



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

CLAUDIA VASCONCELOS BACCILE

**GRAFFITI:
INTERAÇÕES SOCIAIS ATRAVÉS DA SEMIÓTICA VISUAL**

**BRASÍLIA - DF
2017**

CLAUDIA VASCONCELOS BACCILE

**GRAFFITI:
INTERAÇÕES SOCIAIS ATRAVÉS DA SEMIÓTICA VISUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação –: *Comunicação e Sociedade*. Linha de pesquisa: *Teorias e Tecnologias da Comunicação* da Universidade de Brasília para a obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Orientador: Pedro David Russi

**BRASÍLIA - DF
2017**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação de Mestrado de autoria de Cláudia Vasconcelos Baccile, intitulada “*Graffiti: interações sociais através da semiótica visual*”, apresentado como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, em 6 de fevereiro de 2017, defendida e aprovada pela Banca Examinadora:

Professor Doutor Pedro David Russi Duarte
Orientador

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília –
PPGC-UnB

Professor Doutor Gustavo de Castro

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília –
PPGCOM-UnB

Professora Doutora Elisa de Souza Martinez

Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais da Universidade de Brasília –
PPGVIS-UnB

Professora Doutora Fernanda Martinelli

Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Universidade de Brasília –
PPGCOM-UnB

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Pedro Russi que durante esses dois anos não buscou me dar respostas, mas ferramentas para que eu as encontrasse. Assim, mais do que desenvolver a pesquisa, me ajudou a me desenvolver como pesquisadora e pessoa. À professora Elisa Martinez que com sua simpatia e propriedade possibilitou meu encontro com a semiótica visual. À Débora Jacintho, que mesmo nos momentos mais difíceis e sem obrigação nenhuma me ajudou a prosseguir em várias caminhadas, inclusive na de entrar para o mestrado. À Andressa Clara que, chegando na hora certa, com sua doçura e amor, buscou aprender do que tudo isso se tratava para me suportar e me fazer avançar. À Gaya, minha companheira animalésca, que comemora comigo meus momentos mais alegres e me acolhe em seus pelos quando estou chorando. À minha família, que mesmo como nossas diferenças sei que sempre estará lá para o que der e vier. À Universidade de Brasília e a CAPES pela provisão intelectual e financeira. A mim, que me resignificando, consegui passar pela árdua tarefa de entrar e permanecer no mestrado bem como alcançar o título de mestra. E, por fim, a Deus e a todos amigos espirituais que me ajudaram a escrever o trabalho que se segue. Gratidão.

*“Não cabe a nós julgar, mas tão somente
compreender”*

(Georg Simmel)

RESUMO

Referência: BACCILE, Claudia V. *Graffiti*: interações sociais através da semiótica visual. 2017. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

O objetivo desse trabalho de pesquisa é investigar de que maneira se dá a relação entre o objeto de estudo *graffiti* e a sociedade, com recorte geográfico nas cidades de Brasília e São Paulo. Para tal estudo serão analisados, em primeiro lugar, o objeto em si, desde sua origem e caminhos percorridos até o momento atual, em específico de acordo com o olhar social. Em segundo, o contexto das cidades de Brasília e São Paulo com relação a seus comportamentos sociais que podem interferir na vivência com o objeto. E por último, a metodologia semiótica visual apresentada nas categorias de pessoa, espaço e tempo.

De modo a uma melhor elucidação do assunto, serão feitas as montagens de esquemas, desde o quadrado semiótico abordado por Landowski (1992) até esquemas autorais. Ademais, partindo da teoria do plano da expressão e plano do conteúdo de Oliveira (2004), faz-se necessária a montagem de um sistema analítico que possibilita o acesso ao significado dos registros fotográficos dos *graffitis*, entendendo assim que o acesso ao significado é a resposta da problemática proposta

Palavras-chave: *graffiti*, sociedade, semiótica visual, interações sociais.

ABSTRACT

The objective of this research is to investigate how the relationship between the object of *graffiti* study and society, with geographic cut in the cities of Brasília and São Paulo. For this study, will be analyzed, first, the object in itself, from its origin and paths traveled until the present moment, in specific according to the social gaze. Second, the context of the cities of Brasília and São Paulo in relation to their social behaviors that can interfere in the experience with the object. And finally, the visual semiotic methodology presented in the categories of person, space and time.

In order to better elucidate the subject, schema assemblies will be made, from the semiotic square approached by Landowski (1992) to authorial schemes. In addition, starting from the theory of the plane of the expression and plan of the content of Oliveira (2004), it is necessary to set up an analytical system that allows access to the meaning of photographic records of *graffiti*. Understanding that access to meaning is the answer to the problematic proposal

Keywords: *graffiti*, society, visual semiotics, social interactions.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Luta de gladiadores	21
Imagem 2 – Cabine policial.....	23
Imagem 3 – A arte salva	24
Imagem 4 – Prédio.....	26
Imagem 5 – Prédio com pichações codificadas. Ilegíveis para alguns, legíveis para outros. ...	29
Imagem 6 – Porta de instituição privada	32
Imagem 7– Parada de ônibus na Universidade de Brasília	34
Imagem 8 – Beco do Batman	37
Imagem 9 – Eduardo Srur disfarçado de “mídia” para criação da obra “Atentado”	38
Imagem 10 – Resultado da intervenção “Atentado”	38
Imagem 11 – Vitrine de instituição privada	39
Imagem 12 – Resultado da intervenção Touro Bandido de Eduardo Srur	40
Imagem 13 – Intervenção sobre intervenção	41
Imagem 14 – Caixa de energia 115 Norte	42
Imagem 15 – Philippe Petit ao atravessar as torres gêmeas	43
Imagem 16 – 102 Norte	45
Imagem 17 – 104 Norte	46
Imagem 18 – 115 Norte	46
Imagem 19 – Declaração de @toysdaniel (criador) sobre o seu avatar Toys	47
Imagem 20 – Tesourinha da 116 Norte	48
Imagem 21 – Universidade de Brasília.....	50
Imagem 22 – Beco do Batman	51
Imagem 23 – Tesourinha da 102 Norte	52
Imagem 24 – Gurulino.....	53
Imagem 25 – Eixão.....	56
Imagem 26 – Tapumes Universidade de Brasília.....	57
Imagem 27 – Mapa do metrô de Brasília	64
Imagem 28 – Balaio Café	69
Imagem 29 – Intervenção autoral	72
Imagem 30 – Intervenção interativa	72
Imagem 31 – Passarela subterrânea 107/207 norte	78
Imagem 32 – Reportagens associadas ao Balaio Café	83
Imagem 33 – “Grafite” rentável	90
Imagem 34 – Contrata-se graffiti	90
Imagem 35 – Boy Toys	93
Imagem 36 – Vingador	93
Imagem 37 – esquema autoral	97
Imagem 38 – Primeiro hotel de Brasília.....	99
Imagem 39 – Torre Palace em muros	100
Imagem 40 – Cabou papel	103
Imagem 41 – No centro de SP	105
Imagem 42 – Caixas de energia.....	106
Imagem 43 – Museu em protesto	107
Imagem 44 – Museu da República. Brasília, dezembro de 2016.	107
Imagem 45 – Congresso em foco	108
Imagem 46 – Quadrado semiótico 1	115
Imagem 47 – Quadrado semiótico 2.....	115
Imagem 48 – Graffiti e o ser.....	118

Imagem 49 – Esquema de análise semiótica	124
Imagem 50 – Crochê na Augusta	126
Imagem 51 – Visão.....	129
Imagem 52 – Flip.....	131
Imagem 53 – Tesourinhas que falam.....	133
Imagem 54 – Esse impeachment é... ..	135
Imagem 55 – No centro de SP	137
Imagem 56 – Museu apagado?	139
Imagem 57 – Personagens em protesto	141
Imagem 58 – Temer golpista	143
Imagem 59 – Justiça em sangue	145

