69). Podemos dizer que isto a que Célia chama de pichação é passível de ser entendido também como *graffiti* ou *graffiti* escrita simples.

Lúcia Azevedo estuda as inscrições de Pompéia que foram preservadas pelas larvas do vulcão Vesúvio. No interior do recorte temporal que leva aos últimos instantes de convívio dos cidadãos desta cidade o texto *Graffites revelam como amavam os romanos* defende uma distinção entre as duas mais freqüentes intervenções urbanas: *graffiti* e pichação, que para autora estão em pólos opostos. O primeiro, para ela, possuía o papel de informar: em “Pompéia eram o jornal da cidade.” Enquanto o segundo era um foco de sujeira visual.

“For many graffiti writers, graffiti is a secret language, an empowering form of self expression, an urban calligraphy of the oppressed, a screaming political expression of outrage and protest against an unjust and alienating political-economic order.” (WALSH, 1996, p. 3)

Nancy Beaulieu escreveu o texto *Sauvez mon art!* aonde distingue a existencia do *tag* “(une sorte de signature personnelle que certains graffiteurs apposent sur les murs le plus souvent possible), peut être effacé par une signature en deux dimensions et comportant deux couleurs [...]” (BEAULIEU, 2002, p. 2); e do *graffiti* em três dimensões, de maior extensão e múltiplas cores, realizado simultaneamente por diferentes artistas urbanos.

Beaulieu desvela a “regra de ouro” dos *graffiteiros*: não pintar sobre *graffitis* de outros artistas.

Já as pichações pouco importam; os *graffitis* substituem as garatuja freqüentemente. Os escritores urbanos pintam e escrevem ao lado, e por cima dos garranchos.

Paradoxalmente, os pichadores respeitam os *graffitis* e seus realizadores. Os responsáveis pelos primeiros não tomam a iniciativa de confrontar os outros pelo espaço ou *status*, sequer revidam quando *atacados*, a disputa é interna, entre os pares, essa sim é intensa batalha.

Por meio da “observação de campo”, e da análise do documento fotográfico nota-se que muito raramente uma pichação ataca um *graffiti*. Uma constatação que torna a aparecer em outros lugares do mundo, como demonstra a bibliografia.

No Rio de Janeiro é comum um escritor urbano após alguns anos (dois, três ou quatro) retornar e fazer outro *graffiti* sobre uma obra que ele mesmo tinha realizado. Todavia, nunca se pinta sobre obras de outros.

Walsh enquadra *graffiti* como uma transgressão ritual oriunda de uma linguagem secreta. Reconhece que o *graffiti* escrito tem muita variação de estilo, cita o *throw-up*, e o *stamp*: “A *stamp* is an advanced form of a *throw up* with straight letters and 3-D characteristics.” (WALSH, 1996, p.12). O autor não faz distinção entre *graffiti* e pichação, seu livro intitulado *Grffiti* possui inúmeras fotos de ambas, registros imagéticos de locais como a Califórnia, Berkeley, Nova York, e Los Angeles.

O artigo *Arts savants, arts populaires et Industries culturelles* propõe que há duas tendências de *graffiti*: uma chama de “tag” que é ligada a vandalismos, intervindo sem autorização dos proprietários dos muros. E outra que nomeia “graffiti-art” - seria a corrente estética.

Le mur - art en action é um texto de 2005, brevíssimo, que caracteriza o *graffiti* como um movimento de revolta realizado como crítica satírica.

Colette Guedj no artigo *Le graffiti au temps des surréalistes* atribui ao *graffiti* a característica de “força performática da linguagem”.

Orlandi na *Cidade dos Sentidos* realiza um estudo que envolve o *graffiti*; um trabalho de Análise de Discurso que comenta a importância das escrituras de muros para o contexto urbano. O recorte epistemológico da autora é o urbano/cidade, *graffiti* e pichação, linguagem. Considera o fato de que os *graffiteiros* diferenciam sua arte daquilo que é produzido por pichadores e acredita que *graffiti* e pichação são legíveis apenas aos iniciados. Para Orlandi o *graffiti* é um movimento de consciência que atravessa populações segregadas nas grandes cidades.

Também Durand enxergou a intervenção parietal como um objeto a dizer algo. Alcançou tal observação trabalhando com as inscrições rupestres - desenhos, pinturas feitos em paredes de cavernas por homens do período pré-histórico. Nomeou o produto desta arte de representações imagéticas.

Pêcheux na obra *Semântica e Discurso*, página cento e vinte e oito, citando Carnap utiliza o termo pichações de muros apenas como exemplo dentro de sua fala, mas o suficiente para demonstrar que não lhe escapa o campo.

Após o estudo da bibliografia específica e uma sistemática análise do documento

pictórico, concluímos uma suspeita do início da pesquisa: para se entender o que é *graffiti hip-hop* é inerente uma compreensão geral do universo das intervenções parietais. É prioritário conhecer o que não é *graffiti* e as distinções existentes entre os diferentes tipos de *graffitis*, para que então, com as fronteiras definidas, e munidos de uma visão totalizante dos principais aspectos e implicações do *graffiti hip-hop*, possamos, enfim, abordar diretamente o referido fenômeno.

Portanto, acreditamos que a pichação não pertence ao campo das artes, sendo desprovida de estética e beleza, também não é veículo de comunicação porque não emite mensagem, não tem sentido. É transgressora chegando ao extremo de pichadores serem condenados a pena de açoites em países como Cingapura. Indagações quanto a possíveis sentidos na pichação podem até ter resposta coerente, mas na psicanálise.

Recuando ainda mais no tempo estão as inscrições rupestres, ou seja, desenhos, pinturas feitos em paredes de cavernas por homens do período pré-histórico.

Numa tentativa epistêmica de clarear ainda mais para os leitores este campo no qual estamos pisando, veremos agora mais uma intervenção parietal que contribui muito para o entendimento da diversidade existente no universo das intervenções: o cartaz.

Em 1897, Toulouse-Lautrec revolucionou as artes plásticas inaugurando o cartaz, conjugando pela primeira vez a imagem e a palavra.

Este é um tipo de intervenção que contém um mecanismo que entra em jogo explorando a sedução, a originalidade e a repetição, numa manipulação freqüente da semântica e da estética.

Veremos a seguir, rapidamente, a análise sobre o cartaz publicitário e o cartaz puramente artístico.

A obra *O cartaz* de Abraham Antoine Moles nos informa sobre o potencial que possui o cartaz publicitário – um outro tipo de comunicação de massa.

A percepção imagética que o cartaz proporciona é efetivada muito rapidamente. Conforme dados levantados por Moles a visão da imagem é totalmente apreendida em torno de 1/5 de segundo.

Na feitura do cartaz deve-se levar em conta que para ser apreendido perfeitamente por um receptor de “inteligência média” é necessário um tempo estimado em 1 segundo, uso de

no máximo 5 a 6 segundos considerando a emissão de 20 a 40 caracteres. Legibilidade em função do tempo de exposição.

A direção do olhar e sua duração variam sob estímulos internos – psicossociais – como o grau de interesse na imagem/disponibilidade de atenção, as lembranças que foram provocadas, etc.

A quantidade de informação deve ser reduzida, para facilitar a apreensão. O cartaz é construído para que um receptor médio com sua bagagem cultural o compreenda fácil e rapidamente.

Inicialmente o cartaz servia para dar informação sobre determinado produto. Hoje mantêm esta função, mas vai além, o objetivo principal agora, em se tratando de cartaz publicitário, é criar e motivar o desejo do público por um produto qualquer. Feito isso, em seguida, deve transmutar estes desejos em necessidades, não importa se serão reais ou virtuais.

Um exemplo na contramão desta posição é encontrado no artigo jornalístico *O maior cartaz* que descreve em alguns parágrafos a experiência de dois *designers* e um historiador que fundaram o grupo Coletivo Cultura de Rua (CDR).

Sem receber nenhuma remuneração pela elaboração das intervenções parietais, ao contrário, retirando do próprio bolso dinheiro para a confecção dos cartazes, os três realizam a obra no tempo que seria para descanso, aquele após o horário de trabalho quotidiano.

O objetivo dos artistas plásticos é chamar a atenção das pessoas que trafegam pelo Rio de Janeiro revigorando em sua memória a imagem de alguns personagens que foram ícones da cultura brasileira e que, para os membros do CDR, não devem ser esquecidos.

Eles criticam este tipo de esquecimento colando cartazes em espaços públicos da cidade - sem transgredir o espaço alheio, sempre com autorização dos proprietários dos muros e tapumes. Os cartazes em tamanho de papel A3 homenageiam Carmem Miranda, Grande Otelo, Garrincha, Chacrinha, e Nise da Silveira (psiquiatra).

Os locais de ação têm sido os bairros da Lapa, Laranjeiras e Botafogo todos no Rio de Janeiro. Segundo Marcella Sobral, autora do artigo, existe uma constante preocupação do grupo em escolher espaços com grande concentração de pedestres.

Portanto, neste caso, o cartaz-arte se assemelha ao cartaz publicitário e ao *graffiti hip-hop* na característica de preitear visibilidade máxima. Não basta existir como intervenção

parietal, tal como não é suficiente ser visto e assim exercer suas funções, precisa ser sim difundido o mais largamente possível.

Também não podemos esquecer o muralismo. Ainda que seja preciso recuar um pouco no espaço e dilatar outro tanto o tempo.

Não pertence a categoria de *Graffiti*, é uma intervenção parietal de extrema importância pelo papel sócio, político e cultural que ocupou no México. Movimento que fez parte da revolução nacionalista de 1910. Em 1920 o movimento muralista teve um segundo *boom*, uma consequência da tentativa de reação dos artistas durante o governo do general Álvaro Obregón.

Não foi um movimento exclusivo da intelectualidade mexicana, mas sim um fenômeno cultural que significou a democratização na arte nacional.

Diogo Rivera, José Clemente Orozco e Davi Alfaro Siqueiros foram os expoentes desta arte de rua. Rivera e Siqueiros sofreram muita influência do cubismo, enquanto Orozco foi influenciado pelo simbolismo.

Há também desenhos expostos ao público em outros suportes que, num primeiro momento, parecem ser *graffitis*, por exemplo, elaborações sobre roupas estampadas (sendo as mais usuais blusas) através da técnica industrial do *silk screen*. Produções sobre tela, na pele humana na forma de tatuagem; pinturas decorando latinhas de *spray*, dentre outros suportes. Desconsideraremos essas construções como *graffitis*, tratando-as de outro modo como simples apropriações de estilos, técnicas e/ou materiais desta arte e que por isso mantêm características de semelhança.

Por fim, repleto de estética e de sentido está o *graffiti*. Uma comunicação visual (com toda carga que pode ter essa expressão) inclinada fortemente a explorar a prática da *sedução estética*, ou seja, a sedução através do investimento no sensível – luzes, cores e formas.

São muitos os objetivos do *graffiti* carioca, mas sempre voltados para o interesse do *graffiteiro* servindo de veículo de protesto, meio de declarar amor, canal para desabafos emocionais, etc.

Antes da apresentação do conceito e da análise do *graffiti hip-hop* – o objeto precípua da pesquisa -, é imprescindível que o leitor tome conhecimento do percurso que foi realizado para definir dentro do universo das intervenções o recorte do estudo.

Veremos o *graffiti* organizado em dois grupos: de um lado, a *art pop-graffiti* e *graffiti-*

comercial; e de outro o *graffiti* simples, o *graffiti* de banheiro também conhecido como escrita latrinária, *graffiti* escrita simples, e o *graffiti hip-hop*. O primeiro grupo é caracterizado pelo caráter comercial com finalidade de vender algo.

A necessidade inicial que tivemos de manipular novas configurações sobre as intervenções foi evidente e inadiável. Principalmente porque tínhamos que definir o que é o *graffiti hip-hop*.

Enquanto o estudo apontava uma exigência de minimizar a relação, já com demasiadas controvérsias sobre o que vem a ser um *graffiti*, nos deparamos com um dado inesperado... A partir do momento que surgiu este novo fator na equação, tal exigência foi potencializada e se tornou ainda mais urgente: foram encontradas *inscrições urbanas* anunciando mercadorias e serviços. Quando a *art pop* se apropria do *graffiti* ou do *graffiti hip-hop* para vender mercadorias, não parece mais coerente continuar mantendo as mesmas categorias que tínhamos até o momento.

A solução adotada foi distinguir dentro do universo que está inserido o *graffiti* as criações que fazem de alguma forma propaganda comercial e neste espaço foram criados dois conceitos: *art pop-graffiti* e *graffiti-comercial*. Uma decisão que foi respaldada pela diferença ideológica. O primeiro é a arte publicitária que utiliza os materiais, signos, suporte do *graffiti* ou do *graffiti hip-hop*, sendo reconhecida por seu feiticismo ao comércio, retratando sem exceção algum produto ou serviço (**Observe a foto E**). Já o segundo é o anúncio inscrito sobre muros e viadutos que se diferenciam do *graffiti escrita simples*, sem efeito gráfico especial, por possuir caráter comercial (**Observe a foto F**).

Graffiti é uma arte gráfica, uma comunicação visual capaz de tramitar mensagens através de desenhos, símbolos e letras elaborados a partir de um repertório simbólico que pode ser comum à sociedade em geral ou de conhecimento restrito a pequenos grupos de sujeitos. Pode ser de compreensão clara ou não na medida em que tanto é possível que a intervenção forneça uma leitura fácil como distorcida das imagens e letras. O *graffiti* é uma representação iconográfica. Para que exista uma escritura de rua é necessário pelo menos uma forma imagética, que pode ser uma palavra ou um símbolo. Geralmente criado com tinta óleo em jato(s) de *spray*, é uma expressão plástica que retrata os mais variados temas ou simplesmente constitui assinaturas elaboradas. A produção é materializada sobre paredes e muros, suportes que podem ser internos ou externos, privados ou públicos.

O impacto visual que provoca, tanto através das grandes dimensões que geralmente

assume como pelas cores fortes, vibrantes e contrastantes que utiliza é um choque que altera a disposição estética das cidades modernas.

Geralmente uma criação elaborada com tinta óleo em jato de *spray* e em cores e dimensões que propiciam uma visão as longas distâncias.

A escritura urbana é uma prática discursiva exercida por uma minoria social – majoritariamente homens, jovens, negros, pobres, moradores de subúrbios e favelas. Um dispositivo simbólico usado para expressar, perante a sociedade, suas recusas e expectativas. Com seus temas, códigos e relações simbólicas são na verdade complexos e variados registros do imaginário social. Identidades, tanto a individual, como a grupal são criadas e nutridas pelo imaginário social, para o caso que nos interessa pelo imaginário do *graffiteiro* carioca.

Acontece, algumas vezes, do *graffiteiro* receber *spray*, pincéis e tinta látex, e até dinheiro pelo serviço prestado. Auxílio que tanto pode ser oriundo do proprietário do muro, como de prefeituras. Contudo, qualquer tipo de incentivo a esta arte, até o momento, é responsável por patrocinar um percentual ínfimo de intervenções. O fato é que a escritura de rua tem sua confecção custeada com o dinheiro do artista, que paga o deslocamento no campo (passagens, lanches), os materiais usados, enfim, tudo custo sai bolso do *graffiteiro*.

Os materiais usados nesta prática variam. Exemplo disso é o aerógrafo, pouco comum no Estado do Rio, são composições altamente plásticas, cujo resultado final difere em muito de *graffitis* com *spray*.

Uma questão a gerar polêmica é a definição do que vem a ser o aerógrafo, e se ele é ou não *graffiti*. Os *graffiteiros* estão atualmente com opiniões divididas. Alguns tratam como algo à parte, fora do *graffiti*. Geralmente este grupo de pessoas é formado pelos defensores do *spray*: para eles, se não é com *spray*, não é *graffiti*. De outro lado, estão aqueles que consideram o aerógrafo uma forma de *graffiti* com um outro material de prática. Para nós, trata-se de um *graffiti* ou mesmo *graffiti hip-hop* realizado com uma técnica específica: sem *spray* o artista realiza a obra com uma caneta que tem um bico com regulagem de feixes da tinta, o que permite fácil manipulação da espessura dos traços e pinta rápido com mais precisão que o *spray*.

Em alguns lugares o aerógrafo aparece como simples desenho, uma pintura um pouco mais enfeitada. Já observamos certa vez um muro de superfície de reboco liso ter sua aparência transformada pictoricamente em um muro rústico de pedras estilo colonial. Outro exemplo encontrado foi de um muro transformado num céu estrelado.