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	20
1.1 Grafitti e pichação	20
1.1.1 Cultura e etimologia	24
1.1.2 Uma tensão – graffiti vs pichação?.....	27
1.1.3 Uma tensão – autorizado vs ilegal.....	29
1.2 Um graffiti incomoda muita gente.....	31
1.2.1 Contra consumo: o que incomoda o graffiti?	36
1.3 O graffiti como extensão do homem	41
1.3.1 Pensando a criação de avatares no graffiti.....	44
1.3.2 O graffiti, o meio e a mensagem.....	48
1.4 Uma esfera sígnica.....	53
1.4.1 A linguagem nos graffiti.....	54
1.4.2 Caminhos metodológicos	57
CAPÍTULO 2	62
2.1 Cidades: contexto do objeto	62
2.1.1 Vai ver se eu tô lá na esquina: vivências urbanas e seu ciclo social.	62
2.1.2 Brasília e São Paulo: o recorte geográfico.....	63
2.1.3 A construção de uma cultura	66
2.1.4 Do privado ao público: um afeto	69
2.2 Ressignificação como ação e resposta.....	73
2.2.1 Cultura ressignificada	73
2.2.2 Ressignificação em expansão	76
2.3 Estética social e sociedade disciplinar.....	80
2.3.1 O belo e o feio social	80
2.3.2 Panoptismo e o controle das ruas.	84
2.4 O graffiti em contexto.....	86
2.4.1 Uma revisita ao capítulo 1: amarrando conceitos.....	86
2.4.2 Aproximar-se do amigável: uma mudança genealógica.	88
CAPÍTULO 3	95
3.1 Semioses visuais: categorias e análises	95
3.1.1 Do espaço	95

3.1.2 Pessoa e tempo	112
3.1.3 Sistema analítico: acesso à significação	122
3.2 Breve conclusão do capítulo.....	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
REFERÊNCIAS	150

INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata do fenômeno *graffiti*. É primordial entender que o foco não é julgar ou limitar seu modo de se expressar, mas compreender como isso acontece e o porquê, a partir de uma reflexão social. Entende-se então o fenômeno estudado como fato na sociedade e para a sociedade. Sendo assim, o objeto de estudo (*graffiti*) encontra sua pergunta-problema: de que maneira se dá a relação entre *graffiti* e sociedade?

Para se aproximar de tal problemática afim de entendê-la e então buscar uma possível resposta, foram registradas mais de duzentas fotografias entre a cidade de Brasília e São Paulo. Ao realizar tais registros foi possível não só coletar um material visual mas vivenciar os ambientes nos quais o objeto estava inserido. Assim, uma breve pesquisa etnográfica foi realizada ao percorrer becos, passagens subterrâneas, estabelecimentos comerciais, centros e áreas residências do recorte geográfico. Conversas com motoristas de Uber, táxi, moradores, à medida que se caminhava pelas cidades, foram ferramentas de coleta de dados que possibilitaram se chegar ao objeto e sua problemática.

O objetivo da pesquisa é traçado de maneira cada vez mais filtrada através de um passo a passo. Escolher um objeto por vezes tão marginalizado pela sociedade, incluindo a academia, é não só desafiante como também motivador. Se o assunto não é tão falado por não ser requerido, por vezes até repellido, então cria-se aí a necessidade de uma fala específica. O contexto no qual o objeto se insere passa não só pela zona da marginalização, mas por diversas teorias, que são na verdade espécies de sanções que se instituem através da formação de culturas advindas de vivências repetitivas. Esse modo cultural de formar valores e opiniões a partir das próprias experiências é colocado em voga como ponto relevante no relacionamento entre objeto e sociedade.

Refletir um social, seja em relação a qual ponto de referência for, exige um olhar sobre a cultura desse mesmo social. Genealogia, hábitos e reações culturais em cadeias são fatores determinantes para uma relação, sendo estes fatores modificados, inclusive geograficamente. Sendo assim, a pesquisa propõe o recorte geográfico nas cidades de Brasília e São Paulo. Tal escolha se baseia em dois aspectos, para Brasília a questão emergente do *graffiti* e para São Paulo o fator proliferação e estabilidade¹ do *graffiti*.

¹ Torna-se essencial notificar que tal estabilidade passa a ser questionada nos momentos finais dessa pesquisa uma vez que entra em ação no início de 2017, a chamada "Operação Cidade Linda". Ação responsável por apagar os *graffiti* da cidade de São Paulo.

Nota-se, do ano de 2009 até o presente momento, o crescimento da manifestação do objeto em Brasília, fato explanado principalmente no capítulo 2 da presente pesquisa. Assim, à medida que a população se volta para as ruas vivenciando-a mais constantemente, fenômenos da rua passam a se proliferar com maior intensidade. É o que se chama no capítulo de momento transitório da cidade; momento de ressignificação. Já para São Paulo, no que se refere à estabilidade do *graffiti*, é justamente a alta proliferação constante do mesmo, ao ponto de a cidade já ser caracterizada por tal. Logo, há uma movimentação entre cidade transitória, um campo que passa pelo processo de fertilização, e o seu oposto, uma cidade já fértil, estável e com inúmeras possibilidades de estudos a serem ofertadas.

Definindo objeto, problema e recorte geográfico, se faz necessária a metodologia como maneira de vivenciar o objeto e não de podá-lo. Entende-se que ambos, tanto objeto quanto método, devem andar juntos em uma relação de cooperação. Para que essa relação vivencial seja possível, adota-se a semiótica visual como metodologia.

Para nós, seres semióticos por natureza, quer se trate de nossos próprios comportamentos ou daqueles dos demais sujeitos, de suas produções verbais (ou outras), ou até da simples presença das coisas ao redor de nós, tudo o que nos é acessível tem, ou ao menos pode adquirir, um *sentido*. Esse sentido, sem dúvida, sempre se constrói a partir de certas propriedades estruturalmente constitutivas das realidades específicas (quer dizer, dos discursos, das práticas ou dos objetos) que interpretamos. (LANDOWSKI, 1996, p.31)

Tendo como base a citação de Landowski (1996), fica entendido que a semiótica é inerente aos seres humanos e que a partir dela pode-se enxergar um “eu” produtor de sentido bem como um “tu” produtor de sentido, sendo esta uma potencialidade presente em tudo. Assim também se entende que esses sentidos são adquiridos a partir de vivências específicas, evidenciando assim o caráter subjetivo de cada um na produção de suas culturas. Logo, alteridade e intimidade são reveladas como fatores presenciais em uma relação. Como a problemática da pesquisa gira em torno de uma relação, se faz necessário entender tais âmbitos, abordando-os com relação ao objeto estudado.

Para isso, serão explanadas as dimensões do público e do privado, ainda sob a perspectiva de Landowski (1996), acrescentando a nova dimensão do “eu” compartilhado ou do “nós”. Revela-se então um novo formato de vivência que muito tem a dizer sobre qualquer relacionamento, ainda mais os que estudam alteridade, como é o caso. Alteridade essa que se coloca como necessária nas relações, uma vez que se entende que, para existir uma relação, há de existir um “eu” e um “tu”; um eu e um outro. Esse tu, ou seja, aquilo que não é o eu, se torna essencial para se chegar à proposta que se coloca em jogo a uma possível reflexão social do outro.

O questionamento que pode surgir é o que o outro tem a dizer sobre o *graffiti*. E o que se propõe é que o *graffiti* seja a resposta ou a pergunta da sociedade frente à própria sociedade. Como ação e reação, como um ato em si, o *graffiti* muito tem a ver com o outro, pois se pergunta a alguém e se responde a alguém. Quem é este alguém? O outro. Entender um social como local de inserção do eu frente às manifestações de um tu, implica entender a existência dos formantes da sociedade que se estuda. Tais formantes são justamente os hábitos, subjetividades, valores, culturas. Por isso tanto se fala sobre isso durante toda a pesquisa. De que cultura estamos falando ao abordar o objeto de estudo? De que maneira o *graffiti* é olhado e reflete esse olhar? A partir daí então se identifica a estética como um dos fatores guia de interpretações, reações, definições e formantes culturais. Coloca-se, dessa forma, o belo e o feio não só como gosto visual, mas como algo social, o que é aceito ou não socialmente. Para isso, usa-se a teoria do inquietante de Umberto Eco (1997) que muito se assemelha aos conceitos explanados no capítulo 1, quando o *graffiti* é colocado como incômodo na sociedade.

Dando prosseguimento, ainda em Landowski (1996), a citação revela a existência de propriedades estruturantes de realidades específicas. Em busca de identificar possíveis estruturas que possam dar acesso a tais realidades, usa-se as teorias de Ana Claudia de Oliveira (2004) em seu texto “As semioses Pictóricas”. Assim, cria-se uma espécie de esquema, que passa pelo plano da expressão e do conteúdo, tendo o primeiro como a técnica e o segundo como o significado. Analisando dentro da técnica, têm-se as categorias de cor (cromática), forma (eidética), posição (topológica) e material (matérica), e visa-se o porquê e o como do uso de tais categorias a fim de se chegar ao que elas, em conjunto, querem expressar. De tal maneira, tem-se o acesso ao significado, que por sua vez revela um tipo de relação existente entre objeto e sua problemática.