O aerógrafo também pode tomar forma de aparentes fotografias, emolduradas pelas colunas dos muros, tamanha é a riqueza de detalhes que esta técnica permite ao artista.

Uma categoria comum de *graffiti* carioca é o *graffiti* simples, desenhos menos elaborados e sem estilo definido.

Há no universo do *graffiti* as escritas latrinárias, uma forma específica de intervenção parietal que tem por suporte paredes e portas de banheiros públicos. O espaço utilizado, os materiais (privilegiadamente canetas, lápis e estiletes), o sujeito e até parte dos temas, enfim, todos os elementos diferem do *graffiti* de muros. Entretanto, ainda são *graffitis* porque conservam a essência da função e forma de veiculação da comunicação. Ou seja, existem para comunicar visualmente, fazer circular mensagens utilizando desenhos, símbolos e textos elaborados a partir de um repertório simbólico conhecido. Servem como meio de exteriorização de pensamentos e desejos (conscientes ou não). Quanto ao suporte, as portas dos banheiros num primeiro momento remetem a um meio não parietal, contudo, neste contexto tais portas não passam de tapumes – muros de madeira ou outro material.

Uma obra bibliográfica que trata excepcionalmente de escritas latrinárias foi escrita por Renata Plaza Teixeira e Emma Otta, *Grafitos de banheiro: um estudo de diferenças de gênero*. As autoras pertencentes ao departamento de psicologia experimental da USP realizaram um extraordinário estudo sobre *graffitis* de banheiro, também conhecido como escritas latrinárias. Analisaram vinte e oito banheiros masculinos e vinte e oito banheiros femininos na área metropolitana de São Paulo, metade dos banheiros pertencia a três cursinhos e a outra metade a *campus* universitário. No total foram 1349 *graffitis* coletados.

As autoras tiveram o cuidado, durante a coleta das amostras nas Universidades, de usarem diferentes espaços que privilegiassem amostras criadas por sujeitos de áreas diferentes do conhecimento. Foram analisados banheiros dos cursos de humanas, exatas e biomédicas, o que resultou em amostras representativas dos diferentes grupos de alunos que compõem aquela Universidade, uma vez que, por afinidade com as áreas específicas, os indivíduos, de modo geral, tendem a possuir traços distintivos na personalidade segundo características marcantes de cada área, modos genericamente semelhantes de pensar, agir e expressar-se secretamente em banheiros, outrossim, trata-se de considerar diferentes imaginários sociais desses grupos.

Outra atitude tomada para evitar viés na pesquisa foi “examinar os banheiros localizados acima do andar térreo como forma de minimizar o uso por parte dos visitantes,” já

que o objetivo era estudar os freqüentadores daqueles espaços, os estudantes.

Plaza Teixeira e Otta diferenciaram as inscrições que eram verbais, de desenhos, e atribuíram dezoito categorias para a primeira e quatro para segunda. São elas respectivamente: presença, esporte, religião, preconceito, insulto, política, romantismo, sexo, drogas, música, crítica ao grafito, escatológico, humor, filosofia, gramática, escola, higiene e outros; e romantismo, sexo, símbolos e outros. “As principais pistas usadas para a identificação de uma unidade de resposta foram tipos de escrita, tipos de ferramentas de escrita, cor, proximidade e consistência temática.” (TEIXEIRA e OTTA, 1998, p. 6).

Elas fizeram um levantamento bibliográfico sobre escritas latrinárias e encontraram pesquisas do mesmo gênero sobre a Universidade de Benin, na Nigéria; sobre a Universidade de Tennessee e Boston, ambas nos EUA. Citaram a pesquisa de Kutakoff que coletou 500 *graffitis* da faculdade de Boston. A análise de gênero verificou não haver diferença significativa entre a quantidade da produção entre homens e mulheres. Concluíram também que as escritas latrinárias refletem importantes questões sociais.

Em todas as pesquisas apresentadas no texto *Grafitos de banheiro: um estudo de diferenças de gênero*, os principais temas abordados foram sexo e xingamento.

[...] Apesar de a privacidade e o anonimato estarem garantidos nos banheiros, vários pesquisadores descobrem que autores de grafitos freqüentemente seguiram estratégias de comunicação socialmente condicionadas. (Ibid., pp. 3-4).

Esse tipo de material constitui, portanto, uma importante via de acesso ao *imaginário sexual humano*. (op. cit., p. 12, grifo nosso).

Existe também no universo das intervenções o *graffiti* escrita simples, aquele formado por palavras ou frases simples, uma comunicação visual sem efeito plástico. Não é necessariamente técnico. Siga os exemplos:

Observe fotos G e D p. 126

O HOMEM PERDE
A SAÚDE TENTANDO Kajá
GANHAR DINHEIRO 2xx5
DEPOIS TENTANDO
RECUPERALO,
VIVE COMO SE NUNCA
FOSSE MORRER
E MORRE COMO SE
NUNCA TIVESSE VIVIDO.

SOS GAROTINHO E
POLITICOS
CEDAE CORTA AGUA
dos POBRES de [MERITI](#)

O *graffiti hip-hop* é uma comunicação visual semelhante ao *graffiti* no que se refere ao sujeito, ao suporte, temas, instrumentos e materiais. Possui, entretanto, estilos próprios e um vínculo ideológico com o movimento *hip-hop*. Seus estilos comportam letras, códigos grupais e ideógrafos complexos. São eles o *Throw-up*, *Wild*, *3-D* e o *Free Style*. O *hip-hoppianismo* implica prioritariamente engajamento social e liberdade de autoria.

<i>GRAFFITI</i>	<i>GRAFFITI HIP-HOP</i>
Sem relação com o movimento cultural hip-hop.	Possui vínculo ideológico com o movimento cultural hip-hop.
Não possui qualquer estilo que o caracterize.	Tem estilos próprios: <i>throw-up</i> , <i>wild</i> , <i>3-D</i> e o <i>free style</i> .
Traços trêmulos, irregulares e imprecisos.	Traços firmes, regulares e precisos.
Processo de criação pouco técnico.	Processo criativo extremamente técnico.
Utiliza cores com pouco ou nenhum brilho.	Aparenta frequentemente cores com brilho.

Podemos chamar a escritura de rua Arte de segregação – uma expressão que nos termos utilizados por Antonio Cândido, na obra *Crítica e Sociologia*, significa: “se preocupa em renovar o sistema simbólico vigente, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade”.

O *graffiti hip-hop* é, às vezes, um diálogo exclusivo de um *graffiteiro* com seus pares, quero dizer que, mesmo estando acessível a qualquer pessoa em uma exposição *permanente* a céu aberto pela cidade, é o desejo do artista que define o que estará inteligível para determinado público. O escritor urbano disponibiliza desenhos e textos; manipula a forma e os códigos dirigindo assim a comunicação para sua *crew*, para os *graffiteiros* como um todo ou para os transeuntes em geral. Alguns *graffitis* são postos perante o observador comum como imagens e formas sem sentido aparente, totalmente nebuloso, mas, no entanto, encerram um saber simbólico oculto, conhecido e partilhado somente pelos escritores urbanos. De outra maneira, existem inscrições cujos sentidos transcendem dos muros chegando a qualquer observador de maneira completa.

A escritura de rua atua na microhistória, aquela parte da história que se preocupa em estudar as relações cotidianas. Aqui a intervenção é vista como propriedade do mundo, porém

isso somente ocorre quando o criador da arte, dono natural, decide alienar seu feito numa decisão que é materializada na forma, estilo e repertório simbólico que utiliza. Qualquer que seja o tema escolhido somente será entendido, somente fará parte do mundo inteligível dos homens em geral, se o for de interesse do *proprietário natural*. Vale lembrar que essa posse, esse poder inerente de quem cria apenas pertence ao sujeito no momento da criação, enquanto ele decide as direções das linhas, o tema e tudo mais, após a conclusão deste processo; o *graffiti* torna-se obra de domínio público.

No centro da cidade do Rio de Janeiro são recorrentes as pinturas de crianças, *graffiteiros* e assinaturas dos artistas.

As crianças são mostradas nos muros indiferentes ao gênero - meninos e meninas, às vezes bebês. Os *graffiteiros*, por outro lado, são quase sempre representados no sexo masculino, homens com latas de *spray* nas mãos ou nos bolsos. Ambos, crianças e *graffiteiros*, por costume de seus criadores são inseridos em enredos, ou, pelo menos, fazem parte de um tema.

A representação de adultos também é realizada com certa regularidade. Aparecem, contudo, poucas pinturas de “natureza morta” e arte abstrata.

Tadavia os temas mais recorrentes são a paz, a desigualdade social, o amor e fé (explícita ou implícita).

Já as assinaturas são as transposições para as edificações e muros do apelido do escritor de rua, única palavra, solitária, sem tema, sem personificações. Elaborações em letras grandes, coloridas, compreensíveis aos leigos ou em forma de tatuagem tribal codificada.

Os apelidos são obrigatórios entre os membros deste grupo. E o codinome, tanto pode ser uma invenção auto-atributiva dos iniciados na arte, como uma imposição de sua *crew*.

Observações realizadas revelaram altos índices de associações interpessoais dentro deste universo restrito, isto é, a maior fração dos *graffitis hip-hop* expostos aqui que são amostras qualitativamente representativas do universo composto pelos *graffitis hip-hop* do centro da cidade do Rio de Janeiro, não foram realizadas por indivíduos isolados, mas por homens (genericamente falando) organizados em grupos – *crews*.

Tudo o que vimos até agora sobre esta arte está sujeito a influências culturais locais que acabam moldando o aspecto final do *graffiti* de cada região.

Funções do *graffiti hip-hop*

Consciente ou inconscientemente o *graffiteiro hip-hoppiano* produz subjetividades que marcam de forma singular sua presença na sociedade. Logo abaixo expomos as principais subjetividades existentes na prática do *graffiti hip-hop*, isto, dentro de contexto sociocultural da cidade do Rio de Janeiro do segundo milênio.

Acreditamos que funções determinadas são exercidas pela arte em discussão - *graffiti hip-hop* - de um lado conforme o conjunto de desejos, necessidades e possibilidades do agente e de outro lado pelo campo e potencialidades da forma da arte em questão.

Ao fazer parte do *graffiti* fiel ao *hip-hop* o artista incorpora, com o exercício disso, a ideologia do movimento, uma identidade cultural é absorvida, contudo não anula a individualidade, ao contrário, acrescenta-lhe, ao fornecer uma ferramenta de contracultura.

Considerando que hoje, o preconceito no Brasil tem base em estereótipos: o negro – o *moreno/o negão*; nordestino – o *paraíba*; o obeso – o *gordo*; moradores dos subúrbios, periferias e favelas – *pobre/favelado*; a mulher – *gostosa*; dentre outros tantos... E que existem imaginários sociais complexos determinando o que é socialmente condizente e “aceitável” nos múltiplos espaços. O *graffiti* no seu *clímax* revolucionário assume uma posição de ser uma opção alternativa de enfrentamento a estes arraigados paradigmas.

A arte de rua é uma forma de enfrentamento usada por uma minoria. Um instrumento contracultural, que num momento ataca de forma direta com críticas claras e objetivas as mais variadas esferas do poder, a exemplo, da esfera econômica, social ou política.

Tout pouvoir cherche à monopoliser certains emblèmes et à contrôler, sinon gérer, l'usage d'autres. L'exercice du pouvoir, notamment du pouvoir politique, passe ainsi par l'imaginaire collectif. Exercer un pouvoir symbolique, ce n'est guère ajouter de l'illusoire à une puissance «réelle», mais doubler et renforcer une domination effective par l'appropriation des symboles. (BACZKO, 1984, p. 18).

O *graffiti* é uma prática discursiva que quebra a hegemonia das elites no controle do imaginário social, impondo uma rara exceção a regra de dominação dos símbolos. Uma prática lingüística específica que tomou força na sociedade em maio de 1968 na França como parte de um movimento de contestação de estudantes e trabalhadores.

Todavia, não procuramos identificar se a contracultura é de resistência contra-hegemônica, de resistência burguesa, ou proletária, nos interessa a atitude de enfrentamento à situação posta. Optamos pela não adesão ao conceito consagrado de Contracultura.

Sobre o caráter contestatário do *graffiti hip-hop* diz o *graffiteiro* Ff em entrevistas dada a Araújo:

O grafite começou [como] um lance de protesto, ta ligado? P..., protestar! Então você vai protestar contra tudo. [...] Vamos chegar num muro e vamos expressar isso, vamos falar com as pessoas (...) Nossa sociedade ta tão alienada... Aquele lance de novela, que ninguém presta atenção em p... nenhuma, ninguém pára para ler uma parada. (ARAÚJO, 2003, p. 96).

- Outro *graffiteiro* depõe. Diz Af:

- Eu, no meu grafite, eu exponho diferença social. [...] Várias ‘paradas’, várias coisas que tem da sociedade que a ‘gente’ vê, que acha incorreto. [...] têm várias coisas que muita gente explana de um político errado no grafite. (Ibid., p. 96).

- Mf:

Minha arte é coisa que a gente pode passar mensagem. Ninguém vai mudar o mundo fazendo grafite, ninguém vai mudar a cabeça de milhões, mas um, pelo menos, a gente pode tira da vida do crime...

[...] A questão da fome, da pobreza. A gente tenta retratar o que o ‘pessoal’ não vê porque ‘eles’ vão prestar atenção no que tá pintado: ‘Pô, as crianças abandonadas’, tem gente que vê mas já [se] acostumou com aquilo... Uma pintura para poder mudar o sistema que não ta muito bom, não... (op. cit., pp. 104-105).

Falamos aqui de um artifício de enfrentamento que minimiza no interior dos grupos de *graffiteiros* um outro tipo de distância estimulada pela sociedade pós-moderna: a distância moral, e a valores básicos como a solidariedade.

A escritura de rua pode explorar a zombaria como uma de suas vertentes de ataque.

Maffesoli explica magistralmente este mecanismo de defesa/contra-ataque:

[...] zombaria frente aos poderes ou a todas as formas de instituição. Sejam políticas, familiares, econômicas ou sociais. Extrapolando podemos dizer que com esta atitude não se trata de enfrentar frontalmente os poderes avassaladores o que cabe às organizações políticas, mas de usar ardis, de usar rodeios. Para retomar uma expressão situacionista, antes de “lutar contra a alienação com meios alienados” (burocracia, partidos, militância, atraso dos pagamentos), pratica-se a zombaria, a ironia, o riso, todas essas coisas que de maneira subterrânea se contrapõem à normalização e à domesticação que resultam de todas as garantias da Ordem imposta de fora, e portanto abstrata. (MAFFESOLI, 1987, p. 74).

Mas justamente a ironia impede que esta domesticação seja total. [...] O que é particularmente irritante para os poderes que, naturalmente, pretendem dominar os corpos, mas que sabem muito bem para que esse domínio tenha longa duração, é necessário que ele seja acompanhado pelo domínio das mentes. A auto suficiência da ironia, ainda que de maneira

menor, introduz uma falha na lógica da dominação. (Ibid., p. 75).

E, noutro instante ataca indiretamente “O poder” de diversas maneiras, por exemplo, munindo-se de poesia o *graffiteiro* pode agredir a ética da cultura do consumo.

(Observe foto G na p. 126)

Um outro tipo de poder é exposto pela professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo a psicanalista Suely Rolnik, que contribui para a discussão com o artigo *A multiplicação da subjetividade*, texto que levanta reflexões cuja origem está no Poder econômico de grandes empresas farmacêuticas, empresas do ramo de comunicação de massa, indústrias da fé, e do vestuário.

No artigo a autora escreve sobre alguns mecanismos de defesa empregados pelos sujeitos do mundo globalizado com intuito de enfrentar algumas forças do consumo capitalista que, no entanto, se tornaram desde o início artifícios mal sucedidos. Cita a utilização de drogas psicotrópicas, alucinógenos que produzem miragens e desaceleração dos ritmos biológicos e mentais contrapondo realidade e velocidade do mercado. Crítica como negativa a manipulação de drogas farmacêuticas tidas supostamente como produtoras de saúde.

Rolnik considera também a TV uma droga, que disponibiliza o que a autora chama de identidades *prêt-à-porter*.

Considera a literatura de auto-ajuda igualmente uma droga, tal como a literatura esotérica, as práticas evangélicas, e o behaviorismo.

Parece justo considerar que o uso exacerbado destas drogas é um mal social com implicações graves como o prejuízo a saúde física e psíquica do usuário. São ilusões, disponibilizadas pelo mercado, de felicidade fácil e imediata.

É no cotidiano que o aspecto contracultural do *graffiti* atua no sujeito. Atende assim, dentre outros fins, para contrapor ao que Rolnik chama de identidades *prêt-à-porter* – imposições da moda -, repassadas pelos meios de comunicação de massa. As identidades *prêt-à-porter* assumem o lugar da identidade individual correspondendo à perda do indivíduo para um coletivo cada vez mais massificado e alienado. O comprar, o olhar, o sentir e o pensar seguem, nesse molde, de acordo com as massas de pessoas, papéis sociais são escolhidos na prateleira, já prontos, padronizados, o que é cômodo e minimiza a possibilidade de surgir O

Diferente – um papel anômalo que iria contra a moda – que causaria por consequência mal estar, já que o sujeito estaria então deslocado, não pertenceria a nenhum grupo.

A ideologia *hip-hop* nesse caso gera uma opção alternativa à mão dos jovens às alienações produzidas pelo consumo capitalista, no qual está inserida a moda, oferecendo ao sujeito uma consciência crítica, com vitalidade, um outro valor social; outra utilidade para o cotidiano onde a arte, o trabalho educativo nas comunidades, e o social em geral são evidenciados.

Voltando a Maffesoli, em seu artigo *Os Imaginários do Social* o autor também discute aspectos da TV enfatizando sua influência no imaginário e na formação da personalidade.

Para ele o que existe, e pode ser verificado no cotidiano, é a existência de “um clima cultural que nos domina mais do que dominamos.” Espaço onde a moda ocupa papel de importância. Moda que segundo o autor ultrapassa os míseros limites da vestimenta incluindo as modas ideológicas, as modas comportamentais, sexuais e de linguagem.

O autor Philadelpho Meneses professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo e membro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, organizou a obra *Signos plurais: mídia, arte e cotidiano na globalização* que conta com um artigo de Ivana Bentes, a autora tem como referencial teórico para este texto Nestor Garcia Cancline. Citou Sueli Rolnik e Renato Ortiz. Trata, dentre outras coisas, de discutir *cyberspace* e *cybercultura*.

A maior questão que o texto da autora joga para reflexão é como agirmos no cotidiano que se impõe, exigindo velocidade da informação, e velocidade de consumo “sem nos ‘desintegrarmos’, sem cairmos numa cultura que seja simplesmente uma cultura de acompanhamento, de duplicação do midiático e do mercado.” (MENESES, 1997, p. 17).

Pode-se observar que a adoção desta nova ideologia (*hip-hop*) pelo *graffiteiro* gera uma identidade marcada por olhares questionadores e uma postura crítica. O indivíduo assume uma renovada postura perante o mundo que implica, dentre muitas outras coisas, importar-se com a relação que o sujeito mantém consigo mesmo, e por conseguinte a isso, impõe uma auto-avaliação no meio social, valorização da personalidade, procura por aprendizado sociocultural e artístico. Pode-se acrescer preocupação e empenho para melhorar cada vez mais sua arte.

Na esfera de relacionamentos destes atores, a experiência advinda de anos de persistência no uso do *spray* é algo muito valorizado. Os experientes são chamados de *Old*

School, um termo sinônimo de velha escola (velha guarda), são os “coroas” que permanecem ativos após muitos anos de prática com o *spray*. Enfaticamente essa expressão exalta entre os membros do grupo a experiência de um determinado indivíduo, imputando a este, automaticamente por tal título um *status* privilegiado. Os longos anos de prática do *graffiti* são assumidos pelo grupo como condição necessária ao aprimoramento do conhecimento, tanto técnico como cultural do sujeito. Esta apropriação de valor é tida como cumulativa e natural dignas de serem reverenciadas e tomadas como exemplo como mérito ao tempo investido.

Marcelo Araújo destaca no *graffiti* a característica de instrumento construtor de uma auto-imagem do sujeito deste fenômeno.¹² Neste aspecto concordam com ele as autoras Seraphim Prosser¹³, Magro, Costa-Moura, Orlandi e Baczko.

Parte desse processo compreende a criação de codinomes que sustentam o poder de assumir o lugar dos nomes próprios dos registros oficiais de identidade de pessoa física dos artistas. Este apelido, criado pelo *graffiteiro* ou atribuído pelo grupo, passa a ser a assinatura que identificará o sujeito e o acompanhará por toda sua vida artística. “A manipulação do nome ‘artístico’, a supressão de sobrenomes, os apelidos etc., são formas de enfatizar ou marcar a individualidade, de sublinhar a particularidade.” (VELHO, 1999, pp. 25-26).

A identidade pode ser individual ou grupal e assim referir-se a um sujeito ou a um grupo determinado; engloba multiplicidade de valores; consiste “na aceitação de ser alguma coisa determinada”.

Para Canclini as identidades são reelaboradas através dos meios de comunicação de massa e pela arte.

Magro vê no *graffiti* uma ferramenta nas mãos dos jovens para reafirmação das próprias identidades étnica e geracional.

Da mesma opinião é Weller, que ao analisar estudos de Magro sobre identidade observou que Magro ressalta no movimento *hip-hop* o compromisso social e o sentimento de pertencer a uma família. Para Magro a participação das mulheres na elaboração de *graffitis* significa, por exemplo, a partilha de experiências coletivas vividas enquanto adolescentes,

¹² Araújo é doutorando em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; mestre em Artes Visuais, título obtido na mesma instituição, é graduado em História na UERJ e em Ciências Sociais na UFF.

¹³ Elisabeth Müller Seraphim Prosser é graduada em Música, especialista em História da Arte e Mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, PUC.

negras, pobres.

Também para Prosser, a inscrição urbana é uma afirmação das identidades individual e grupal, que, para terem êxito neste propósito, intervêm na sociedade servindo de instrumento de luta do *graffiteiro* por espaços na cidade que venham a representar e afirmar, pela repetição, o discurso assinado pelos ditos sujeitos. Portanto, num primeiro momento, a escritura urbana volta-se para o sujeito da ação, para depois atuar sobre a cidade.

Costa-Moura realiza no artigo *Manifesto de quem não tem o que dizer: Adolescentes contemporâneos e os graffitiis de rua* uma criteriosa análise sobre a pichação. A opinião da autora é passível de inclusão, neste momento reservado a comentários sobre *graffiti*, pois Costa-Moura equivale tais termos. Conclui, justificando em detalhes, o que é pichação e para que serve este fenômeno. Pichação aparece como um ato de reivindicação de identidade.

A pichação possui uma função: fornecer identidade, contudo são desprovidos de sentido. “[...] esses pequenos escritos não significam nada, não promovem nenhum enunciado.” (COSTA-MOURA, 2005, pp. 117-118).

Orlandi é outra autora que também vê o *graffiti* como um canal para “marcar a identidade”.

O *graffiti* desde seu *clímax* revolucionário, na França de 1968, foi para Baczko um artifício simbólico nas mãos da massa para promover a própria identidade.

Rolnik vê as ondas identitárias das chamadas minorias sexuais, étnicas, religiosas, nacionais, raciais, etc., como um artifício de confronto com o mundo globalizado, isto porque são posturas absolutamente distintas e, por vezes, antagônicas as identidades consideradas como politicamente corretas pela sociedade. Portanto, ao concordar com a autora, podemos dizer então, que as orlas de identidades alternativas são formadas e assumidas pelos sujeitos que se contrapõem as personalidades hermeticamente fechadas em papéis sociais determinados tidos como politicamente corretos.

Noutro aspecto, Maffesoli também fala de *graffiti* e pichação. Considera a partir destes uma revalorização do espaço urbano que ocorre marcada por uma individualização transcendente que se utiliza da atividade artística para criar práticas identitárias.

Gitahy também não perde de vista a concepção de *graffiti* como revitalizador urbano, acredita, porém, que será sempre uma manifestação marginal.

O *graffiti* é uma arte que impõe grande transformação a paisagem urbana. O impacto

visual que provoca, tanto através das grandes dimensões que geralmente assume como pelas cores fortes, vibrantes e contrastantes que utiliza, é um choque que altera a disposição estética das cidades modernas. Normalmente não são feitos para serem visto apenas de perto, mas até longas distâncias.

E quanto mais numerosa a presença desta intervenção numa região maior a mudança; e ao inverso quanto menor a quantidade de *graffitis*, menor o impacto na paisagem.

A cidade do Rio de Janeiro está repleta de realizações artísticas de escritores urbanos. Edificações, viadutos e muros estão impregnados de cor e beleza. Intervenções que compõem testemunhos de valor histórico, artístico, estético e paisagístico. Servem, portanto, dentre outras coisas, como veículo de manifestação e conservação da memória destes grupos. Traços fortes são responsáveis por transmitir esta manifestação cultural e registrar a memória de uma minoria étnica e geracional que fala, melhor seria dizer, *grita* cada vez mais alto.

O *graffiti* é um fenômeno cultural espacialmente reproduzido de maneira exaustiva nas edificações e muros das principais cidades metropolitanas. Está intimamente ligado com a estrutura urbanística da cidade. Atualmente tornou-se parte indissociável de cidades urbanas do Brasil, da América Latina e de inúmeras regiões ao redor do mundo. A escritura de rua é um elemento decorativo de diversos edifícios e, portanto, parte integrante deste outro monumento histórico contemporâneo.

Em outras palavras, tratamos aqui de verdadeiras tatuagens no corpo da Cidade. Existe o reconhecimento por parte de artistas de outros campos, intelectuais e governantes que se trata de um patrimônio cultural – que deve ser conservado e cuja prática constante deve ser incentivada.

A Constituição brasileira no artigo 216, seção II destinada a cultura define como patrimônio cultural os bens de natureza material e imaterial que são portadores de referência à identidade, à ação e a memória de grupos da sociedade.

Esta modalidade de intervenção urbana enfatiza a beleza estética, priorizando a expressão ideológica dos grupos de *graffitagem* aos quais serve. Uma arte que através do apelo visual critica vigorosamente vários assuntos.

Olhares são atraídos pelo *show* de colorido e induzidos à contemplação e a reflexões por meio da aparência e “vida” dos desenhos que provocam estranheza.

A resignificação dos espaços urbanos é um legado que os escritores urbanos deixam

para a sociedade.

Promovem por intermédio de sua arte a imposição de outros valores aos espaços urbanos, uma guerra psicossocial que deixa um rastro de cores pelas cidades, batalhas são travadas contra a poluição visual das pichações, contra a degradação oriunda do abandono em determinados espaços urbanos. As batalhas servem também para atacar as cores mórbidas que muitas vezes são espalhadas pelas ruas das sociedades pós-modernas.

Os *graffiteiros* buscam visibilidade máxima para sua arte. Já localizamos intervenções em diversos lugares do Rio de Janeiro. Alguns raros exemplos em muros de ruas pouco freqüentadas. Podemos citar várias regiões nas quais, viajando, podemos observar *graffitis*, como: Caxias, Petrópolis, Teresópolis ou Angra dos Reis, entretanto, a grande concentração desta arte está no coração comercial do Rio de Janeiro.

É questionável, por exemplo, o fato da Avenida Presidente Vargas ter tantos *graffitis*, mantidos ou reescritos uns sobre os outros na substituição do velho pelo novo, ao curso de um período observado de sete anos, entre 2000 e 2006, enquanto a Avenida Rio Branco, tão movimentada e transversal àquela, quase não possui registro. A resposta ao questionamento é que a primeira mantém os requisitos exigidos pelos *graffiteiros*, enquanto a segunda não.

Trata-se de uma arte que prioriza, como suporte, muros e paredes de construções abandonadas (fábricas, lojas, casas), cemitérios, viadutos, muros de estações de trem e de metrô e os vagões destes. A escritura urbana privilegia espaços desprezados, prefere como locais ambientes feios, sem manutenção, mesmo sem tinta ou reboco. Neste contexto o *graffiti* pretende a revalorização destes espaços urbanos, até então *frios* ambientes tomados pelo abandono, lixo e pobreza urbana. Locais com muito fluxo de pessoas, mas sem a devida atenção de seus proprietários podem ser alvos das escrituras urbanas. Cita Araújo sobre a ocorrência de *graffiti* em São Gonçalo: “A referida delimitação espacial considera algumas das principais vias de deslocamento da cidade (para o trabalho, o lazer, a utilização de serviços, etc.)” (ARAÚJO, 2003, p. 2).

Contudo, a escritura urbana também ocupa edificações habitadas, e também nesses casos, a escolha do espaço a ser alterado leva em consideração uma localização que permita grande visibilidade, alto impacto, e uma resignificação paisagística o mais radical possível.

Entrou em vigor, recentemente, na capital de São Paulo, a nova Lei que regulamenta o uso de cartazes, letreiros, *outdoor*, faixas e painéis luminosos, enfim, todo tipo de exposição publicitária. A lei paulista, regulamentada pelo decreto 47950 de 05/12/2006 foi intitulada

Anúncios Especiais.

Estipula tamanho e quantidade de anúncios que podem ser vinculados nas diversas modalidades de edificações comerciais. Por exemplo, museus, teatros e casa de *shows* serão autorizados a usarem no máximo 10% do total de todas as fachadas para uso de *banners* no local do evento.

Nem as bandeiras dos cartões de crédito escaparam da nova determinação.

A multa é de R\$ 10.000 reais por cada anúncio irregular.

Todavia, diz-se de uma ação que provoca de imediato uma reflexão sobre o imaginário social desta administração paulista em relação à poluição visual. É obvio que o fator – recolhimento de mais impostos e taxas não pode ser ignorado. Contudo, vamos considerar que o critério utilizado como justificativa a regulamentação deste decreto é a diminuição da poluição visual publicitária.

É possível então, a partir da análise do texto da Lei, verificar que no imaginário desta administração excesso de publicidade tem ligação direta com a desordem urbana.

Interessante que isto ocorra paralelamente a incentivos de prefeituras paulistas a prática de *graffitis*.

Na guerra entre cidade “bagunçada” versus a cidade “limpa” os *graffitis* assumem papel determinante. Primeiro ao causar resignificação dos espaços, colorindo os lugares públicos. Segundo ao conseguir manter essa revalorização das paredes e muros substituindo as abundantes e agressivas pichações – já que por sua vez, os pichadores respeitam os *graffiteiros* e não vandalizam os desenhos.

O artigo de Prosser *Arte de rua, caricatura e gravura: crítica e política* afirma que a prática do *graffiti* é um ato de posse do território.

“A luta pela sobrevivência ultrapassa as necessidades de alimento e de abrigo, levando o indivíduo à luta quer por espaço físico, quer por reconhecimento.” (PROSSER, 2006, p. 4).

É muito valorizada a qualidade técnica e estética do *graffiti* que é produzido. Contudo, é extremamente relevante a quantidade do que é exposto na cidade. A frequência espacial com que o artista ocupa a cidade é determinante para “medir” o *status* do escritor urbano no imaginário social dos grupos pelos quais ele circula.

É extremamente relevante a quantidade do *graffiti* que é produzido por dois motivos: primeiro, porque é através da frequência que a obra do artista aparece na cidade que este passa

a ser reconhecido. O *status* do escritor urbano em seu grupo e entre os demais *graffiteiros* lhe é atribuído perante a qualidade e a quantidade de seu trabalho. Segundo, porque quanto maior for a diversidade e amplitude geográfica da infestação de intervenções maior será a transformação na paisagem urbana.

No centro do Rio de Janeiro é muito grande a concentração de *graffitis* por metro quadrado construído de muros. Pelas principais vias estão milhares de imagens e textos, muros inteiros, às vezes, dezenas de metros corridos de muro estão tomadas por várias *inscrições urbanas* de inúmeros artistas, que com o tempo, foram se aglomerando até formarem lado a lado enormes alas de arte exposta em céu aberto. Um exemplo disso está no intervalo entre as estações de metrô de São Cristóvão e Maracanã. O que se repete num extenso trecho da Avenida Presidente Vargas, no Estácio, na altura da Prefeitura do Rio, pista em direção de quem sai do centro.

E ao longo deste processo de posses e afirmações o espaço urbano é transformado. Inúmeros *graffitis* surgem num processo constante e cumulativo fruto da reação dos jovens.

Para Maffesoli o bairro é um espaço público de uma inegável carga simbólica, um território que age por contaminação do imaginário coletivo enxertando de maneira forçosa nos sujeitos a partilha sentimental de valores.