Torna-se importante identificar, na citação acima, a fala “produções verbais (ou outras)”, que muito tem a dizer sobre a semiótica visual. Essa teoria parte de conceitos da linguagem, mas que torna possível identificar como texto ou obra qualquer tipo de expressão, inclusive a imagética. Dessa forma, o que Landowski (1996) chama de “outras” em sua fala é justamente isso, a possibilidade de transformar teorias da linguagem verbal para visual, indo de encontro assim ao objeto estudado.

O primeiro capítulo da pesquisa consta a primeira impressão do objeto. É nele que se encontram os primeiros passos como pesquisadora e as primeiras descobertas que, ao contrário de serem respostas, são apenas sinalizações do que pode vir pela frente. Para esta pesquisa coloca-se o objeto como foco principal do capítulo, destrinchando-o com relação aos conceitos e olhares que se tem sobre ele. Para isso, o capítulo começa com uma breve análise histórica da

arte e da necessidade do humano em deixar marcas, se inserindo assim em seu ambiente, o que revela aí outra necessidade, a de se expressar. A arte vai para além da estética, adentrando sua funcionalidade e a imagem passa a adquirir poder como artefato. Trazendo este poder para a fala da atual sociedade, absorta pelo advento da internet, percebe-se a sufocante emissão e recepção imagética muitas vezes sem critério.

Toda essa condução, desde marcas, função da produção artística e poder da imagem, elucida uma base prática e teórica para o surgimento dos *graffiti*. Para aprofundar essa base, alguns exemplos de arte como inscrição e apropriação do ambiente são dados no contexto de Roma e Egito. Os exemplos seguem no sentido de apresentar as ideias que originaram os *graffiti*. Prosseguindo nesse sentido, menciona-se pela primeira vez o termo ainda *grafite*, iniciando algumas discussões sobre o objeto de estudo em si e aproximando-o de todo o contexto explanado: inserção e necessidade de expressão.

Ainda se aprofundando na origem do objeto de estudo, a pesquisa revela alguns exemplos iniciais de *graffiti* no ano de 1521, que já apresentavam cunho político e de revolta. Através desses temas é possível adentrar um pouco mais nas características que permeiam o objeto, trazendo exemplos de manifestações atuais de *graffiti* políticos. Entendendo que o recorte geográfico da pesquisa se encontra em Brasília e São Paulo, procura-se trazer o início das manifestações dos *graffiti* no Brasil no ano de 1970. Pensando o recorte geográfico como definição e não limitação, a pesquisa cita ainda o exemplo do Muro de Berlim como estudo dos acontecimentos dos *graffiti*.

Seguindo na ideia de esquadrihar o tema, o presente trabalho aborda questões de etimologia e cultura dos *graffiti*, em busca de entender como nascem os termos cunhados de grafite, *graffiti*, pichação e relacionados desde o século XX. Culturalmente, tem-se a base do surgimento do *graffiti* na falta de um lugar de fala, culminando assim na comunicação não convencional. O trabalho tem uma passagem mais específica nas chamadas pichações, para pensar esse termo à luz de novos conceitos explicitados mais à frente. Para isso, busca-se desde a etimologia do termo *pich* (do inglês *picth*, breu) seus significados, entendendo que o conceito se desenvolve desde 1797 e, com a entrada do sufixo “ar”, tem-se a apropriação da língua brasileira com o verbo “pichar”. Passando por questões culturais, verifica-se o caráter violento no impacto visual que as pichações adquiriram ao longo do tempo, sendo, na maioria das vezes, carregada de negatividade.

Pretende-se percorrer ainda questões etimológicas e culturais, só que agora no termo *graffiti*, originalmente italiano e referente ao seu uso no plural. Explanam-se suas variantes e significados (como por exemplo o verbo arranhar); distingue-se o termo grafite como

substantivo feminino (ponta do lápis) do masculino (objeto de estudo). E, com isso, opta-se pelo uso do termo *graffiti* sempre que for se referir ao objeto de estudo, mesmo quando no plural. Essa escolha deve-se ao uso do termo em sua língua original e para reforçar o objeto de estudo em seu caráter único, longe de qualquer dicotomia, até mesmo em seus nomes e modos de uso.

A partir dessa base etimológica e cultural, além da histórica e artística abordada inicialmente, considera-se os *graffiti* como fenômeno; uma prática que necessita de nomeação e de ser entendida. Dessa forma, o presente trabalho surge, também, baseado nessa necessidade. Dá-se início à abordagem das tensões e dicotomias existentes no tema *graffiti*. Questões culturais já enraizadas que posicionam e, mais, distinguem o *graffiti* da pichação, muitas vezes os apresentam em um duelo. Busca-se minar esta contraposição com base na origem dos dois termos, uma vez que é a mesma, e o mesmo objetivo permeia os dois. Sendo assim, a pesquisa traz a equivalência de *graffiti* e pichação, tal qual já existe no Uruguai, por exemplo. Trazemos como base para isso também E.H. Gombrich, (1977) que nos explica a consanguinidade entre desenho e escrita.

Adentra-se, em seguida, em um dado momento em que a pesquisa começa a posicionar o *graffiti* segundo uma reciclagem do olhar, uma nova proposta longe das dicotomias já abordadas e problematizadas. Inicia-se com o estranhamento causado pelos *graffiti*, uma tensão diferente daquela causada pelas dicotomias e sim uma qualificadora do fenômeno estudado. Posiciona-se o *graffiti* como gerador de incômodo por estar onde não deveria. E, a partir dessa lógica, discutem-se questões de permissividade e autorização como sendo aquilo com que o *graffiti* não compactua em sua origem.

Logo mais conclui-se que a resposta está na sociedade. Afinal, é dela e para ela que o *graffiti* surge. Seja criticando ou apenas mencionando, a sociedade não é só o tema como é também o local de ação dos *graffiti*. Sendo assim, busca-se entender essa relação *graffiti*/sociedade (uma relação urbana) como problema de pesquisa. Adentrando essa ligação, é possível compreender comportamentos (dos *graffiti* e dos indivíduos relacionados) ao decorrer do tempo e firmá-los como base de estudo para então pensar o *graffiti* à luz de uma interpretação que não a usual.

Para o segundo capítulo, reserva-se o momento de criar um novo olhar sobre o objeto de estudo através de seu contexto, sendo este, a cidade e toda sua ambientação urbana, promotora de vivências específicas para os habitantes. É na cidade onde se configura a relação que baseia a pergunta-problema do presente trabalho; é onde encontram-se, de forma chocante ou não, os dois termos base desta pesquisa: sociedade e *graffiti*.

Assim, o recorte geográfico vem à tona com maior expressividade e importância. Brasília e São Paulo são explanadas desde seu transporte público até o comportamento do comércio e dos seus frequentadores. Procura-se analisar tais condutas como mapeadores da sociedade. A maneira como os habitantes de uma cidade a experimentam ou não muito tem a dizer sobre seus hábitos e, conseqüentemente, sobre sua forma de interpretar e vivenciar o social. Então, fala-se bastante em formação cultural, procurando diferenciá-la nas duas cidades em questão, como forma de analisar como culturas diferentes proporcionam diferentes manifestações dos *graffiti*.

Dando prosseguimento ao estudo das cidades, coloca-se em voga as ambientações do privado e do público com relação ao afeto: de que maneira o afeto pelo privado e a repulsa pelo público influenciam relacionamentos. Questionam-se os hábitos individualistas e, para isso, usa-se a teoria do *blasé* de Georg Simmel (2009). Mais à frente a proposta é explanar a ressignificação em especial de Brasília, que passa justamente por esse momento de mudança cultural em que as pessoas estão indo mais às ruas para vivenciá-las. Analisando de pouco em pouco o comportamento dos eventos, estabelecimentos e da própria sociedade, entende-se que o que antes era distante a respeito da realidade brasiliense, agora começa a tomar forma.

Chama-se dessa forma de ressignificação cultural em expansão. Abordam-se tanto os tipos de eventos que promovem essa expansão quanto de estabelecimentos comerciais e arquiteturas da cidade. Propõe-se um ciclo onde sociedade e local ressignificam um ao outro à medida que local entende o desejo do indivíduo e este passa a concretizá-lo fazendo acontecer. Esse movimento é verificado no ato de ir às ruas. Eventos a céu aberto, em meio a calçadas, passarelas subterrâneas, vias públicas, em especial o "Eixão"; realidades outrora distantes de Brasília.