Quando o homem está ligado a um território físico, concreto e circunscrito geograficamente, a história de um lugar se torna concomitantemente história pessoal.

Autores como Gitahy, Garraffoni, Lúcia Azevedo e Araújo são parte do grupo que apóia a posição das escrituras de rua como ferramenta terapêutica utilizada para extravasar sentimentos.

Palavras do *graffiteiro* Bf em entrevista a Araújo:

- “Eu sempre gostei de desenhar... às vezes você tá em casa, você tá chateado com alguma coisa, você vai para a rua, faz um desenho, faz um grafite e você esquece do mundo.” (ARAÚJO, 2003, p. 65).

Gitahy atribui a existência de *graffitis* a necessidade inerente ao ser humano de extravasar seus descontentamentos e sua falta de expectativa.

Não é privilégio dos artistas urbanos terem a escritura de rua como terapia. Ao imprimir sua marca nos muros o sujeito doa sua criação ao mundo, possibilitando, de certa forma, que qualquer observador em contato com sua arte, obtenha dos muros uma alternativa

de contemplação estético-terapêutica. Numa escala obviamente distinta a que está imerso o criador, o transeunte também pode encontrar no *graffiti* uma fuga dos seus problemas quotidianos, mas não será possível, entretanto, extravasar descontentamentos e alterar expectativas.

Renata Senna Garraffoni, no artigo *Contribuições da Epigrafia para o estudo do cotidiano dos gladiadores romanos no início do Principado*, abre uma discussão sobre *graffitis* romanos em paredes e lápides funerárias. Admite tratar-se de registros das necessidades emocionais dos agentes e fonte de informação sobre a cultura quotidiana, segundo ela sob um sistema iconográfico próprio.

A autora nos remete a outra maneira de realizar *graffiti* ao estudar inscrições sulcadas nas paredes com estilete - *graffiti* simples ou *graffiti* escrita simples.

O *graffiti* como instrumento construtor de uma auto-imagem do sujeito deste fenômeno. E a escritura urbana como ferramenta terapêutica utilizada para extravasar sentimentos. As duas características estão ligadas, e uma serve-se da outra. Ao exteriorizar seus sentimentos o agente exercita uma forma de pertencimento, de impor sua presença a cidade. Pela intervenção parietal que realiza passa a ser reconhecido pela qualidade, conteúdo e quantidade daquilo que faz nos muros. Então, o que seria mera prática terapêutica – momento de esquecimento e relaxamento – passa a ser um dos raros instrumentos possíveis de obtenção de *status* e de interação social.

Outrossim, para alcançar tais fins há três manipulações de extrema importância realizadas pelos escritores urbanos: são elas as cores; as técnicas empregadas; e os temas abordados.

As cores utilizadas na confecção da escrita de rua não podem escapar a análise, pois também possuem funções e emitem sentido. Elas ocupam valores simbólicos que possibilitam às cores construir uma linguagem.

As cores mais frequentes utilizadas na elaboração dos *graffitis* se repetem e seguem um padrão com simbologia permeada por influências culturais. O preto e o branco são as cores que mais aparecem, usadas tanto para preenchimento como nos traços. Em seguida estão as cores primárias: vermelho, azul e verde. O amarelo também tem uma recorrência alta, o que se explica uma vez que o amarelo, o vermelho e o verde são as cores da bandeira nacional da Jamaica. O país está ligado ao imaginário social do *graffiteiro* por causa do

reggae, (estilo musical originado nesta nação pelo cantor Bob Marley), cujo cerne de sua ideologia é a promoção da paz.

O *graffiti hip-hop* nº 09 representa uma manifestação rara: um 3-D (três dimensões) somente em preto, branco e grafite. Em geral, existe algo nas composições em cores preta e branca. As cores primárias são freqüentes, é grande a ocorrência destas cores. Veja o quadro:

OCORRÊNCIA DAS CORES NOS GRAFFITIS HIP-HOP											
Foto L I											bege
Foto L II				verde	amarelo	preto	branco		rosa		
Foto L III		vermelho			amarelo	preto	branco		rosa		
Foto L IV		vermelho		verde		preto	branco				bege
Foto L V	laranja	vermelho	azul	verde	amarelo	preto	branco				
Foto L VI		vermelho	azul	verde					rosa		
Foto L VII			azul	verde		preto	branco	marrom	rosa		bege
Foto L VIII					amarelo	preto	branco	marrom	rosa		
Foto L IX	laranja		azul	verde	amarelo		branco				bege
Foto L X			azul	verde		preto					cinza
Foto L XI		vermelho	azul			preto	branco				cinza
Foto L XII		vermelho	azul	verde	amarelo	preto	branco	marrom	rosa		
Foto 01		vermelho	azul	verde	amarelo	preto	branco	marrom	rosa	cinza	
Foto 02	laranja		azul			preto	branco				
Foto 03			azul			preto	branco				cinza
Foto 04		vermelho	azul	preto	amarelo	preto	branco	marrom			
Foto 05		vermelho	azul	preto	amarelo	preto	branco	marrom			cinza
Foto 06		vermelho	azul	preto	amarelo	preto	branco		rosa	cinza	
Foto 07		vermelho	azul	preto	amarelo	preto	branco	marrom			
Foto 08		vermelho		preto	amarelo	preto	branco				cinza
Foto 09		vermelho	azul	preto	amarelo	preto	branco	marrom			cinza
Foto 10		vermelho		preto		preto	branco		rosa	cinza	
Foto 11						preto	branco			cinza	
total 23 fotos	3 vezes	14	15	16	13	20	20	8	9	10	4

OCORRÊNCIA DAS CORES DE FUNDO NOS <i>GRAFFITIS</i> <i>HIP-HOP</i>							
	Fundo branco	Fundo azul	Fundo laranja	Fundo amarelo	Fundo vermelho	Sem cor de Fundo	Fundo rosa
Foto L I						X	
Foto L II						X	
Foto L III							
Foto L IV	X						
Foto L V			<i>POSSE</i> = 471 =				
Foto L VI						X	
Foto L VII		X					
Foto L VIII		X					
Foto L IX							
Foto L X						X	
Foto L XI							
Foto L XII		X					
Foto 01							
Foto 02						X	
Foto 03							X
Foto 04							
Foto 05						X	
Foto 06							
Foto 07						X	
Foto 08						X	
Foto 09							
Foto 10		<i>POSSE</i> = 471 =					
Foto 11						X	
Total 23	2	7	1	1	1	9	2
 ;  ; <i>POSSE</i> = 471 = ; e  representam os grupos de <i>graffiteiros</i> realizadores das obras em análise, autodenominados, respectivamente, por Nação, Ant.Almas, Posse 471, e Inde. O X indica grupo não identificado.							

Quanto à técnica empregada gostaríamos de destacar o manejo da forma fisionômica dos homens e animais, a diagramação, os traços fortes.

Quando são representadas pessoas ou mesmo animais o rosto recebe atenção especial. Geralmente esta parte do corpo é impregnada de uma grande riqueza de detalhes. Numa composição é a representação menos estilizada (deformada) em comparação com seu equivalente *real*.

Uma questão que não buscaremos responder, mas que nos parece interessante a exposição para reflexões é se existe algum conhecimento do artista urbano da importância psicológica do rosto ou se é apenas uma manifestação inconsciente que o impede de negligenciá-lo.

Gombrich ao escrever sobre o reconhecimento da fisionomia humana observou a alta relevância disso para contextos artísticos. Explicita que por influências culturais estamos inclinados, senão condicionados, a nos movermos em prol de uma constante busca de satisfazer as necessidades biológicas e psicológicas. E, portanto, o reconhecimento automático do que é semelhante, no caso o rosto humano, cumpre, segundo Gombrich, tais funções.

Nesse jogo, muitas vezes, os olhos recebem destaque, seja por sua ausência da imagem muitas vezes coberto por mãos, bonés ou sombras; seja por uma presença marcada por fortes expressões de dor (olhos fortemente cerrados), tristeza (lágrimas), vivacidade (brilho).

“The greater the biological relevance an object has for us the more will we be attuned to its recognition – and the more tolerant will therefore be our standards of formal correspondence.” (GOMBRICH, 1985, pp. 6-7).

Outro fator importante na feitura dos *graffitis* é a diagramação. No texto imagético a diagramação é de extrema importância. Entende-se como diagramação a distribuição da informação no muro, na tela, na folha de papel.

Há sentidos que ficam perfeitamente claros por meio de textos e que, no entanto, uma imagem não alcança o mesmo em sua plenitude, obviamente o inverso também ocorre. O *graffiteiro* desenvolveu dentro do conjunto das técnicas de sua arte a capacidade de unir os dois: texto e imagem, de maneira a explorar o máximo de expressão de ambos.

Há *graffitis hip-hop* que conseguem apropriar-se de quatro dimensões espaciais: a altura, a largura, a profundidade e o tempo. Isto é feito quando transmitem a sensação de movimento além das dimensões anteriormente citadas.

Também há nos esquemas visuais, de maneira geral, uma preponderância da importância da linha, o que não é negligenciado pelos escritores urbanos uma vez que os *graffitis hip-hop* possuem traços precisos e linhas firmes.

Os *graffitis* transcendem o significado das palavras que expressam, e dentre outras coisas, registram para posteridade a marca do artista e/ou de seu grupo. O muro demarcado torna-se um espaço de ação que é extensão da Cidade.

Análise pictórica

“[...] the picture plane become a windows through which we look into the imaginary world the artist creates there for us.” (Gombrich).

É através da crítica por trás das imagens e textos que os *graffitis* elaboram uma luta no campo do imaginário social contra o ideário político dominante.

As intervenções urbanas enfatizam a beleza estética, priorizando o tempo todo a expressão ideológica dos grupos de *graffitagem* dos quais servem. Uma arte que através do apelo visual critica vigorosamente vários assuntos.

Olhares são atraídos pelo *show* de colorido e induzidos à contemplação e a reflexões por meio da aparência e “vida” dos desenhos que provocam estranheza.

As amostras iconográficas anexas ao texto serão capazes de representar os mais variados sentidos existentes de *graffiti hip-hop* dentro da região demarcada para estudo.

Nos primeiros anos do século XXI o *graffiti hip-hop* apresenta-se como a categoria mais numerosa de *graffiti*; aquela com maior número de ocorrência no centro da cidade.

As amostras escolhidas dentre o universo do arquivo para compor o trabalho, assim o foram por serem qualitativamente representativas dos conteúdos usuais, das distinções e semelhanças existentes no universo estudado. A abordagem estará disposta na seguinte seqüência: primeiro o estudo das formas de letras existentes no *graffiti hip-hop*; depois o *graffiti hip-hop* propriamente dito; as intervenções desvinculadas do *hip-hopianismo*; e por último, as pinturas que se assemelham, mas não são *graffitis*.

Além das amostras, há após o texto, algumas ilustrações de *graffitis* para um acréscimo de referências sobre o foco de que tratam estas páginas.

O documento pictórico é o principal material de análise, consagrado como fonte primária.

O processo de coleta do material fotográfico da pesquisa foi todo feito pelo autor sem que houvesse terceirização do serviço.

O material iconográfico foi constituído no período que vai do ano 2000 (primeiros meses deste ano) a abril de 2006. Foram cinco saídas a campo: duas em 2000, duas em 2005, e outra no início de 2006, possibilitando um olhar sobre uma fase, e não um momento.

A coleta da fonte primária propiciou a formação de um arquivo com cento e dez *graffitis* dentro do recorte adotado. Deste universo optamos pelo uso de um número mais restrito de amostras composta por trinta e seis fotos, a prioridade no momento da seleção foi explorar a diversidade: de estilos, temas, técnicas, formas de letras, autores e principalmente as variedades de sentidos com ênfase no jogo dos códigos lingüísticos - textuais e imagéticos do fenômeno. O critério para inclusão e exclusão dos *graffitis* seguiu como norma a adequação ou não a estes fatores. As trinta e seis fotos são constituídas de doze fotos de diferentes tipos de letras do *graffiti hip-hop*, de nove amostras do objeto precípua, e onze amostras de diversos tipos de *graffiti* não *hip-hop* - fotos com o propósito de fornecer aos leitores uma melhor diferenciação. Há ainda quatro intervenções que não são *graffitis*.

E mais onze exemplos ilustrativos de *graffiti hip-hop*. Portanto, entre amostras analisadas e ilustrações são quarenta e sete fotos a compor com o texto da pesquisa.

Argan nega que a fotografia seja imparcial, visto que existem escolhas que são feitas no momento de fotografar que são motivadas pela bagagem racional e/ou emocional do fotógrafo. Por exemplo, temos a opção pelo tema a registrar, o recorte a enquadrar, o ângulo, a intensidade da luz a ser utilizada.

Para Argan os procedimentos fotográficos pertencem sem dúvida ao estético. O autor propõe o confronto entre a imagem pictórica e a imagem fotográfica. E chama a pintura de “literatura figurada”.

As fotos foram tiradas aos domingos ou feriados, pois apenas estes dias proporcionam um campo aberto totalmente livre para a observação e o registro fotográfico, ou seja, uma visão sem ambulantes - que muitas vezes impedem um registro “limpo” com suas barracas armadas nas calçadas. Nestes dias de não-trabalho é muito menor o fluxo de pedestres e veículos. No primeiro caso, podemos escolher o melhor foco com índice zero ou pequeno de inclusão de passantes no quadro fotográfico, enquanto o segundo caso nos permite uma mobilidade grande em busca do enquadramento tido como ideal. É possível assim fotografar do meio-fio para o muro ou podemos fazer o registro do outro lado da calçada, decisão que dependerá da altura e extensão do *graffiti* observado.

Durante o manejo fotográfico foi atribuída importância à captação natural da luz, objetivamos fotografar somente em dias de sol com céu claro. Foi evitado registrar *graffitis* pouco ou parcialmente iluminado.

O processo de aproximação do objeto em seu ambiente natural seguiu dois caminhos:

o contato ocasional do pesquisador em suas andanças pelo centro do Rio de Janeiro, onde toda oportunidade foi utilizada para conhecer um novo sítio dentro do recorte espacial da pesquisa; e o outro caminho foi realizar uma coleta orientada, com base em uma observação periódica de áreas que já cadastramos como contendo incidência de intervenção, uma vez que existe uma tendência à reincidência num espaço já *graffitado*.

A disposição das amostras e ilustrações no texto deu-se em páginas exclusivas contendo somente as inscrições parietais com suas respectivas legendas - ficha técnica elaborada com o local de exposição, data da coleta da foto e, quando possível, a dimensão. Não existe título nas fichas, porque não existe nas intervenções, do mesmo modo não há referência a autores pelo fato de que muitas vezes não é possível indicar com clareza o artista. A assinatura pode não ser passível de tradução, e às vezes os nomes de outros *graffiteiros* são homenageados pelos escritores urbanos, um grupo honra o outro provocando uma miscelânea de codinomes.

A Análise foi ordenada de modo a privilegiar os mais freqüentes temas abordados pelos escritores urbanos cariocas. As intervenções foram estudadas considerando-se em primeiro lugar o sentido predominante em cada amostra constituindo uma seqüência que, primeiro evidencia a fé que o escritor urbano nutre por Deus, pelas crianças e por si mesmo. Depois lançam em jogo protestos contra a sociedade civil que os artistas julgam culpada de ser indiferente aos males sociais - (distanciamento moral que apontou Ginzburg). O terceiro tema mais recorrente são os protestos contra o Estado e contra a ordem internacional, estabelecida nos campos sociais, políticos e econômicos.

E em quarto a declaração de afetividade para com namorada(o) ou a mãe.

Todavia, também é freqüente escrituras de rua que não expõem um tema e sim o codinome do artista, concretizando uma posse simbólica de território.

Throw-up e *wild* são os estilos de *graffiti hip-hop* mais recorrentes no Rio de Janeiro atual. Os apelidos dos *graffiteiros* e o nome das *crews* costumam ser elaborados em um destes estilos.

Aplicaremos uma análise baseada no estudo das imagens e textos, e não em teorias estéticas, decifrando ideógrafos, descrevendo e interpretando o fenômeno. Realiza-se aqui uma pesquisa que envolve observação, análise de imagem e texto para extrair “os sentidos desta linguagem”. Um estudo dentro de uma das múltiplas facetas deste fenômeno – a lingüística.

Primeira análise: as formas das letras



Aqui temos um *graffiti hip-hop* no estilo *throw-up*. Verifica-se a presença de oito caracteres robustos embolados e unidos entre si, cuja tradução significa **COLETIVO ES**.