Assim vem também as contrapropostas, limitadores dessa expansão e assim coloca-se em voga a teoria da estética social; não o belo e o feio visual, mas o aceitável e não aceitável socialmente, ou seja, aquilo que é belo e feio em termos sociais. Assim, promove-se uma reflexão sobre minorias e sobre as experiências nas ruas, para mais a frente então trazer o objeto de estudo a essa ambientação de estética social que muito tem a ver com o *graffiti*. Também se discute a questão da lei do silêncio em Brasília, colocando as opiniões distintas sobre o assunto e como essa lei tem se mostrado aos brasilienses.

Tais reflexões diante dos contextos e em especial diante das limitações da convivência na cidade trazem uma analogia ao panoptismo de Foucault (1997). Diante das leis abordadas no capítulo e suas em conseqüências, bem como da maneira que são aplicadas, os mecanismos de controle da sociedade se apresentam como uma boa teoria a ser analisada no momento da

pesquisa. Dessa forma, diante de uma estética social, a dicotomia do belo e feio na sociedade, o panoptismo surge como a necessidade de domesticar o inquietante e atuar como seu controle; de transformar o desconforto do inquietante, do feio de situação, em algo confortável e familiar. Já tendo colocado o objeto de estudo com algo inquietante, entende-se que o controle das ruas e da sociedade também se estende ao *graffiti* e à maneira em que ele é entendido pelos habitantes.

Se encaminhando para a finalização do capítulo, há um breve momento que se concentra em amarrar conceitos. Para isso se faz uma revisitação ao primeiro capítulo, lembrando conceitos já explicados e ligando-os aos novos propostos; em especial o incômodo do *graffiti* e o inquietante de Eco (1997), que por sua vez direciona para o conceito de estética social abordado.

A partir dessa junção de conceitos, se torna viável abordar uma possível mudança genealógica do objeto através da aproximação do amigável. Isso porque através de Silva (2001), é possível analisar o tema de tantas polêmicas por detrás do *graffiti*, no que se refere às já abordadas dicotomias e outras nomeações dadas ao objeto. O autor vai propor uma espécie de mudança realizada pela pichação para se aproximar do afeto social, se transformando assim em *graffiti*. Essa análise muito tem a contribuir para entender a dicotomia já apresentada entre os dois termos e, conseqüentemente, a maneira como a sociedade se relaciona ao olhar para eles e ao aderir à um ou ao outro.

Com isso, se propõe a teoria do “fofo” ou fofura para se referir à necessidade de evocação estética e amigável da sociedade. Isso se manifesta no desejo de vilanizar algo e tornar o outro heróico, sendo este considerado arte enquanto o outro é marginalizado. A condição de se relacionar e aprovar somente o que é familiar (domesticação) enquanto o que não se adequa a tal condição, é reprovado. Chega-se então a um dos pontos de destaque da pesquisa, em que é viável traçar um simples percurso genealógico, entendendo as mudanças que o *graffiti* vem sofrendo desde sua primeira intenção, a de ser um ato transgressor. Sendo assim, a proposta de percurso consiste em três estágios: *graffiti*, arte e publicidade.

O capítulo segue abordando alguns registros fotográficos que elucidam a teoria dos três estágios e as polêmicas que cercam o assunto tanto em São Paulo quanto em Brasília. Finaliza-se com a consideração chave para a pesquisa de que não cabe julgar um estágio como melhor do que o outro e sim entendê-los em suas especificidades.

O próximo momento da pesquisa concentra-se em vivenciar o *graffiti* e suas ambientações através da semiótica visual. É quando método e objeto se encontram mais fortemente a fim de atingir o problema proposto. Inicia-se então com o estudo de três termos

citados por McCormick (2010): localização, contexto e conteúdo. É feito um esquema onde localização está associada à dimensão concreta, palpável e objetiva, enquanto o contexto está associado à dimensão psicológica social, abstrata, não palpável e subjetiva. Assim, a junção, ou melhor, o relacionamento entre essas duas esferas (localização e contexto) acabam por revelar o conteúdo, que está associado à revelação de uma sociedade. Para exemplificar o esquema usa-se o registro fotográfico do Hotel Torre Palace, localizado no Setor Hoteleiro Norte, em Brasília e as problemáticas envolvidas com o seu abandono.

Torna-se essencial notar a manifestação dos *graffiti* por todo o hotel, evidenciando assim o fenômeno da ocupação, em que se toma posse de um lugar através da marca deixada nele. Assim, são feitas algumas considerações sobre ocupação, fator diretamente atrelado ao fenômeno estudado, bem como à demarcação de territórios e reinvenção do espaço. Em seguida se estuda o fator suporte e suas mudanças seja em relação ao suporte tradicional (tela), seja em relação à tecnologia, que se apresenta como ressignificação do suporte.

O ponto em seguida vai tratar das categorias pessoa e tempo. Em pessoa são estudadas principalmente questões referentes à alteridade, assim o tópico acerca do público e do privado é retomado, porém sob uma nova perspectiva. Para isso, usa-se o quadrado semiótico proposto por Landowski (1992) unindo-o ao tema do objeto estudado. São utilizadas duas análises, uma para o actante observador e outra para o enunciatário, todas elas posicionando os três estágios do *graffiti* em relação aos seus actantes. Assim, através do quadrado semiótico, estudando o comportamento do *graffiti* e de seus actantes, entendendo que os mesmos são parte de um grupo chamado sociedade, a pesquisa se concentra em seu problema e em revelá-lo.

Outro esquema é proposto com o mesmo intuito de se chegar à relação-problema. O esquema, desenvolvido pela autora, propõe uma relação diretamente proporcional entre *graffiti* e o ser; como dito anteriormente, uma relação que ocorre já que tanto enunciador (ser) quanto enunciatário (ser) estão envolvidos com o enunciado (*graffiti*).

Após a categoria pessoa, tem início a categoria tempo. A noção de tempo importa para o presente trabalho, pois além de ser uma das categorias estudadas na linguística e consequentemente na semiótica visual, está atrelada a movimento, processo, e assim, a mudança, sendo estas características da manifestação dos *graffiti* na sociedade. O tempo vai revelar não somente as condições em que um *graffiti* é feito e sua durabilidade, mas também as interações provocadas ou não por ele. Percebe-se então que tempo se constitui em uma categoria diretamente ligada à categoria pessoa, pois em quase toda manifestação do tempo, exceto climática, existe um indivíduo actante agindo ou recepcionando ações possíveis por essa

categoria. Destaca-se o fator efemeridade como um dos fatores mais ativos no objeto de estudo. Essa categoria será exemplificada com maior atenção no próximo ponto.

O último apontamento do capítulo consiste não somente em um desfecho, no qual método e objeto se encontram em análise, como também em mais um dos momentos principais da pesquisa. Com isso, os registros fotográficos dos *graffiti* ganham foco em um sistema analítico, criado para dar acesso à significação. São dez registros de *graffiti* nas cidades do recorte geográfico. A montagem do esquema começa com uma introdução à ideia. Primeiro identifica-se o *graffiti*, segundo, posiciona-se o *graffiti* diante do plano da expressão onde acontece a análise diante de quatro categorias técnicas e, através dessa análise se chega ao plano da expressão.

As quatro categorias são referentes a cor (cromática), forma (eidética), posição (topológica) e matéria (matérica). Se o plano da expressão diz sobre a técnica, o do conteúdo diz sobre o significado, sendo este, considerado nesta pesquisa como a revelação do problema proposto. Assim, a relação entre *graffiti* e sociedade se dá nesse significado. São maneiras de se comportar que se revelam, tanto do autor do *graffiti* quanto de seu observador, sendo os dois indivíduos de uma sociedade. Ambos são colocados em voga diante das categorias antes abordadas (pessoa, espaço e tempo). Acredita-se então que a técnica não é usada por acaso, ao contrário, pode revelar contexto, culturas, acontecimentos, se aproximando assim do social da época. Quando essa técnica é analisada por este olhar, pode-se acessar o significado e então entender o objeto de estudo por detrás da problemática proposta. Novamente, não cabe julgar o objeto, mas tão somente entendê-lo.