Prezado leitor, imagine que para escrever o termo “coletivo” o artista urbano ao invés de se munir de traços para elaborar cada letra ele tenha se utilizado de faixas grossas, retangulares, sem bordas que seriam manipuladas para compor robustas letras do alfabeto português.

Para acompanhar a *movimentação* dos ideógrafos é crucial marcar a distinção das letras, não pelo centro, mas pela parte superior de cada parte da intervenção.

(Observe novamente a foto).

A letra C foi feita de um bastão com as especificidades descritas acima, que dobrado ao meio teve sua fração superior acomodada sobre sua parte inferior.

Como letra seguinte temos o O, uma ovóide que se esconde levemente por trás do C. Um corte vertical está presente no centro. O gordo O é comprimido em suas laterais até a total obstrução de seu centro.

O L vem seguido pelo E, e assim sucessivamente. O último O é diferente do primeiro tanto nas erupções evidentes nas bordas, como no traço interior. As duas últimas letras ES estão expostas de forma mais clara a compreensão.

Imediatamente acima desta escritura urbana existem um endereço eletrônico (*e-mail*) e um endereço de página na *internet (home page)*, respectivamente dhumildecoletico@hotmail e www.flogão.com.br.

O *graffiti* conta com três assinaturas: a primeira na base interior da letra C, a segunda na base do último O, e a terceira na base do S.

Não é possível definir através da análise se as assinaturas existentes são referências aos autores ou a terceiros. Nesta, assim como algumas outras imagens, não há meios de identificar com clareza o artista responsável pela obra, isto por dois motivos: o primeiro é porque a assinatura pode não ser passível de tradução. O segundo é que, às vezes, nomes de outros *graffiteiros* são homenageados, um grupo faz menção a outros grupos num entrelaçar

de codinomes.

O “CG OBRAS//” localizado no interior da letra **E**, não faz parte da intervenção, é uma inscrição talhada no concreto que é encontrada em outros blocos da mesma parede para designar uma instituição ligada a obra de construção do muro.

COLETIVO pode ser o nome do grupo de artistas. Existe um grupo chamado Coletivo TPM, constituído somente por mulheres. Também pode ser um jogo de palavras: coletivo – coletivos (se usarmos o **ES** destacado ao lado) remetendo a sociedade. De qualquer forma representa a posse de território pelo responsável do feito.

Única cor leve, suave, preenche toda a inscrição.



Aqui temos outro exemplo que segue a mesma *linha* e mesmo estilo de *graffiti* que acabamos de analisar.

Outra amostra no estilo *throw-up* com predomínio de letras robustas. Neste, os caracteres não estão embolados o que torna a tentativa de distinção entre as letras uma tarefa bem mais fácil.

Um olho bem aberto observa... Existe algo ligando o primeiro e o segundo elemento deste *graffiti*, uma espécie de *braço*. Seria uma alusão ao cordão umbilical? Talvez a representação de uma artéria? Ou ainda quem sabe, pode ser uma referência a um galho de árvore? O fato é que o *braço* erguido por trás do olho parece ser o responsável por dar vida a este “organismo”.

Os outros elementos da escritura permanecem inertes.

BONE é o codinome que está assinado em letras rosa sobre um pequeno fundo branco sob o *graffiti* que é um *throw-up* do mesmo pseudônimo. O primeiro símbolo é um “**B**”, o segundo é um olho que também é a letra “**O**”.

Tons diferentes de verde compõem os traços e o preenchimento. Detalhes em preto e branco com estreito contorno amarelo que envolve uniformemente todo o *graffiti*.



Um *graffiti* que mede 2m x 9,10m foi fotografado em 2006 e está localizado na rua Herculano Gomes no cruzamento com a Radial Oeste, no bairro Maracanã, Rio de Janeiro.

Aqui se vê um *free-style* em grande dimensão cobrindo todo o muro, uma composição formada por *throw-ups* e *wild*.

ANT.ALMAS é a palavra central da intervenção parietal, significa o nome da *crew*.

O ponto que vemos imediatamente após o “**T**” é representado no *graffiti* por um círculo quase do mesmo tamanho das letras, um círculo com um símbolo inscrito que remete a uma cabeça com tronco e membros superiores humanos, vejam:  este símbolo que representa a *crew* **ANT.ALMAS** é encontrado em outras escrituras.

Numa leitura cursiva lê-se anti-almas, entretanto se a leitura contemplar a oscilação das cores, que o estudo feito verificou ser um elemento fundamental na composição dos sentidos do *graffiti hip-hop*, e destacarmos as letras de cor rosa, aparecerá a expressão **ANT.MAS...**

Na parte direita do muro, ao lado da expressão que acabamos de *ver* estão dois termos da composição: na parte de cima do muro é um *wilds* - estilo do *graffiti hip-hop* que não é feito para ser lido por pessoas leigas a tal arte – **MONASTÉRIO**. É uma criação que pertence a um repertório simbólico restrito aos escritores urbanos ou, mais ainda, a pequenos grupos destes. A amplitude da restrição será determinada pela forma e conteúdo adotados.

O efeito que o estilo exerce sobre o público em geral é de apelo estético. Vale citar que o *wild* forma letras do alfabeto comum que podem ser siglas, mas geralmente constituem a assinatura do *graffiteiro*, da sua *crew* ou ainda frases curtas. Através de caracteres tribais característico do estilo de *graffiti wild*, letras embaralhadas sem concluir um sentido imediato, parecem num segundo momento, depois de ordenadas, significar a palavra **MONASTÉRIO**, local religioso que harmoniza e também contrasta desta forma com a expressão **ANT.ALMAS**.

Um sentido deste *graffiti hip-hop* é de crítica ao sistema religioso.

“= 2006 =” vem logo abaixo, datando a criação do *quadro*.

O **X** que repetidas vezes é encontrado no centro das três letras **A** *funcionam* como um grande ponto que demarca o interior que existe na letra **a**.

As cores usadas foram a rosa, pastel e amarela, sobre fundo preto e azul.



Um *throw-up* formado por grandes e volumosas letras quadradas.

Esta intervenção expõe as letras de maneira a extrair sentido quando lidas invertidas da direita para a esquerda. As setas dispostas acima e abaixo da quarta letra, um **D**, é o código para que outros *graffiteiros* entendam a palavra **BAD** ao invés de **DAB**. Termo que tem duas funções: uma é identificar o sujeito que possui sua assinatura BAD BOY a direita da intervenção, na parte superior da coluna. Outra, é significar a palavra “Mal” na língua inglesa.

Estrelas, círculos, quadrados e retângulos foram feitos nos interiores das letras.



Mais um *throw-up*, forma que origina a assinatura **P471**, que significa Posse 471.

O símbolo completo da *crew* é encontrado noutros *graffitis*: $\overset{POSSE}{=} 471 = .$



Este *free style* exemplifica três diferentes tipos de letras.

Ao lado esquerdo do primeiro índio está a primeira palavra da composição: **REIS**, e a direita há o escrito PAX – “paz” com “x” ao invés de “z”. E, por fim, dois *graffitis escrita simples*: “**SEJA NO RIO... OU NO MAR...**” e “**VAMOS NAVEGAR.**”



Um *wild* composto por letras tremidas, serrilhadas que lembram a forma de papel cortado para enfeite com tesoura dentada.

Abaixo do *graffiti* está a assinatura CABO e respectivamente as siglas **VL. IR** seguidas de **CREW CR**.

A figura em posição ereta é a representação de um touro, é possível notar os chifres, as tetas, o rabo.



O emaranhado que compõe esta escritura de rua e mais se assemelha a uma tatuagem tribal forma a palavra **CREW**.

Setas azuis entram e saem do *graffiti* em inúmeras direções, apontam para direções invertidas do *wild*, indicando para leitores treinados, que há letras em posição trocada, fora da

ordem cursiva normal de leitura do alfabeto português ou inglês. **ECRW** está escrito da esquerda até o centro e seu inverso **WRCE** do centro para a direita. O W é o centro.

O símbolo da *crew* nação -  - quase se dissolve no centro.



O MÁXIMO QUE OS PICHADORES PODEM FAZER É RASURAR NOSSA ARTE (**GRAFFITI**) PROVANDO ASSIM A INCAPACIDADE DE FAZER ALGO CRIATIVO. DEPOIS NÃO QUEREM SER DESCRIMINADOS, POIS NÃO APRESENTAM UM BOM VISUAL PICHANDO OS MUROS E ETC... SOMENTE AJUDANDO A COLABORAR COM A POLUIÇÃO VISUAL, SE JÁ NÃO BASTASE AS PROPAGANDAS POLÍTICAS. SE NÃO TEM CAPACIDADE DE FAZER NÃO DESTRUA, SE NÃO PODE AJUDAR NÃO ATRAPALHE. TALVEZ SINTAM PRAZER EM DESTRUIR, LAMENTO, POIS ACHAM QUE FAZEM A COISA CERTA, MAS CADA VEZ MAIS SÃO DESCONSIDERADOS PERANTE A SOCIEDADE, TALVEZ DESSE JEITO SE SINTAM BEM; ESSE É O PADRÃO A QUE SE ENQUADRA O SEU PERFIL, TENDE SE ESFORÇAR E CONHECER A HISTÓRIA DO (GRAFFITI) A FUNDO, APRENDA A RESPEITAR ESSA CULTURA E VOCÊ ESTARÁ APRENDENDO A LIBERDADE DE EXPRESSÃO!

**GRAFFITI É ARTE
ARTE É SABEDORIA**

GRAFFITI É ARTE, APRENDA A RESPEITAR.

RESPEITERESPEITERESPEITERESPEITERESPEITERESPEITERESPEITERESPEI

O texto transcrito acima é parte central da escritura de rua, uma carta-manifesto contra pichadores que depredam *graffitis*, atitude, aliás, pouco comum, prevalecendo, neste meio de relações, o respeito dos pichadores pelos *graffitis*.

Temos aqui um *free style* composto por uma imagem e dois textos em *graffiti escrita-simples*. As letras estão em cor cinza, contendo alguns grifos em azul e verde.

Um busto de um *graffiteiro* de gorro na cabeça sai por trás do painel, representação em cinza, branco e azul. Os olhos azuis estão inchados e desanimados.

À direita da intervenção tem outra faixa menor que contém uma inscrição construída na cor laranja (cor que no imaginário social está associada à sabedoria). É a frase:

GRAFFITI É ARTE ARTE É SABEDORIA



A assinatura **BILE** está no topo do muro a esquerda e fora do *graffiti*.

A frase: **“AMOR PARA A VIDA INTEIRA” STILE EU TE AMO! .. 2005..** É uma declaração de amor da *graffiteira* Bile para seu namorado também *graffiteiro* Stile.

O símbolo da anarquia, o A inscrito num círculo, foi feito em faixa que contém no

interior vários corações vermelhos.

Dez latinhas de *spray* estão espalhadas pelo caminho.

A intervenção tem data de 2005.



Esta intervenção é outro *free style* composto por imagens e textos.

A frase “**O QUE EU SOU?**” localizada no inferior da composição, a esquerda é um *graffiti escrita simples*, que quando associado as imagens nos encaminha para algumas possibilidades de sentidos.

A primeira seria: “o que eu sou? Um gato apaixonado ou um *graffiteiro*? O gato apaixonado está logo acima da pergunta “babando” pela gata. Ao lado, está um *graffiteiro* estilizado que pinta, notem o compressor de ar que tem nas costas.

A segunda alternativa de mensagem entra em cena se as representações à direita do *quadro* fizerem parte deste *graffiti*, haverá então, uma ampliação das possibilidades de respostas à pergunta “**O QUE EU SOU?**”: uma raquítica senhora senil, pessoa sem energia, sem força – alguém sem futuro; ou um bandido?

Uma escritura urbana que *fala* iconograficamente de paixão, e também de dúvida existencial.

Importante notarmos que é entre as pernas do *graffiteiro*, e não noutra lugar, que está escrito “**PRODUÇÃO INDEPENDENTE**”, em azul cor idêntica ao personagem acima da frase. Pode indicar que o *graffiteiro* é, pelo menos, no imaginário social do criador deste quadro, um sujeito independente, auto-suficiente para realizar-se.

Segunda análise: o *graffiti hip-hop*



Graffitis compostos por mais de uma imagem ou texto normalmente são ordenados no interior de um tema, também é comum a demarcação por um fundo e por vezes, até molduras discretas. Assim, é bem possível que essa inscrição parietal na verdade sejam dois ou três *graffitis* distintos, compartilhando harmoniosamente esse espaço.

A criança, o texto no interior do retângulo, o *inseto* cinza e a pequena cidade cinza fazem parte de único tema. As dimensões insinuam se tratar de uma criança: pernas curtas, pés pequenos, cabeça pequena em comparação com o boné.

Um *graffiti* no estilo *free style*.

O corpo de mulher pode ser um *graffiti*, e o *throw-up* **MOAR – STILE** pode ser outra intervenção assinada **PHBS! INDE**.

As cores de cada imagem são distintas das outras partes da composição.

Um número 22 está inserido na letra **E** em tamanho bem reduzido, localizado na base da letra. A assinatura **INDE** é indicativa de uma *crew*; está entre as palavras **MOAR – STILE** codinomes de dois *graffiteiros*.

No centro consta um endereço de uma página eletrônica www.tetopreto.cjb.net.

Logo abaixo do *quadro*, a direita da intervenção, há uma criança de rosto coberto por um boné azul jogando bolas de gude. Boné que contém a assinatura **KAJÁ** (como se fosse a marca de fábrica do acessório) na parte frontal, acima da aba. O acessório encobre toda a cabeça da criança.

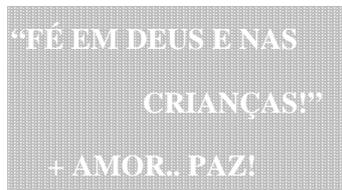
As mãos anunciam se tratar de uma criança negra. Vestida em cores vivas e alegres numa apresentação, neste sentido, oposta ao que está a sua volta. Nota-se um pedaço saliente da sunga rosa de bolinhas brancas. Esse personagem situado fora da pequena representação da cidade localizada ao lado em cor cinza, joga gudes dessa mesma cor na direção de algo que é uma mistura de inseto e verme, um grande parasita – representação do Mau. Podemos afirmar isso, sobre a exótica representação, dada à cor escolhida, a morbidez e periculosidade que emanam do estranho ser.

As bolas aparentemente aferiram o alvo também cinza. A criança utiliza as armas que tem para, brincando, ferir o Mau. O inseto parece ter sido catapultado do chão por uma das bolas de gude que estão a sua frente à esquerda do observador. O corpo numa inclinação sem apoio e as tripas em posição ondulatória insinuam que o corpo está em queda.

São sete bolas cinza entre o centro e o lado direito da composição e mais sete bolas – quatro vermelhas e três amarelas espalhadas pelo lado esquerdo.

Possui o *graffiti* partes em um cinza que simboliza a morbidez na cidade e no inseto. O corpo deixou um rastro, também cinza, que serviu de fundo para uma mensagem mais explícita e direta. Um pequeno texto resume a vontade do escritor naquele momento, aquilo

que ele espera e incentiva: “... + **AMOR.. PAZ** para com as crianças.”



As palavras transcritas no quadro ao lado fazem parte do *graffiti*.

(Observe novamente a foto 01 na página 125).

O texto está escrito na cor branca, simples na forma e situado dentro de uma faixa cinza retangular.

Uma atenção maior deve ser dada para a utilização do sinal gráfico + (mais) frequentemente apropriado pela matemática. Porque a opção do escritor pelo sinal em detrimento da palavra “mais”?

Seguindo orientação da Análise Automática do Discurso organizada por Pechêux não temos pretensão de determinar a verdade do texto, e sim fornecer sentidos possíveis apontados pela coerência da análise. O que o *graffiti* diz é o que importa neste estudo. Vale lembrar mais uma vez que não nos interessa a Verdade do texto, se é que existe, como também não é de interesse desta pesquisa o que o *graffiteiro* tentou dizer. Importa de fato os sentidos que são percebidos.

Portanto, voltando ao sinal gráfico + (mais) veremos que há uma alternativa de sentidos pela adoção de tal sinal, pois o observador pode ler “mais amor” ou pode entender apenas “amor” considerando o + (mais) apenas como um marco textual, ou até mesmo ignorando-o. Contudo, uma terceira alternativa parece mais apropriada à maneira como habitualmente os escritores urbanos se expressam, ou seja, uma combinação de sentidos complementares entre texto e imagem, entre dito e silêncio.

Primeiro é preciso observar a diferença entre “mais amor” e “+ amor” para depois ver a intenção de fortalecer a carga da palavra AMOR. A palavra AMOR é de notório conhecimento, fácil identificação, já o sinal “+” é discreto, e dispensável para que haja um sentido no texto: **“FÉ EM DEUS E NAS CRIANÇAS!” AMOR, PAZ!**

O AMOR que é destacado na frase, o mais é desejável, mas se vai existir é coisa de segunda instância. O mais matemático carrega uma conotação direta e forte de adição.

Por que os dois pontos, um após o outro? Ou se usa o sinal de ponto final ou de reticências. É sabido que tal sinal inexistente na língua portuguesa.



Trata-se de um *graffiti* fotografado no ano 2000 na Avenida Brasil. Estava ao lado de outros *graffitis* em um muro da entrada da Vila do João, de frente a Fundação Osvaldo Cruz, Bonsucesso, Rio de Janeiro. Um *throw-up* constituído pela expressão **DEUS É 10**.

Para escrever, o artista urbano utilizou no lugar de traços tradicionais faixas grossas, retangulares, sem bordas, moldadas para serem letras robustas do alfabeto.

A palavra **DEUS** tem contorno interno em azul, preenchimento na cor branca tracejada internamente de laranja nas letras **D** e **U** e com tracejo também interno laranja sem preenchimento nas letras **E** e **S**.

A expressão “**É 10**” é preenchida totalmente em azul, num posicionamento que coloca o acento agudo da letra **E** na mesma linha superior da palavra principal, uma letra que tem “liberdade” a sua direita e acima, sem complemento visível, sem adornos ou efeitos visuais comumente usados nos *graffitis hip-hop* e que possui um **10** aos seus “pés”. Por sua vez, o termo **10** está ligado visualmente à palavra **DEUS** e inferiorizado em relação a este.

A expressão “**DEUS É 10**” é um jogo metafórico, nos moldes da análise automática do discurso, onde metáfora é substituição de uma palavra por outra. Um jogo que movimentava com um sentido de onipresença, onisciência, adicionando uma atribuição de valor numérico usual para referência à perfeição, ao todo, falamos do **10** que neste caso é lido como 100%, máximo, totalidade, absoluto.

A palavra **DEUS** envolve o **10**, domina, está acima deste: a disposição do “**É 10**”, estando o **E** acima, o **10** abaixo e ambos ao lado de **DEUS**, a sua direita, reforça o valor semântico.

Há uma assinatura em seu entorno - **NANDO** -, posicionada logo abaixo das letras **DE**, feita numa cor laranja muito clara.

A escritura urbana tem traços na cor preta, sendo o azul, o branco, o laranja e o preto as cores reinantes da composição.



Intervenção em *Free Style* composta por um *wild* em azul, um 3-D de um menino projetado atrás de uma janela e um texto *graffi* escrita simples de cor branca sobre uma faixa preta.

O fundo não foi preparado.

No interior do *wild* estão *assinaturas* do *graffiteiro* e de sua *crew*, respectivamente “**OCRESPO**” em azul-claro no centro e o símbolo da NAÇÃO -  - na mesma linha vertical, no topo.

A imagem de um menino foi dividida em duas partes: o busto e o quadril do garoto. A parte inferior demonstra que não se trata de um retrato em moldura, trata-se, contudo de uma imagem que chega de outro plano, além do muro. Podemos enxergar no retângulo inferior uma garrafa que, da mão do garoto, permite escorregar de seu interior um líquido amarelo. A faixa estreita que está sobre os olhos do menino, obstruindo totalmente sua visão, porta a frase: “**VOCÊ SE IMPORTA?!**”, Uma pergunta ao espectador, uma frase lançada que pode induzir para outros questionamentos por parte de quem lê, ao invés de meras afirmações impensadas como um simples “sim” ou um “não”.

O sentido da intervenção se completa pelo que está oculto. Sobretudo, fará sentido ao *graffiti* uma garrafa com um líquido amarelo escorrendo se entendermos que se trata de entorpecente. As características expostas remetem à cola de sapateiro, um tóxico comum aos meninos de rua por ser de fácil acesso e preço baixo. Esse entorpecente é um líquido viscoso de coloração amarela e é preferencialmente utilizado em pequenos recipientes, como garrafinhas, para fornecer fácil manipulação e conservar melhor o produto, que se estraga perante exposição prolongada ao oxigênio. Deste modo, recipientes pequenos e estreitos são convenientes porque diminuem a superfície de contato com o ar.

Geralmente o tóxico é usado pelas crianças marginalizadas com propósito de disfarçar a fome. Você se importa?! Um observador deste *graffiti hip-hop* pode interpretar que esta intervenção pretende apenas chamar a atenção para as crianças, mas além desta possibilidade há outra que também envolve a questão social: o menino mestiço possui traços de negro e de nordestino, a luz que incide na imagem de frente e a cor cinza dificultam uma definição étnica, o que parece ser de propósito. O nariz largo e achatado, os lábio grossos, o cabelo crespo e sobrancelha larga são traços dos negros, enquanto o rosto largo e retangular, cabeça chata e orelhas abertas lançadas para frente são traços marcantes das populações nordestinas. Estereótipos que, majoritariamente, predominam nas favelas cariocas e em vários outros guetos de miséria.

Você se importa que meninos de rua se droguem? Você se importa que meninos moradores das favelas usem drogas?



Foto do ano 2000 da Avenida Brasil, Vila do João, Bonsucesso, Rio de Janeiro.

O *graffiti* aloja-se num largo muro na entrada da Vila do João, favela carioca que pertence ao complexo da Maré. Assim como nas demais intervenções deste estudo está localizada em um local de enorme fluxo de veículos e de grande concentração de intervenções por metro quadrado de área.

Na parte superior desse *graffiti* estilo *free style*, está escrito com traços nas cores verde, amarelo e branco o dizer: “**Ñ ADIANTE LER**”. Frase localizada acima da assinatura do codinome do artista **PREÁ** que preenche o centro do lado direito da intervenção parietal, uma escrita com traço preto, uma estreita linha amarela com contorno e preenchimento em faixas consecutivas do exterior para o interior nas cores branca, verde, vermelha, novamente verde, branca terminando em preto.

A imagem central do texto é de um menino negro de jaleco, com um olhar perdido, nitidamente desorientado. A mão direita apoiando o queixo está apertando as bochechas produzindo um bico nos lábios enquanto a mão esquerda descansa sobre livros. A cor, o comprimento e a frouxidão da roupa sobre o corpo do garoto somados à posição dos bolsos e aos grandes botões criam um jaleco, uniforme utilizado por alunos de escolas técnicas do Rio de Janeiro.

Essa é uma intervenção elaborada no ano 2000, data que está registrada no lado esquerdo, paralelo à coluna entre o símbolo da *crew*, que pertence ao *graffiteiro*. Novamente aparece o grupo **NAÇÃO** cujo símbolo é reconhecido na intervenção -  - um retângulo com um losângulo inscrito (traçado dentro) que tem um de seus lados terminando em forma de espiral, o que cria um símbolo que é uma alusão à bandeira do Brasil.

Um exemplo de protesto contra a discriminação, um manifesto que busca demonstrar a dificuldade de se obter uma sobrevivência digna para o negro. Este quadro desabafa ao mesmo tempo em que chama o observador para refletir sobre a desigualdade social. A intervenção urbana pode ser entendida ao mesmo tempo como um protesto contra a sociedade civil e contra o Estado. É possível imputar um sentido de confronto a sociedade em função da responsabilidade desta que cria e controla as normas informais que regem as relações de trabalho e ascensão social. O Estado é culpado pela qualidade inferior da educação nas escolas públicas, local onde irá estudar o negro pobre favelado.

Não adianta ler? Certamente é importante escrever, pintar, “gritar” pelos muros para quem quiser ouvir, sejam desabafos ou instruções morais. Não adianta ler. Mas certamente é uma ação positiva fortalecer a auto-estima através do reconhecimento e estímulo de um talento artístico.

Uma estreita linha amarela contorna todos os elementos do *graffiti*.

Ao fundo da imagem há um campo verde e um céu azul.



Um símbolo de protesto sócio-econômico, um *free style* que traz no canto esquerdo do observador, ao lado do primeiro personagem, na base da moldura-coluna (em alto-relevo), os dizeres: “**PAZ, AMOR, UNIÃO**” palavras localizadas à margem, no canto do *quadro*, quase no rodapé, fora do espaço delimitado para o tema, em uma cor clara sobre um fundo cinza.

As colunas do muro são ao mesmo tempo suporte e limite para esta intervenção. A segunda coluna está sob os cabelos da loira.

Esse *graffiti* é composto por quatro personagens, do homem de bigode até a loira.

Há um balão contendo uma interrogação, é o primeiro de uma série que inicia o diálogo, está ao lado esquerdo do primeiro personagem, contém a função de expressar o sentido de dúvida de pensamento. Logo abaixo deste balão têm outro com a assinatura **DAM**, inscrita num círculo.

Existe no topo do canto esquerdo a escrita **2000**, que corresponde à data de criação do *graffiti*.

Um homem é o primeiro personagem desse *quadro*. Na cabeça ostenta uma touca contendo a escrita **DAM** e está com sua mão esquerda projetada numa posição de indicação, uma grande mão que leva sobre si as palavras **PAZ** e **DAM**.

Atrás do homem, ao longe - as diferenças entre as dimensões induzem a noção de distância -, existem prédios formando uma representação da cidade. Acima do terceiro prédio está o nome **MAFU**.

As palavras **PAZ** e **DAM** aparecem três vezes cada uma. Existe a inscrição **PAZ**, na coluna do muro a margem esquerda do *graffiti*, na mão do homem e no peito do garoto. Por sua vez a palavra **DAM** está no segundo círculo, na touca do homem e também na mão deste.

Do lado direito do primeiro personagem, na altura da cabeça, está a frase

“**REALIDADE URBANA...**”, feita em *graffiti* escrita simples, em cor preta, solta no interior do *graffiti* sem balão ou outra forma de ligação com qualquer personagem ou elemento que indique se tratar de pensamentos. Por sua posição e forma, o que parece mais adequado quanto ao sentido é uma apropriação da frase como o título ou a síntese do *quadro*, o que não impede que também seja entendido como uma introdução ao diálogo.

Ao lado desse, acima do personagem da criança: “**SE ACHA Q EU NÃO SINTO FOME...**”, texto situado dentro de uma bola representando um pensamento. “**... PENSE NISSO!**”, diz o terceiro personagem.

O que pode ser confundido como sendo o quinto personagem rosado ao fundo na verdade pertence a outro *graffiti*.

Com lágrima nos olhos o menino mantém suas mãos estendidas, pedindo.

No espaço ao lado há inscrições traçadas em branco com sombra azul “**ZONA NORTE RIO**” e próximo a este outra vez a data **2000**. Abaixo do braço **ZN**.

A mulher está numa posição de defesa, medo ou talvez desconfiança.

Os três personagens possuem uma das mãos desproporcional ao tamanho de seus corpos. Um indica, outro pede e o terceiro defende sua bolsa. Diferente do homem, o menino e a mulher possuem mãos de quatro dedos e não cinco.

O quarto personagem pode ser entendido, até mesmo, como uma representação da criança interior. Também chora. De olhos fechados nada vê. Em pequena estatura é o menor dos personagens, uma criança branca com touca na cabeça.

(Observe novamente a foto 05 na página 125).

Veja que o bigode do homem é também a touca de uma pequena criança, a grande mão esquerda do homem toca a pequenina mão esquerda da criança.

As roupas são simples, sem destaque na composição. Traços retos, alguns brilhos (aparentes estrelas - uma em cada personagem). Não foi pintado o fundo da imagem.



Esse *graffiti* é ao mesmo tempo uma apresentação e um protesto.

INDE é o nome da *Crew* (grupo que pertence o *graffiteiro*), marca que está representada em grande dimensão no topo da composição. Aparição com característica muito

pouco freqüente: letras preenchidas com tinta negra, sem colorido nem contraste. **INDE** é sigla de **INIMIGOS DO ESTADO**, expressão escrita abaixo da assinatura da *Crew* na forma desta última, mas em dimensão de tamanho e espessura bem menores. Um símbolo muito semelhante ao que representa o “movimento anarquista”: um A inscrito em um círculo -  - é a logomarca que registra esse grupo.

A frase **INIMIGOS DO ESTADO** inicia e resume a idéia principal do *graffiti*, diz de maneira sucinta que o grupo INDE é inimigo do Estado, diz para que qualquer pessoa entenda – com letras que podem ser lidas por qualquer alfabetizado -, que os *graffiteiros* (representados na pintura abaixo) são inimigos do Estado.

Dois *graffiteiros* representados em tamanho natural estão em ação e movimento. Homens com latas de *spray* nas mãos. Ambos vestem blusa e bermuda, os dois estão calçando tênis. As posições inclinadas dos braços de ambos, o corpo curvado do personagem à esquerda, as dobras das roupas, a forma e a leveza como a luz borra as imagens são artifícios que, combinados, imprimem com nitidez a sensação de movimento. O *graffiteiro* de camisa branca parece que vai saltar do muro. Temos aqui imagens em 3-D que, entretanto, não configura o estilo reinante, pois estilos diferentes de *graffiti hip-hop* em uma mesma composição, como 3-D, *graffiti* escrita simples e *throw-up* caracterizam um *free style*.

No lado direito, na parte inferior, estão os nomes: **AGENT, BULA, KAR, NIW, SWS** assinaturas dos artistas que participaram da elaboração desta intervenção ou *graffiteiros* homenageados pela Inde.



Outro *free style* é a composição que contém os desenhos de um menino, do presidente norte-americano George Bush e cinco *wilds* entre estes dois personagens.

Uma composição sobre fundo vermelho. Elaborado em branco, no extremo superior da parte central da intervenção está o **símbolo da NAÇÃO** -  - seguido de sua designação e o nome **SANTA**.

À frente do Bush, na altura dos olhos, tem alguns traços em azul que podem ser a assinatura da obra.

Há um garoto negro e magro que está com forte expressão de aflição: suas mãos cobrem não somente os olhos, mas todo o rosto numa posição ao mesmo tempo de aparente paralisia e defesa. A boca aberta enfatiza a cena atribuindo impressão de dor, desespero e dor

emanam do menino. Do lado oposto está uma representação de Bush com terno, gravata e chifres. Bush está gritando para o menino.

Há pouco a interpretar nesta foto, fortíssima na estética e no apelo dramático, representa a opressão do forte contra o fraco. Um Bush demônio, personificação do Mau, é neste *quadro*, um símbolo do imperialismo, política esta prioritária do país EUA do qual é presidente.



OREM POR SOMÁLIA... é a expressão verbal termo-chave desta escritura urbana. A frase pede a participação do observador para atos de preces com propósito de obtenção de auxílio divino.

O sujeito responsável pela feitura do *graffiti* acredita na força da prece.

O homem de feições negra, representado com vestimentas e rosto pintados na cor cinza – de revolta e protesto – não deixam dúvida de que a **SOMÁLIA** citada trata-se do País localizado no Continente africano, terra consumida pela fome, doenças, massacres e muitos outros tipos de miséria que levam sofrimento à população pobre nativa.

O *graffiti* está assinado BOBI e **POSSE 471** a esquerda da composição ao alto. A assinatura da *crew* se repete no topo da intervenção, ao centro: $\overset{POSSE}{=471=}$. Novamente duas marcas antecedem e precedem o número em destaque na inscrição.



Tal arte se encontra na Avenida Presidente Vargas em frente ao prédio da prefeitura do Rio de Janeiro, no Estácio, na pista que sai do centro da cidade.

Vemos um *graffiti* que é um enorme rosto no estilo 3-D, imagem que através do muro grita com intensidade para o mundo. Esta escritura privilegia a dramaticidade explorando o poder tridimensional do estilo.

A testa está ausente do rosto. As dobras acima do nariz são provas de que os olhos cerrados estão bem apertados. A boca tem seus dentes branquíssimos. Os dentes superiores estão visíveis, assim como a língua, que quase obscurecida pela escuridão repousa no fundo da boca que se encontra escancarada num grito silencioso.