CAPÍTULO 1

1.1 Grafitti e pichação

No que diz respeito ao desejo do homem de deixar marcas desde o período em que era classificado como neandertal (*homo neanderthalensis*) isso já é conhecido por muitos. Abordou-se sobre seus registros nas cavernas e suas funções para aquele contexto, tais como ensino de modos de caça, até avisos de perigo e rituais de magia. Com isso vieram os estudos sobre este fenômeno, culminando no que se conhece como arte rupestre. Tudo isso reconstruído a partir de pesquisas de historiadores e antropólogos, que se utilizaram destas gravações para formularem suas teorias e construir a cultura humana pré-histórica. Como isso foi possível? O que um traço, uma sombra, uma cor, por mais simples que seja, pode revelar a respeito de quem a fez e de seu contexto? Percebe-se que nesse processo de revelação e entendimento, há uma relação entre “feitor”, obra, contemplador e contexto, e neste contexto cabe também o suporte utilizado da obra.

Sabe-se que as primeiras manifestações artísticas de que se tem registro são do Paleolítico e que de fato eram muito simples. O homem estava aprendendo a conceber suas ferramentas para vivenciar o contexto a sua volta; aprendendo também a conceber suas ideias e a expressá-las e vem sua necessidade de inscrição no ambiente, uma necessidade de sobrevivência e, para isso, de expressão. Com essa busca, a arte era muito mais do que algo decorativo que poderia ser belo ou feio, seu ponto principal era a utilidade. Nem sequer havia essa consciência de obra de arte e sim de funcionalidade, e é a partir desse ponto do que é funcional ou não, que se pode associar a sobrevivência e a necessidade de expressão humana.

Um dos pontos que pode ser concatenado é o uso da imagem, sendo ela constituída de poder, desde a pré-história até o mundo contemporâneo. Gombrich (1993, p.20) afirma “[...] descobrir qual é o gênero da experiência que os faz pensar em imagens como algo poderoso para ser *usado* e não como algo bonito para contemplar”. Aqui verifica-se mais uma vez a função em primeiro plano e não somente a estética, assim como o poderio da imagem. O que Gombrich (1993) quer dizer é revelado através das vivências entre esses homens neandertais que, quando construía suas cabanas, estavam querendo se proteger do sol, chuva e as imagens eram feitas para guardá-los dos espíritos que geram estes eventos, ou seja, para eles essas imagens eram tão reais quanto os efeitos da natureza. É aqui que parte o princípio da magia em rituais pré-históricos (GOMBRICH, 1993); o poder da imagem é tamanho que a transforma em algo real. É deste poder que deriva a ideia de que se o neandertal desenhasse a caça em sua caverna ela se tornaria real.

Tal fenômeno se arrastou até os dias de hoje; não é isso que ocorre em rituais de *voodoo* praticados atualmente em algumas culturas africanas? Ou quando uma foto é revelada, ou há o receio de danificar um pôster, pois a aparência que fica é a de que o retratado estaria sendo “machucando”. Aqui pode ser legitimado o poder imagético na sociedade contemporânea através de sua origem. Atualmente se fala muito através de imagens. E isso deve-se ao excesso de informação a que o mundo está submetido diariamente através de vários meios de comunicação; quanto mais linguagens, melhor e assim a linguagem visual estourou como recurso chave para a comunicação contemporânea. Terá essa linguagem reduzido o poderio imagético deixado pelos neandertais? Usada tão sem critério por uma quase desesperada necessidade de fala e sufocante necessidade de recepção, o poder da imagem tem se diluído? Volta-se às bases de que para cada lugar que olhar, o ser humano se depara com imagens e essas o ajudam a constituir sua identidade e a localizá-lo em espaço-tempo (OLIVEIRA; KATIUSCA, 2014).

Não se pode descartar que essa forma de comunicação também foi utilizada por povos ao redor do mundo, como por exemplo Roma, onde os primeiros cristãos marcavam catacumbas com sinais religiosos, onde se reuniam em segredo. Mais uma vez aqui, o principal não era a estética e sim a função. Fora isso, as paredes tinham costume de estar cobertas com cartazes, inscrições e pinturas de lutas de gladiadores. Funari, historiador da arte, confere às pinturas nas paredes de Pompéia a grafites e inscrições (OLIVEIRA; KATIUSCA, 2014):

Um grafite, ou inscrição feita na parede, mostra o momento final de uma luta de gladiadores: o lutador à esquerda, M. Atílio, vence L. Récio, que se ajoelha e depõe o capacete no solo, à espera da decisão popular. A plateia poderia mostrar o polegar para baixo, condenando o perdedor à morte ou, pela bravura do combatente, conceder-lhe a vida, levantando o polegar para cima. Neste caso, o perdedor lutou corajosamente e está inscrito que lhe foi concedida a vida. (FUNARI, 2009, p.111)

Imagem 1 – Luta de gladiadores



Fonte: FUNARI, 2009, p.111.

É importante ressaltar que a massa da população romana vivia sob o analfabetismo, porém gostava de escrever e a maneira que encontravam seu lugar de fala (ou de escrita) era escrevendo nas paredes². Encontra-se aqui a mesma base do grafite e da pichação, no que diz respeito de ser uma apropriação de uma forma não convencional de expressão. Não convencional porque essas pessoas não possuem acesso às mídias usuais para expressão. Quem sabe não é aqui também que se encontra mais uma raiz da pichação ser considerada algo marginalizado? “Coisa” de gente de baixo escalão. Uma raiz preconceituosa, mas, ainda assim, uma raiz.

Outro exemplo segundo Oliveira (2014), mas já com a importância da estética por conta de seu caráter funcional, é o Egito, cuja civilização antiga é contada por meio de pinturas e anotações existentes nas paredes e ruínas dos palácios, entre outros suportes relacionados a paredes e muros. É interessante notar a semelhança entre essas pinturas egípcias, que por vezes eram usadas para afirmação do domínio do faraó, e as pichações para marcação de território de grupos de pichadores, pois ambas mostram o poderio de alguém sobre algo. A Mesopotâmia possui uma arte e aqui estamos tratando arte como essa inscrição de marcas em paredes e suportes relacionados, menos conhecida do que a do Egito. Mesmo assim, possui uma mesma base de ideias ao representar, além da escrita, o cotidiano em paredes e placas de pedra ou argila.

Partindo da mesma ideia de inscrição no espaço em que se vive e por que não de inserção, o grafite nasce também da ideia de expressão. Embora seja uma linguagem contemporânea, por emergir agora, tem sua origem remota. No próprio século XVI, mais precisamente no ano de 1521 (RUSSI, 2013), na guerra em que os espanhóis tiveram vitória sobre os astecas em Tenochtitlán, houve troca de mensagens entre capitães espanhóis que se sentiram enganados e seu superior: “[...] as paredes, onde prontamente se podia escrever nelas com carvão e outras tintas, [...] e os mesmos diziam palavras que não são para colocar nessa relação (BERNAL apud RAMA, 1985, p.10)³.

Dias se passaram até que o superior se cansa de dada situação e encerra o diálogo com a declaração: “Parede branca, papel de néscios” (RUSSI, 2013 p.47). É surpreendente não somente a data em que o fenômeno do grafite surge (fora se forem considerados os desenhos

² As paredes preservadas de Pompéia, cidade destruída pela erupção do Vesúvio em 79 d.C, trazem milhares de grafites populares, inscrições que tratam dos mais variados temas (FUNARI, 2009).

³ Tradução elaborada pela autora. Original: [...] que tenían blanqueadas y encalhadas las paredes, donde buenamente se podía escribir en ellas con carbonos y otras tintas, [...] y aun decían palabras que no son para poner en esta relación. (BERNAL apud RAMA, 1985, p.10)

das grutas como Lascaux como grafite e por que não?), mas também seu cunho político e de reconhecimento como algo clandestino.

Imagem 2 – Cabine policial



Fonte: Asa Norte, Brasília, novembro de 2015. CB⁴

Como registrado na Imagem 1, o cunho político não é algo que esteve presente só na origem do fenômeno aqui estudado mas perpetua até os dias de hoje. Neste último registro, conforme Imagem 2, isto é evidenciado duplamente através da frase “poder para o povo” e pelo local de suporte que se trata de uma cabine policial. Pode ser vista como uma mensagem explícita de tensão entre o possuidor do poder (policial representado pela cabine) e a quem deve ser direcionado o poder (povo, representado pelo pichador que por sua vez está representado pela frase em spray). Manifestações como essas são a maior causa do grafite e pichação desde a segunda metade de 1900, no Brasil especificamente, e em alguns lugares do mundo, mais aproximadamente com estouro em 1970 através de grupos de artistas que começam a ocupar a cidade com suas obras. Um exemplo claro de ocupação de cunho político é o muro de Berlim. O muro recebe suas primeiras pichações por volta de 1980, mostrando a revolta contra o muro e a atuação política vigente (OLIVEIRA, 2014).

“Poder é sempre sem amor, amor nunca é com poder” ou advertências tais como “O Muro deve permanecer”, logo muitas imagens também foram surgindo. Figuras humanas, rostos, paisagens, animais e esqueletos na maioria das vezes se organizavam num discurso visual de protesto à presença do muro. Símbolos da paz, como a pomba ou a Estátua da Liberdade, ocuparam este espaço por algum tempo. Internacionalmente conhecido como Muro da Vergonha, esse espaço recebeu – entre muitos artistas, a maioria desconhecida do grande público – a visita do graffiteiro norte americano Keith Haring. (RAMOS, 1994, p.13)

⁴ CB: sigla de identificação para o nome Claudia Baccile, significando as fotos de minha autoria.

Questões políticas, além de serem originárias desse tipo de comunicação, estão presentes ainda nos dias atuais. É na política que pode ser vista com clareza a concentração do poder de uma minoria, por vezes injusta, sobre uma maioria penalizada por tal injustiça. São questões como essa que justamente atraem manifestações como a pichação e o grafite. Paula Sibila (2012) elucida bem em seu texto quando diz que a norma é uma forma de controle tanto do corpo quanto da sociedade. Essa normatização nada mais é do que o poder de alguns sobre muitos. Norma e desigualdade são atrativos para intervenções urbanas como grafite e pichação, pois é na quebra delas em que essas intervenções concretizam seu objetivo e isso será abordado mais à frente.

O artista não pedirá autorização porque acredita que a utilização do espaço público para fazer arte é um direito democrático e legítimo. O Congresso é a Casa do Povo e a arte transcende a política. Esta intervenção é apartidária; é um chamamento da sociedade para o Congresso Nacional. (SRUR, 2012, p.162)⁵

Imagem 3 – A arte salva



Fonte: [http://noticias.uol.com.br/album/111208_album.htm?imagem=1](http://noticias.uol.com.br/album/111208_album.htm?imagem=1#fotoNav=44)
#fotoNav=44Brasília, dezembro de 2011.

1.1.1 Cultura e etimologia

É importante, para a compreensão deste trabalho, o entendimento dos termos grafite e pichação, não em seu sentido *stricto*, de onde, aliás, se almeja sair, mas caminhando para uma abordagem mais ampla e pensada. Partir-se-á do fato de que os dois termos aqui estudados, grafite e pichação, em seu sentido contemporâneo, surgem por volta do século XX. São tidos como forma pública de expressão pictórica e o termo “público” aqui já nos diz muito de sua essência. Não é uma forma midiática de se dizer algo, muito menos privada; não se tem censuras para dizer o que se quer.

⁵ Citação a respeito da intervenção *A arte salva*, realizada em dezembro de 2011 em Brasília, DF.

O grafite e a pichação emergiram da necessidade do homem de se expressar de uma maneira fora do convencional; fora da caixa estabelecida pelos meios de comunicação e governo, uma vez que estes na maioria das vezes não cedem espaço a muitos que desejam ter seu lugar de fala. Atualmente isso vem mudando com o advento da internet e suas redes sociais, porém na origem do grafite não era assim. O fato de ser fora do convencional dá origem a uma perspectiva de tema: “chamar a atenção”. Não se trata de uma conversa cotidiana, uma mensagem casual. E isto se dá principalmente com o que se conhece em nossa cultura como pichação. O pichador geralmente se expõe a riscos que são transformados por ele mesmo em algo de menor importância perante aquilo que ele quer dizer e mostrar. É interessante a relação que se dá entre interventor e intervenção a partir de uma perspectiva de que o próprio corpo ou consequências à vida são tomados por pequenos, diante do lugar de fala que ele pode conquistar.

Esse modo de expressão não irá seguir um padrão de tipo de mensagem, como a publicidade para a venda ou o roteiro para uma novela; pode ser irônico, direto, subliminar, pode ter uma estética elaborada ou tosca. Pode manifestar diversas coisas, porque vem do que o interventor (que é livre por usar um espaço “livre” e, sobre isso, será visto à frente) quer ou se apresenta da forma em que o leitor visualiza, uma vez que ele interpreta a intervenção de acordo com suas próprias experiências. E assim cabe entender:

Estes desenhos e declarações se estendem ao divino e ao humano: são burla, crítica, denúncia, declaração de amor, desafio, simples constância de que fulano esteve ali, arte espontânea [*sic*] aproveitando uma imaculada tela de parede ou bem sugerida pela existência de outros *graffiti* com os quais está conforme ou desconforme. [...] Os arqueólogos encontraram nos *graffiti* um importante material para conhecer a vida e os costumes da época em que foram pintados. (CALÓ, 2005, p.248)

A pichação no Brasil assumiu com o tempo cada vez mais a característica de vandalismo. Com sua estética menos elaborada através de sinais, rabiscos aleatórios e uso de geralmente uma cor, sendo esta preta, a pichação possui violento impacto visual, suscitando um conteúdo estético na cidade. Sendo assim, é tida como linguagem equivalente ao grafite, mas carregada de negatividade. Possui uma individualidade expressiva, uma vez que a maioria dos conteúdos são fechados, ou seja, codificados para somente para alguns; no geral pertencentes ao mesmo “*crew*” ou grupo. Claro que há aqueles em que as mensagens são abertas ao entendimento de todos e o interessante nesse caso é que não se trata mais de uma mensagem entre grupos, e sim de valores sociais, entrando aqui o cunho político. Tratando de sua etimologia, verificamos:

O termo origina-se no elemento complementar antepositivo *pich-*, do inglês *pitch* (piche, breu); este elemento se desenvolveu desde o século XVIII (1797). O verbo *pichar* (*pich* + *ar*), surgiu no século XX.⁶ Pode-se afirmar, no entanto, que o termo *pichar* é aparentemente nativo, brasileiro. (CALÓ, 2005, p.247)

Imagem 4 – Prédio



Fonte: CB. São Paulo, outubro 2015⁷

Quanto ao desenvolvimento do termo pichação a partir do século XVIII, como cita Flávia Caló, verificamos essa possibilidade não só pelas definições dos dicionários como também quando:

Carrió de la Vandra (1700, inspetor de correios) reprova pichações nas paredes das “Posadas del Alto Peru”, reconhecendo-as como obra dos homens de baixa esfera, conforme as suas mensagens e forma de escrita; néscios que utilizam a escritura sobre a parede e com materiais não destinados para tal fim. (RUSSI, 2013, p.47)

Com o surgimento dessa prática, surgiu também a necessidade de nomeá-la, defini-la para reconhecê-la como tal. Em 1980, não de se estranhar, visto que o aumento significativo de intervenções urbanas no Brasil foi dez anos antes, o termo *grafite* entrou para a língua portuguesa. Com o significado de: escritos e desenhos em muros e sendo designado como substantivo masculino. O termo grafite no substantivo feminino permanece referenciando à mina do lápis (CALÓ, 2005). Além disso, definições de autores como E.H. Gombrich designam

⁶ Conforme Antonio Geraldo da Cunha. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, 1982; 2. ed. 1986. (HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. LXVII).

⁷ Este registro fotográfico mostra tanto a questão abordada a respeito dos riscos corridos pelo interventor para conquistar seu lugar de fala, ilustrado pela altura onde estão as intervenções, como também a questão das linguagens aberta e fechada da pichação. Aqui temos também o entendimento de que por várias vezes a motivação principal não é o dinheiro e sim o risco inerente à realização da tarefa.

grafite tanto para escritos como desenhos antigos (GOMBRICH, 1977). Elucidações como esta, de um autor contemporâneo, ajudam a entender que a origem do grafite, como objeto de estudo contemporâneo que é, remonta a tempos antigos.