Podemos entender ser a alma humana em desabafo, dor ou revolta talvez. As cores escolhidas reforçam esse sentido. Fizeram parte dessa criação as cores preta, branca e cinza.

Não há assinatura visível, o que a torna uma obra anônima.

Terceira análise: *graffitis* desvinculados do *hip-hop*

Cuidados são necessários para evitar que haja confusão no momento de identificar o *graffiti* desvinculado do *hip-hop*. É preciso observar que não existe qualquer estilo que o caracterize; mantém traços trêmulos e irregulares; as técnicas empregadas são pouco criativas; usa cores com pouco ou nenhum brilho.



Aborda como tema uma crítica política.

Trata-se, porém, de *graffiti* e não de um *graffiti hip-hop*, pois não há presença de nenhum dos estilos deste último.

As cores são foscas, não há brilho ou contraste. Também não conta com identificadores do autor ou da *crew* deste.

O *graffiti* foi destruído, o que é raro de acontecer, uma tinta negra cobriu toda a inscrição.

Era uma crítica à forma de “organização” policial. A **NOVA POLÍCIA** recém criada na época da feitura da intervenção é para o artista uma maçã podre.

Bichos grandes (representados de forma desproporcional em comparação aos bichos ‘reais’ das maçãs) estão armados e são cuidadosamente representados da mesma maneira, apenas em posição simétrica, o que insinua que são semelhantes. Diferindo apenas nas vestimentas, na roupagem.

Para os *graffiteiros* a **NOVA POLÍCIA** foi criada já fadada ao fracasso, contaminada pela corrupção - simbolizada pelos sacos de dinheiro - e, pela violência - marcada pelo sangue que escorre das mãos dos vermes-, desde o princípio dois lados de uma velha e conhecida moeda. Ambos seguram sacolas de dinheiro e possuem as mãos cheias de sangue.

“**BANDA PODRE**” é a maneira como ficaram conhecidos os maus policiais que participavam da corrupção e da criminalidade. “Os intocáveis” era na época uma recém criada elite da força policial.



Quarta análise: pinturas com técnica e estilo de escritura urbana que não são *graffitis*



SOBREVIVÊNCIA URBANA

O termo logo acima é a frase que está no centro da intervenção. Sobrevivência urbana é o tema central deste “quadro”, uma expressão feita em branco sobre um espaço negro, talhada numa representação de tabuleta-letreiro-luminoso.

Há palavras soltas na superfície como **PAZ** que pode ser vista na base do quadro à direita em preto e branco. Rocinha S/A é referência à uma localidade do Rio de Janeiro, possivelmente moradia do artista.

Segue ainda *Utris* inscrito num círculo, termo escrito em vermelho.

Meninos chorando preenchem as laterais da composição. Ele é negro e ocupa o lado esquerdo do *quadro*; ela é branca de olhos verdes e toma o lado direito. A menina veste uma roupa amarela e usa sapatos azuis.

Algo que aparenta ser um bicho de pelúcia, nas mãos da menina, sangra com ferimento nas costas.

Fundo negro, lua ao alto, cruzeiros e esferas em volta do menino.

Trata-se de uma pintura em óleo sobre tela, um quadro feito com *spray* em estilo *free style* que no entanto, não é *graffiti hip-hop* por causa do suporte. Por ser feito em tela perde a condição de intervenção parietal, também deixa de ser comunicação de massa.



Na margem transversal esquerda, de cima para baixo, preenche o espaço a palavra “**NATIVIDADE**” com o “**N**” invertido. Letras vermelhas com sombra em branco.

As demais cores do quadro são o vermelho, o amarelo, o verde, o preto e o branco.

Existem termos soltos na interior da composição: “**RAS**”, “**CHEGA**”, “**POSSE**”, “**D.A**”, “**H2**”, “**RIO 100 VIOLÊNCIA**”, “**VIOLÊNCIA NÃO É BRINCADEIRA**”. Aparentemente brincando, o artista com cores alegres critica a violência no Rio de Janeiro.

Violência é uma palavra que aparece nove vezes. A palavra PAZ está espalhada na superfície direita da pintura e estampada na frente da caixa-surpresa. Palavra que aparece

repetidamente 10 vezes.

Uma mão amarela salta de dentro de uma caixa, o que seria a representação de uma caixa-surpresa de uso para brincadeiras de criança, um símbolo de proibição corta uma arma fixada na palma da mão. A brincadeira da caixa contrasta com a não-brincadeira da violência, elaborando uma mensagem que constrói, pelo impacto visual, um protesto contra a violência urbana e um pedido de paz.

Por fim, apesar de possuírem características de *graffiti hip-hop*, as duas amostras de arte exemplificam, muito bem, pinturas realizadas com estilo e técnicas de arte urbana que, no entanto, não são intervenções, não se trata de *graffitis* por pertencerem ao espaço das telas e não de paredes, muros ou tapumes. Ao perderem a característica de intervenção parietal, também perdem a relação com o urbano. Então, o que temos aqui são pinturas sobre telas, arte plástica, quadros de arte contemporânea com técnicas gráficas advindas da arte de rua.

Referências bibliográficas

- A Carta de Brasília-1995. *In: Conselho Internacional de Monumentos e Sítios*. Disponível em: <www.icomos.org.br/carta_de_brasilia.htm>. Acesso em: 28.04.2006.
- A Carta de Veneza-1964. *In: Conselho Internacional de Monumentos e Sítios*. Disponível em: <www.icomos.org.br/veneza.htm>. Acesso em: 28.04.2006.
- ALMANAQUE DE *GRAFFITI*. São Paulo: Escala. 2002. n° 2.
- ANDRADE, Elaine Nunes (org). **Rap e Educação, Rap é Educação**. São Paulo: Summus, 1999.
- ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade; EDUSC, 2002.
- ANSART, Pierre. Introdução. *In: Ideologias, Conflitos e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, pp. 7-19.
- _____. Os imaginários sociais. *In: Ideologias, Conflitos e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, pp. 21-46.
- ANSELMO, Luciana. Das Ruas para a Casa Toda. **O Globo**. 03.09.2006. Caderno Morar Bem, p. 21.
- ARAÚJO, Marcelo da Silva. **Vitrines de Concreto na Cidade: Juventude e Grafite em São Gonçalo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. Dissertação (Mestrado em Belas Artes) - UFRJ.
- ARAÚJO, Roberta. Gentileza gera gentileza. **Tribuna da Imprensa on-line**. Rio de Janeiro, 15.10.2006. Disponível em: <<http://www.artecidadania.org.br>>. Acesso em: 21.08.2006.
- ARCELO, Adalberto Antonio Batista. 2004. **A Insurreição Refém**. Disponível em: <http://200.229.32.3/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20060410095547.pdf> Acesso em: 14.01.2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. O Romantismo Histórico. *In: Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann & Federico Carotti. São Paulo. Companhia das Letras. 1995, pp. 28-73.
- AUGRAS, Monique. “Mil Janelas”: teóricos do imaginário. *In: PSICOLOGIA CLÍNICA*. Rio de Janeiro: Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica, vol.12, n°. 1, 2000, pp. 107-131.
- _____. O imaginário e o cotidiano. *In: Psicologia e cultura. Alteridade e dominação*. Rio de Janeiro: Nau Ed. 1995, pp. 153-156.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.
- AZEVEDO, Ana Lúcia. Grafites revelam como amavam os romanos. **O Globo**. 4.05.2003. Ciência e Vida, p. 48.

BACHAALANI, Catherine. **Montréal, musée à ciel ouvert**. 2006. Disponível em: <<http://www.cyberpresse.ca/article/20061110/CPACTUEL/611100740/1015/CPACTUEL>>. Acesso em: 26.11.2007.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, vol. 5, pp. 296-332.

_____ **Les Imaginaires Sociaux. Mémoires et espoirs collectifs**. Paris: Payot, 1984.

BARDIN, Laurence. **Análise do Conteúdo**. Trad. de Luiz Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

BARRETO, Roberto Menna. Introdução. In: **Análise transaccional e caráter social**. São Paulo: Sumus, 1983, pp. 13-18.

_____ Cultura em Questão. In: **Análise transaccional e caráter social**. São Paulo: Sumus, 1983, pp. 19-72.

BAUER, Martin W. & GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

BEAULIEU, Nancy. **Sauvez mon art!** 2002. Disponível em: <<http://www.ql.umontreal.ca/volume10/numero8/culturev10n8c.html>>. Acesso em: 21.11.2007.

BELLET, Harry. LAGES PATRICK/GAMMA. Graffiti sur un mur du centre-ville de Buenos Aires, en Argentine. L'édition **DU MONDE**, 10.08.2006. Disponível em: <http://www.kokian.com/article.php?id_article=370>. Acesso em: 21.11.2007.

BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: **Obras escolhidas ~ magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 91-107.

_____ A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-196.

BERMAN, Marshall. Modernidade. Ontem, Hoje e Amanhã. In: **Tudo que é sólido se desmancha no ar. A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, [19-?], 19ª ed., pp. 15-40.

_____ Modernidade. Baudelaire: O Modernismo nas Ruas. In: **Tudo que é sólido se desmancha no ar. A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, [19-?], 19ª ed., pp. 151-195.

BOSI, Ecléo. A Substância Social da Memória. In: **O Tempo Vivo da Memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, pp. 13-57.

BOURDIEU, Pierre. Introduction. In: **La distinction. Critique sociale du jugement**. Paris: Lês Éditions de Minuit, 1979, pp. I-VIII.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no século XX**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999.

CALÓ, Flávia Camerlingo. **Questões etimológicas sobre os termos: grafite e pichação.** *In:* Anais do III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTES. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.

CANCLINI, Néstor Garcia. As identidades como espetáculo multimídia. *In:* **Consumidores e Cidadãos; conflitos multiculturais da globalização.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995, pp. 139-153.

CÂNDIDO, Antônio. Crítica e Sociologia. *In:* **Literatura e Sociedade.** São Paulo: T.A. Queiroz, 2000, pp. 3-39.

CANEVACCI, Massimo. Introdução – Rumo a um fetichismo metodológico. *In:* **Antropologia da comunicação visual.** Tradução de Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, pp. 1-34.

CARVALHO, José Carlos de Paula. Paradigma do imaginário e educação fática: contribuições filosóficas e antropológicas. *In:* **Imagens da cultura: um outro olhar.** TEIXEIRA, Maria Cecília S. & PORTO, Maria do Rosário (Orgs.). São Paulo: Plêiade, 1999, pp. 33-43.

CASTELLS, Manuel. A construção da identidade. *In:* **O poder da identidade.** Tradução de Klaus Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999, vol. II, 3ª ed., pp. 22-28.

_____ Um Estado destituído de poder? *In:* **O poder da identidade.** Tradução de Klaus Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999, vol. II, 3ª ed., pp. 287-321.

Constituição. Disponível em:

<www.planalto.org.br/ccvil_03/Constituicao/Constitui%Eao.htm>. Acesso em: 27.04.2006.

CORDERO, Ricardo. **Graffiti como arte.** ELPAIS.com. Madrid, 29.10.2007. Disponível em: <http://www.elpais.com/yoperiodista/articulo/Periodista/Espana_Madrid/graffitis/urbanos/Graffiti/arte/elpepuyop/20071029elpyop_1/les>. Acesso em: 26.11.2007.

COSTA-MOURA, F.T. **Manifesto de quem não tem o que dizer: Adolescentes contemporâneos e os graffiti de rua.** *In:* ESTILOS DA CLÍNICA, USP, São Paulo, 2005, vol. X, nº 18, pp. 116-131.

DELGADO, Melvin. **Murals in Latino Communities,** 1998. Disponível em:

<<http://www.questia.com/googleScholar.qst>>. Acesso em: 14.11.2007.

DÉPP, Dippi. **Graffitis, civisme et africanisé: Dans la clarté de la nuit.** [20-?]. REVUE LE QUOTIDIEN. Disponível em: <http://www.lequotidien.sn/dossiers/article.CFM?article_id=311&var_doss=62>. Acesso em: 26.11.2007.

Descriptif. 2007. Disponível em: <<http://mik-art.artblog.fr/83019/Basquiat-le-film>>. Acesso em: 26.11.2007.

DIÓGENES, Glória. **Territorialidade e Violência: novos ritos de ordenação urbana nas grandes metrópoles.** GT Metropolização e Governança. *In:* XXIII ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS/UFC. 1999.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à**

arquetipologia Geral. Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

_____ **Imagens e Reflexos do Imaginário Português.** Lisboa, Portugal: Hugin Editores. 2000.

_____ **Campos do Imaginário.** Lisboa, Portugal: Instituto Piaget. 1998.

_____ **A Imaginação Simbólica.** Tradução de Carlos Abroim de Brito. Lisboa, Portugal: Edições 70. 1993.

ECKERT, Cornélia & MONTE-MÓR, Patrícia (Orgs.). **Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia.** Porto Alegre: Editora Universitária/UFRGS, 1999.

FILHO, Duílio Battistoni. **Iniciação às Artes Plásticas no Brasil.** Campinas, São Paulo: Papiros, 1990.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte.** Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

FONSECA, Cristina. **A poesia do Acaso: na transversal da cidade.** São Paulo: T.A. Queiroz. 1981.

FOUCAULT, Michel. **Estética; Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2001.

GARRAFFONI, Renata Senna. **Contribuições da Epigrafia para o estudo do cotidiano dos gladiadores romanos no início do Principado.** REVISTA HISTÓRIA, vol. 24, n.º.1, Franca, São Paulo, 2005.

GEERTZ, Clifford. O beliscão do destino: a religião como experiência, sentido, identidade e poder. *In: "Nova luz sobre a antropologia"*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Ed. 2001, pp. 149-165.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social.** São Paulo: Atlas, 1999.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância.** Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____ **A Metrópole e a Arte.** São Paulo: Prêmio, 1992.

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

GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form. In: Meditations on a Hobby Horse. And other essays on the theory of art.* London: Phaidon Press Limited. 1985, pp. 1-11.

_____ *Visual Metaphors of Value in Art. In: Meditations on a Hobby Horse. And other essays on the theory of art.* London: Phaidon Press Limited. 1985, pp. 12-29.

_____ *The Social History of Art. In: Meditations on a Hobby Horse. And other essays on the theory of art.* London: Phaidon Press Limited. 1985, pp. 86-94.

Graffiti. 2006. Disponível em: <<http://elisart.oldiblog.com/?page=articles&rub=235534>>. Acesso em: 21.11.2007.

Graffiti. Disponível em: <http://www.dangroover.com/default_zone/fr/html/page-14.html>. Acesso em: 21.11.2007.

Graffiti. PORTAL DE CAMPO GRANDE. Disponível em: <<http://www.pcg.com.br/eblack/05.htm>>. Acesso em: 01.12.2000.

Graffiti. REVISTA RAP BRASIL ESPECIAL. São Paulo: Escala. 2006, nº. 30 e nº. 31.

Graffitis et culture urbaine: la révolution des murs. REVUE LE QUOTIDIEN. 2004. Disponível em: <http://www.lequotidien.sn/dossiers/article.CFM?article_id=308&var_doss=62>. Acesso em: 26.11.2007.

DUMONTT, Luiz Carlos. **Graffiti Tupiniquim em Castelo Escocês**. 12.05.2007. Disponível em: <www.enraizados.com.br>. Acesso em: 22.05.2007.

Grafitadores brasileiros transformam castelo escocês. Disponível em: <www.bbcbrasil.com>. Acesso em: 22.05.2007.

GUEDJ, Colette. **Le graffiti au temps des surréalistes**. 2003. LA REPRESENTATION EN QUESTION -MICROLECTURES- TRACES ET FRAGMENTS : L'ECRITURE AUX LIMITES [BAS DE PAGE]. Vol. 20 n°2. Disponível em: <<http://revel.unice.fr/cynnos/document.html?id=87>>. Acesso em: 26.11.2007.

GUELMAN, Leonardo Caravan. **Brasil: Tempo de Gentileza**. Niterói: EDUFF, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

História do Hip Hop. *In*: PORTAL DE CAMPO GRANDE. Disponível em: <<http://www.pcg.com.br/eblack/01.htm>>. Acesso em: 01.12.2006.

IÑIGUEZ, Lupicínio (org). **Manual de análise do discurso em ciências sociais**. Tradução de Vera Lúcia Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

JESAPA, Andrés. **Paredes con el rostro de la poesía**. [20-?]. Disponível em: <<http://www.elhabanero.cubaweb.cu/habanatropico/tertulia2junio07.htm>>. Acesso em: 26.11.2007.