É importante ressaltar que a ideia de grafite como conhecemos no substantivo masculino vem do termo italiano *graffiti* (de *graffiare* = arranhar). Sendo assim, há variações como: *grafita*, *grafito* e *grafito*, sendo *grafito* singular e *graffiti* plural. *Esgrafito* e *Sgrafito* tem a mesma origem, porém com seus significados baseados em “inscrição”, termo esse que mais adiante baseia alguns conceitos importantes para este trabalho. Etimologicamente, essas variantes remontam ao elemento formador da palavra:

graf(o): *graf(o)* – el. comp. antepositivo, do v. gr. *gráphō* ‘escrever, inscrever’; aparece já em voc. formados no próprio gr., como gráfico (*graphikós*) e gráfio (gr. *graphíon* > lat. *graphium*, *ī* ‘estilete para escrever em cera’), [...] já em vários cultismos do s. XIX em diante: [...] grafita / grafite, grafitado, grafitar, grafiteiro [...]. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.1473)

Toda essa abordagem etimológica é importante, em especial no Brasil, uma vez que o objeto de estudo se concentra aqui, e pelo fato de tanto haver diferentes definições a respeito dos conceitos de pichação e *graffiti*. Quando não há discordâncias, há o senso comum de restringir a vandalismo e arte, legal e ilegal⁸. O presente trabalho procura sair dessas limitações para propor um outro ângulo de designações. É importante sabermos pensar e conceituar o tema, uma vez que é dada sua crescente manifestação no país. Não é raro vermos em reportagens, ou mesmo no “boca-a-boca”, definições que por vezes menosprezam a pichação e supervalorizam o *graffiti*. Acaba que, por assimilação desses conceitos, o Brasil vivencia uma cultura do *graffiti* muito deturpada de seu sentido original.

1.1.2 Uma tensão – *graffiti* vs pichação?

Os *graffiti* e pichações advém da mesma raiz e de contextos similares, porque são formas de apropriação, de tratamento e manuseio dos espaços urbanos (RUSSI, 2013). Essa citação vem elucidar o ponto chave para entendimento dessa tensão entre *graffiti* e pichação e dos conceitos atrelados a eles. O fato de advirem de uma mesma raiz e contextos similares já diminui a distinção e, porque não, a distância entre os termos *graffiti* e pichação. Expõe que essa mesma diferenciação foi criada muito mais pela interpretação do leitor do que pela intenção de quem faz o *graffiti* e a pichação. Uma vez que são formas de apropriação, já não importa aqui sua estética e sim sua funcionalidade; remetendo mesmo às inscrições nas paredes da época

⁸ Vide <http://g1.globo.com/sao-paulo/sorocaba-jundiai/noticia/2014/04/pichadores-trocam-vandalismo-pela-arte-do-grafite.html>

pré-histórica, como citado no início deste trabalho. O que acontece no cenário atual é que a pichação é relacionada mais ao aspecto da escrita e não do adorno visual, seja essa escrita codificada ou não. Por sua vez, o *graffiti* vive um processo de domesticação que transforma o objetivo original de apropriação em arte que é levada para museus, programas de TV, entre outros canais (RUSSI, 2013). Importante observação do jornalista Olney Krüse, em um artigo de 1988, elucida esta discussão:

A graça, o valor intrínseco do grafite é exatamente ser *underground*, viver do medo da polícia e do dono do muro, sair das sombras da madrugada e não virar arte oficial e bonitinha tipo descartável que tem (e como!) em nossas galerias e butiques de arte. [...] Grafite não seria o palavrão que o professor Bardi escreveu com raiva no seu próprio museu, o Masp? Grafite não é o grito do poeta anônimo, do partido político (pequeno ou clandestino) querendo espaço? Grafite não seriam as preocupações sexuais atávicas dos muitos adolescentes ricos [...] imagens do sexo masculino, prato cheio para psicólogos e psicanalistas? O que é, afinal, o grafite? (LOPES, 1988, p. 1)

Aqui percebe-se que o *graffiti* e a pichação estão um em contraposição ao outro, embora originalmente essa não seja a ideia dos dois termos em voga. Tendo em vista este conceito de reaproximação das palavras, alguns autores e artistas ligados ao movimento urbano estão substituindo os vocábulos *graffiti* e pichação para grafite escrito e grafite pictórico. O que nos ressalta aqui é o termo grafite em seu sentido não de ponta de lápis e sim de intervenção urbana, assim sendo, *graffiti*. Este é o ponto em que se entende que o *graffiti* e a pichação são termos que se equivalem. E esse conceito já é usado, por exemplo, no Uruguai, onde não há distinção entre tais palavras. Os dois se complementam e não se sobrepõe ou distinguem; o que pode ocorrer é o percurso adotado de mais ou menos elaborado esteticamente.

Quando Gombrich (1977) comenta que os escritos e os desenhos são parentes consanguíneos, conseguimos compreender mais de perto a equivalência dos termos aqui estudados (uma vez que se entende pichação como voltada à escrita e *graffiti* voltado ao desenho). Se é legível ou não, já é uma questão do leitor, ou seja, de quem contempla a intervenção. Um exemplo claro é o que ocorre quando ainda não sabemos ler e nos deparamos com letras e números. Nessa fase nada é legível, são apenas formas não codificadas, traços que formam algo.

Imagem 5 – Prédio com pichações codificadas. Ilegíveis para alguns, legíveis para outros.



Fonte: CB. Bairro República, São Paulo, outubro de 2015.

Logo, a legibilidade é relativa a cada indivíduo e assim também o é com a pichação. Ocorre também com o alfabeto chinês, árabe entre outros, em que traços e desenhos formam na verdade letras ou representações de uma comunicação viva que não será lida por quem não for alfabetizado nessas línguas. Esse é o contexto da pichação em si e embora o contexto do *graffiti* seja outro, ambos estão ligados por sua intenção genealógica pelo fator de inscrição. Sendo escrita ou sendo desenho adornado, a base desse tipo de linguagem é a inscrição no espaço, que vem com a intenção de apropriação. E aqui se encontra o conceito fundamental das intervenções urbanas e de entendimento de todo o presente trabalho. Assim sendo, a partir de agora é minada a distinção entre *graffiti* e pichação, sintetizando os dois termos em *graffiti*⁹.

1.1.3 Uma tensão – autorizado vs ilegal

A questão da legalidade e da ilegalidade, segundo interpretações populares, a primeira referenciando-se à pichação e a segunda referenciando-se ao *graffiti*, resume-se muito mais a questões de estética visual. Até porque quem vai autorizar seu muro ser pintado com “letras pretas sem sentido”? E este nem é o objetivo do *piche* (termo também referente a pichar, pichação); não tem a intenção de adornar e sim ultrapassar limites para deixar uma mensagem.

⁹ A partir de agora, toda vez que se falar em *graffiti*, referir-se-á tanto ao *graffiti* quanto a pichação. Além disso, agora que as questões etimológicas foram elucidadas, será usado *graffiti* e não grafite.

Para questões de adornos decorativos o *graffiti* ganha mais espaço, sendo aceito e autorizado e sendo condicionado a isto; ou seja, se é *graffiti*, é autorizado.

O que está sendo problematizado aqui é: ser autorizado não vai justamente contra a toda origem do *graffiti*? Sendo assim, aquilo que é autorizado pode mesmo ser chamado de *graffiti*? Claro que aqui nasce uma tensão muito polêmica, principalmente no atual momento do *graffiti*, que está ganhando destaque por conta de sua emergência; estão espalhados pela cidade e da cidade estão indo para empresas e das empresas estão virando marcas e assim por diante. Embora percorram esse trajeto que não é o original do *graffiti*, ainda assim são chamados de *graffiti*. A ideia aqui é colocar em voga esse assunto para se pensar suas origens e se refletir sobre sua atual ação e para que futuro está apontando.

A questão da estética sendo requisito principal para o *graffiti* (como a sociedade está acostumada a tratar e não como o objetivo deste trabalho) abre caminhos para uma outra questão: *graffiti*, de que arte se está falando? Se o *graffiti* tem por base ser algo não autorizado, a partir do momento que está em uma Bienal, por exemplo, perde seu caráter de *graffiti*. Isso se dá porque a Bienal se torna o agente de autorização, a permissão para um *graffiti* ser. Permissão essa que ele não precisa, que ele nem se quer visa.

Uma pergunta que surge é: a domesticação é o agente transformador do *graffiti* em arte? Ou seja, somente é arte se for domesticado? Propõe-se outro questionamento como início de resposta para estas questões: qual a necessidade, como operador de sentido, de posicionar o *graffiti* como arte ou não arte? Ou melhor, qual a necessidade de posicionar o *graffiti* para além de algo que não ele mesmo? Ocorre que o *graffiti* está constantemente sendo posicionado em dicotomias de definições e conceitos (arte, não arte; legal, ilegal; *graffiti*, pichação). Há uma necessidade de entender o *graffiti* para além de dicotomias, ou seja, entendê-lo por si só.

Em virtude de serem tão presentes tais dicotomias, os questionamentos embasados nelas surgem e se faz interessante respondê-los à luz da reflexão deste trabalho. Então, não, a domesticação não é o agente transformador do *graffiti* em arte. Arte ele sempre foi. A domesticação é o sistema permissivo e, ao adentrar esse sistema, os *graffiti* perdem sua característica de *graffiti* e permanecem somente na qualidade artrítica. Aqui ocorre uma reflexão para o campo dos estudos de arte. Por enquanto, procura-se entender a origem do objeto de estudo para entendê-lo como fenômeno na sociedade. Porém, o que se identifica, de forma simples é: *graffiti* no museu não é *graffiti*, mas *graffiti* na rua pode ser sim arte. Arte contemporânea, por que não?