JODELET, Denise. Représentations sociales: um domaine em expansion. *In*: **Représentations sociales**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, pp. 31-61.

Kelburn Country Centre Attractions. 2007. Disponível em: <www.thegraffitiproject.net/kelburn>. Acesso em: 22.05.2007.

KNAUSS, Paulo. Grafite Urbano Contemporâneo. *In*: TORRES, Sônia (org). **Raízes e rumos – perspectivas interdisciplinares em estudos americanos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 334-353.

La peau des murs, art pariétal contemporain, à l'E.S.P.A.C.E peiresc de Toulon. 2005. Disponível em: <<http://www.yaquoi.com/LA-PEAU-DES-MURS-ART-PARIETAL>>. Acesso em: 21.11.2007.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: leitores e leitura**. São Paulo: Moderna, 2001.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1989, 5ª ed.

Le graffiti en Chine. Disponível em: <http://www.chine-informations.com/mods/dossiers/graffiti-chine_1518.html>. Acesso em: 26.11.2007.

Le mur - art en action. 2006. Disponível em: <<http://www.yaquoi.com/LE-MUR-ART-EN-ACTION-UNE-OEUVRE>>. Acesso em: 21.11.2007.

LEÃO, Tom. O Fanzine. **O Globo**, 16.11.2001, 2º caderno, pp. 4-5.

LEI-CADAN 14.223 DE 26/09/06. Regulamentada, pelo DECRETO 47950 DE 05/12/2006. **Anúncios Especiais**. Disponível em: <www.sindipan.org.br/legislacao/lei_anuncios.html>. Acesso em: 24.10.2007.

LEVY, David. **Peintre et graffiti artiste**. 2005. Disponível em: <<http://www.col.fr/article-843.html>>. Acesso em: 21.11.2007.

MAFFESOLI, Michel. A experiência. *In: Elogio da razão sensível*. Tradução de Albert Christopher Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, Rio e Janeiro: Vozes, 1998, pp. 159-186.

_____. **Os Imaginários do Social**. *In: PSICOLOGIA E PRÁTICAS SOCIAIS*. UERJ. 1993, vol. 1, nº. 3, pp. 5-13.

_____. **O Tempo das Tribos: o declínio do indivíduo nas sociedades de massa**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. **Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o hip hop**. [20-?]. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 14.01.2007.

MAILER, Norman. **Graffiti de New-York**. Traduit de L'américain par Nicole Tisserand. Paris: Chêne, 1974.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de Pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1996.

MARTES, Junio. **Graffiti: arte urbano**. 2007. Disponível em: <<http://fiatluxxx.blogspot.com/2007/06/graffiti-arte-urbano.html>>. Acesso em: 26.11.2007.

MEDEIROS, Rogério. **Signos e representações: apontamentos sobre um estudo da imagem**. *In: Anais do 6º ENCONTRO DO MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE*, EBA/UFRJ, 1998.

MENESES, Philadelpho (org.). **Signos plurais: mídia, arte e cotidiano na globalização**. Tradução de Ivana Bentes. São Paulo: Experimento, 1997.

MICHAUD, Yves; JACQUET, Olivier; FRANCONY, Geoffroy de; et RANUNKEL, Georges. **Arts savants, arts populaires et Industries culturelles**. 2003. Disponível em: <<http://www.artfloor.com/ebn.ebn?pid=163&article=27>>. Acesso em: 26.11.2007.

MOLES, Abraham Antoine. **O cartaz**. Tradução de Miriam Garcia Mendes. São Paulo: perspectiva, 1974.

MOSCOVIVI, Serge. Dês représentations collectives aux représentations sociales: éléments pour une histoire. In: JODELET, Denise. **Représentations sociales**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, pp. 62-85.

Mots Murs Maux??? 2004. Disponível em: <<http://www.planetenonviolence.org/index.php?action=article&numero=35>>. Acesso em: 26.11.2007.

MOURA, Maria L. Saidel de; FERREIRA, Maria Cristina. **Projetos de Pesquisa**: elaboração, redação e apresentação. Rio de Janeiro: Eduerj. 2005.

NAVES, Rodrigo. **A Forma Difícil. Ensaios sobre a arte brasileira**. São Paulo: Ática, 1996.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. **A construção do discurso científico**: implicações socio-culturais. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____ **As máscaras da totalidade totalitária**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

OLIVEIRA, Luciano. A "Justiça de Cingapura" na "Casa de Tobias". **Opinião dos alunos de Direito do Recife sobre a pena de açoite para pichadores**. In: REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS, São Paulo, 1999, vol 14, nº 40. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 14.01.2007.

OLIVEIRA, Silvio Luiz de. **Tratado de Metodologia**. São Paulo: Pioneira, 1997.

Olivier Mosset à la galerie tête d'obsidienne. 2007. Disponível em: <<http://www.yaquoi.com/Olivier-Mosset-a-la-galerie-tete-d,7183>>. Acesso em: 21.11.2007.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, São Paulo: Pontes. 2005. 6ª ed.

_____ **Cidade dos Sentidos**. Campinas, São Paulo: Pontes. 2004.

_____ **As Formas do Silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas. São Paulo. Editora da UNICAMP, 1997.

ORTIZ, Renato. Cultura e Mercado. In: **Cultura e Modernidade**. São Paulo: [Brasiliense], 1991, pp. 63-117.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso: estrutura ou acontecimento**. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, São Paulo: pontes, 2002.

_____ **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Eni Puccinelli Orlandi, et al. 3ªed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.

PINTO, Milton José. **Comunicação e Discurso: introdução à análise do discurso**. São Paulo: Hacker Editores, 1999.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. **Arte de rua, caricatura e gravura: crítica e política**. In: Anais do IV FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTES. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006.

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

RAP BRASIL CULTURA DE RUA. São Paulo: Escala. 2000. Ano I, nº. 3, nº. 5 e nº. 6.

REA, Louis M.; PARKER, Richard A. **Metodologia de Pesquisa (do planejamento a execução)**. São Paulo: Pioneira, 2000.

READ, Herbert Edward. **Arte e Alienação: O papel do artista na sociedade**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. 2ª ed.

ROLNIK, Suely. A multiplicação da subjetividade. **Folha de São Paulo**. 19.05.1996. Caderno Mais.

SAHLINS, Marshall David. Cores e Culturas. In: **Cultura na Prática**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004, pp. 153-177.

_____ Experiência individual e ordem cultural. In: **Cultura na Prática**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004, pp. 301-316.

_____ **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, pp. 1-59.

SANTOS, Marcos Ferreira. Pessoa, imaginário & arte: perspectivas antropológicas em pesquisa. In: **Imagens da cultura: um outro olhar**. TEIXEIRA, Maria Cecília S. & PORTO, Maria do Rosário (Orgs.). São Paulo: Plêiade, 1999, pp. 67-88.

SCHEFER, Jean-Louis. A Imagem: o Sentido Invertido. In: METZ, Christian. **A Análise das Imagens**. Petrópolis, Vozes, 1973, pp. 122-141.

SILVA, William da Silva e. **Hip Hop Grafite. Do Questionamento à Revolução! Um "Outdoor" apenas...** Minas Gerais: UFOP, 2001. Monografia (história).

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (org). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, pp. 11-25.

_____ O dinheiro na cultura moderna (1896). In: **Simmel e a modernidade**. Tradução de Jessé Souza [et al]. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, pp. 23-40.

SLATER, Don. **Cultura do consumo & modernidade**. Tradução de Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Nobel, 2002.

SOBRAL, Marcela. O maior cartaz. **O Globo**. 16.09.2007. REVISTA O GLOBO, Ano 4, nº. 164, pp. 8-9.

SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento hip-hop: a anticordialidade da "república dos manos" e a estética da violência**. IMAGINÁRIO. São Paulo, 2006, vol 12, nº 12. Disponível

em: <<http://scielo.bvs-psi.org.br/scielo.php>>. Acesso em: 14.01.2007.

TAUSTE, Ana María Vigarra; SÁNCHEZ, Paco Reyes. **graffiti y pintadas en Madrid: arte, lenguaje, comunicacion**. 1996. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/graffiti.htm>>. Acesso em: 26.11.2007.

TEIXEIRA, Renata Plaza & OTTA, Emma. **Grafitos de banheiro: um estudo de diferenças de gênero**. ESTUDOS DE PSICOLOGIA. Natal, 1998, vol. 3, nº. 2. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>> Acesso em: 14.01.2007.

TIRAPELI, Percival. **Arte imperial: do neoclássico ao ecletismo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006, pp. 9-54.

Urban dream 3, festival europeén de graffiti arte. [20-?]. Disponível em: <http://www.mpa80.be/article.php3?id_article=486>. Acesso em: 21.11.2007.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____ **Estilo de Vida Urbano e Modernidade**. In: ESTUDOS HISTÓRICOS, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, p. 227-234.

WALSH, Michael. **Graffito**. Berkeley, Califórnia: North Atlantic Books, 1996.

WELLER, Wivian. **A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível**. REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS. Florianópolis, 2005, vol 13, nº 1. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>> Acesso em: 14.01.2007.

AMOSTRA ICONOGRÁFICA
Formas de letras do graffiti hip-hop
 (Todas as fotos expostas na pesquisa foram tiradas pelo autor).



Foto L I: Av. Brasil na direção do nº 2391
2,28m x 8,70m. Foto de 2006. .



Foto L II: Av. Brasil entrada da Vila do
João, RJ. Bonsucesso. Foto de 2000.



Foto L III: Herculano Gomes esq. c/Radi
Oeste. Maracanã. 2m x 9,10m. Foto de 20



Foto L IV: Francisco Bicalho
1,88m x 5,50m. Foto de 2006.



Foto L V: Av. Brasil próx. ao nº 545.
Leopoldina. Foto de 2006.



Foto L VI: Foto de 2006.



Foto L VII: Avenida Brasil nº 2391,
Caju. Foto de 2006



Foto L VII: Av. Pres. Castelo Branco. Muro
da ferroviária, próximo a UERJ. Foto de 2006.



Foto L IX: Presidente Vargas, Estáci
 próx. a prefeitura. Foto de 2006.

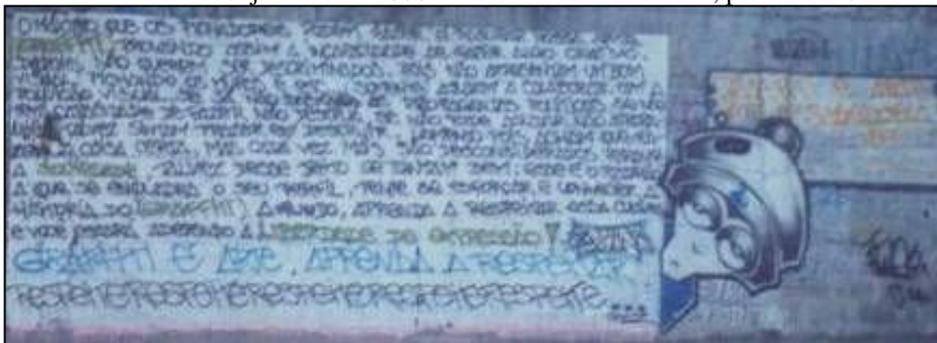


Foto L X: Presidente Vargas, Praça XI, próximo ao Sambódromo. RJ. Foto de 2000.



Foto L XI: Av. Brasil próx. ao nº 2391, ao lado
do cemitério. 2,30m x 6,58m. Foto de 2006.



Foto L XII: Av. Radial Oeste, muro da
Ferrovia, próx. a UERJ. 2006

Alguns graffitis hip-hopianos



Foto 01: Francisco Bicalho, pilar da ferrovia. Leopoldina. 4m². RJ. 2006.



Foto 02: Av. Brasil, Vila do João, Bonsucesso. RJ. 2000.



Foto 03: Av Radial Oeste - muro da ferrovia Maracanã. 2,29m x 1,16m. RJ. 2006.



Foto 04: Avenida Brasil entrada da Vila do João, Bonsucesso. RJ. Foto de 2000.



Foto 05: Av. Brasil, entrada da Vila do João, Bonsucesso. 2,20m x 8,85m. RJ. 2006.



Foto 06: Francisco Bicalho, pilar da ferrovia. 20



Foto 07: Av. Brasil 545, Caju. ± 2,5m x 8m. Foto de 2006.



Foto 08: Av. Radial Oeste, muro da ferrovia, próx. a UERJ. 2006.

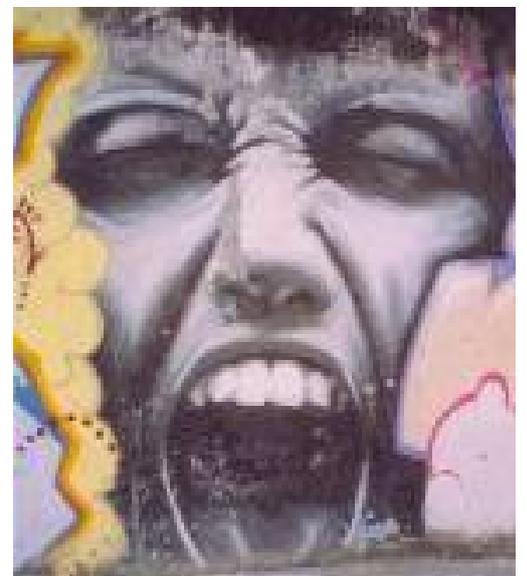


Foto 09: Pres. Vargas, Estácio. 1,96m². RJ. 2006.

Alguns graffitis (não hip-hopianos)



Foto A: Av Brasil, 265 no Caju. Foto de 2000.



Foto B: Av. Presidente Vargas, Central do Brasil. RJ. 2000.



Foto C: Av. Presidente Vargas, a Central do Brasil. RJ. Foto de 2000.



Foto D: Av. Rio Branco, em frente ao Largo da Carioca. Foto de 2006.



Foto E: Av. Brasil, 2231. Caju. 2,40m x 5,80m. Foto de 2006.



Foto F: São Francisco Xavier, nº 458, Maracanã. 1,14m x 4,20m. RJ. Foto de 2006.

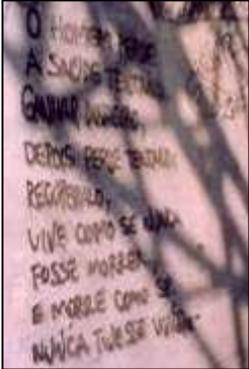


Foto G: Francisco Bicalho Pilar da ferrovia. 4m². 2006



Foto H: Av. Brasil, Caju, próx. rod. Novo Rio. RJ. 2006.

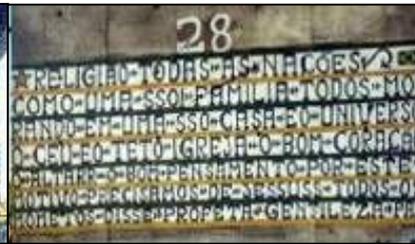


Foto I: idem foto H, pilar seguinte.



Foto J: Av. Presidente Vargas, Central RJ. 2000.



Foto L: Av. Brasil, Caju, próx. rod. Novo Rio. RJ. 2006.

Exemplos de intervenção parietal que não é graffiti



Foto M: Iate Clube J. Jequiá. Ilha do Governador. RJ. 2000.



Foto N: Idem foto N. Muro ao lado.



Foto O: Acrílica s/tela. Exposição provisória no Largo da Carioca. RJ. 2000



Foto P: Idem foto 07. RJ. 2000

ILUSTRAÇÕES

As fotos expostas nesta página são ilustrações do objeto pesquisado, não constituem documento de análise.



Foto I 01: Av. Radial Oeste. Muro da ferrovia. Maracanã. Foto de 2006.



Foto I 02: Idem foto I 01 (continuação).



Foto I 03: Avenida Brasil, próx. do nº 2391. Caju. 1,98m x 11,50m. 2006



Foto I 04: Presidente Vargas, Estácio, frente a prefeitura. Foto de 2006.



Foto I 05: Pres. Vargas, Estácio, próx. a prefeitura. 2006.



Foto I 06: muro ao lado. 2006.



Foto I 07: Francisco Bicalho, 4º Leopoldina. 2006.



Foto I 08: ao lado esquerdo da foto anterior.



Foto I 09: Av. Brasil próx. ao nº 2391. Foto de 2006.



Foto I 10: Av. Radial Oeste. Próx. ao estádio Maracanã. Foto de 2006.



Foto I 11: ao lado esquerdo da foto anterior.

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](#)