Estima-se que este período (arte contemporânea) tenha surgido após a Segunda Guerra Mundial e que os artistas se mostraram voltados às verdades do inconsciente e interessados pela

reconstrução da sociedade (GRAHAM-DIXON, 2012). Este último ponto possui ligação direta com os *graffiti*, além do que, quando surgia um novo movimento de arte, ele era tomado por novas linguagens e técnicas e isso também se assemelha ao processo de surgimento dos *graffiti*. A arte contemporânea tem sua emergência na década de 1960 e contestava o estilo difundido pelas grandes mídias. Ressalta-se que foi entre as décadas de 1960 e 1970 que as intervenções urbanas em geral começam a ganhar mais espaço, também contestando o estilo de vida vendido pelo capitalismo. São muitas evidências que tornam possível a resposta para que tipo de arte se fala quando se aborda o tema *graffiti*.

1.2 Um *graffiti* incomoda muita gente

É possível agora problematizar e aprofundar em conceitos sobre o que é o *graffiti* partindo da ideia base de: ultrapassar e transpassar. Com esses dois termos, pode-se compor uma esfera de interpretação do objeto de estudo. Segundo (FERREIRA, 2008), o primeiro termo traz a ideia de: 1 *t.d.* ir além de (um limite); exceder, extrapolar. Com a primeira definição, já temos uma noção do objetivo de um *graffiti* ou de quem o realiza. Ir além de um limite carrega consigo toda essência dos *graffiti* e isso não tem relação com algo autorizado, permitido; a permissividade e a autorização são justamente o limite. O *graffiti* é originário da ideia de estar onde não deveria estar. E aqui se encontra mais um ponto chave para elucidação do presente trabalho. Ao visualizar uma cena onde haja uma faixa amarela com letras em cor pretas compondo a frase: “proibido ultrapassar”, do outro lado dessa faixa é onde *graffiti* se encontra.

Imagem 6 – Porta de instituição privada



Fonte: CB. Vila Madalena. São Paulo, outubro de 2015.

Dessa forma, o *graffiti* age ao contrário do pedido e é por isso que, por vezes, seus temas são contrários ao que se quer ouvir e ver. Essa ação de oposição é um gerador de incômodo, por vezes estético (como vimos nas chamadas pichações), outrora por estar em um local denominado indevido. São variadas formas que os *graffiti* assumem para incomodar e esse é o objetivo. Se for mais uma fala igual no meio da multidão de informações que recebemos diariamente, não será eficaz, contudo, se no meio disso tudo houver uma forma de se destacar para trazer a mensagem, o *graffiti* será esse meio. A partir disso, constrói-se a seguinte reflexão: qual a chance de que mensagens como as trazidas por *graffiti* fossem ouvidas em uma rádio? No jornal ou televisão? Esse lugar de fala midiático não possui abertura para esse tipo de tema e, por consequência, para as pessoas que realizam os *graffiti*. A abertura que se tem se faz dentro dos padrões midiáticos aos quais o *graffiti* se constitui como resposta em forma de protesto.

Constrói nesse ponto, mesmo que de forma breve, uma vilanização do objeto. Se faz necessárias certas considerações não com o intuito de depreciar o *graffiti* mas sim de compreendê-lo em outras dimensões. E sim, isto também é feito abordando os lados menos favoráveis do objeto e não somente o que o enobrece. Dois pontos são levantados por McCormick (2010): a questão necessidade de expressão e ecologia. Nos estudos abordados até agora, percebe-se o caráter de conquista do *graffiti*, em especial do lugar de fala, através da necessidade de expressão. Quando a população, seja a parcela que for, por algum motivo

específico não tem acesso à esse local de fala, parte para modos não convencionais (midiáticos) de se expressar. Que por sua vez acaba sendo chocante. Assim o *graffiti* se torna uma ferramenta chave nessa utilização expressiva. O que se reflete a partir disso é: há de fato algo urgente e necessário em ser dito presente em cada *graffiti*?

McCormick (2010) traz essa reflexão ao questionar se o *graffiti* é uma espécie de evolução da comunicação linguística verbal e visual, ou se assemelha à urina de animal, que advém do ato animalesco de marcar seu território. O que a princípio parece grosseiro por parte do autor na verdade impacta por sua reflexão. Entende-se então que a necessidade de expressão e conseqüentemente da conquista de um local de fala é inerente ao *graffiti* em sua origem. Com o passar dos anos, modificado, o objeto de estudo passa a assumir outras formas de se manifestar e conseqüentemente, outros objetivos.¹⁰ Assim, nem sempre o objeto de estudo é utilizado em sua função original de conquista e protesto; o que faz originar algumas polêmicas sobre poluição visual e vandalismo que tanto assolam o Brasil recentemente devido ao posicionamento político de João Doria Jr¹¹, atual prefeito de São Paulo, em apagar os *graffiti* da cidade.

Conclui-se que o protesto pode sim habitar o caráter vândalo, mas que nem todo vandalismo é protesto. A questão é quem decide o que é o não vandalismo? Há de se estudar o caráter de cada manifestação de *graffiti* em específico para se tirar as devidas conclusões, o que de fato, será um assunto gerador de polêmicas. O que faz refletir: de qual *graffiti* se está falando?

Diante dessa realidade entra-se no fator ecologia que está diretamente associado ao alto número de *graffiti* manifestados em especial nas grandes cidades, exemplificado aqui na cidade de São Paulo. Uma questão referente aos *graffiti* feitos em árvores e pedras por exemplo. Reflete-se de que maneira se dá um protesto que na verdade adere ao mesmo sistema de grandes indústrias não preocupadas com causas ambientais. Que poluem, desmatam e sujam o habitat natural de tantos animais e do próprio ser humano. Se o protesto se caracteriza em contrariar o sistema mercadológico do poder nas mãos dos maiores, como por exemplo as indústrias, esquecendo-se dos menores, esse tipo de manifestação *graffiti* se torna contraditória.

Dando prosseguimento ao raciocínio de transgressão e incomodo já iniciado, antes mesmo de se escolher ver e ler um *graffiti*, ele já se encontra no campo de visão e na mente das pessoas. Essa questão pode ser um tanto quanto invasiva, mas é exatamente essa invasão que

¹⁰ O que se verifica em especial na teoria dos estágios aborda pela autora nos capítulos seguintes.

¹¹ Responsável pela institucionalização do programa "São Paulo cidade linda" cujo objetivo é revitalizar áreas degradadas da cidade. Com isso muitos *graffiti* foram pintados de cinza gerando polêmicas com relação ao patrimônio cultural de São Paulo e a chamada "guerra de spray" (resposta dos grafiteiros à ação de Doria).

faz o *graffiti* ser notado; é a ultrapassagem mental que ele realiza, configurando-se como um fator de incômodo. Mesmo sendo um olhar involuntário pode-se ser surpreendido com uma aparição. É um incômodo não só por não se escolher o ver, mas porque ele está onde não se espera. Retira, de certa forma, o poder de escolha do com que se quer comunicar. Simplesmente aparece e conversa como um indivíduo que passa na rua e, sem prévia, expressa algo e vai embora deixando um pensamento em mente. Acerca desta questão, “brincar em espaços públicos é quebrar as regras, é invadir as emoções pessoais e sensibilidades de alguém sobre o que deveria ser, de outro modo, anônimo, funcional e aborrecidamente cotidiano (MCCORMICK, 2010, p.132).

Esse caráter de incômodo também é observado em estudos das artes. Essa inquietação é o incômodo que o *graffiti* gera, que através de suas falas e formas provoca pensamentos em quem o contempla, sendo um gerador de questionamentos, até mesmo sobre ser arte ou não. Um exemplo claro dessa ideia são as obras de Marcel Duchamp (1887-1968) que, assim como o *graffiti*, deslocava objetos de seus lugares comuns colocando-os em locais não convencionais. A obra *Urinol de Porcelana* (1917) elucida bem essa questão: peça comum em banheiros masculinos, foi comprada por Duchamp e enviada para uma exposição. Para muitas interpretações, foi considerado algo sem sentido e até grosseiro. Perspectivas assim acometem os *graffiti* a maioria das vezes. No entanto, a função tanto de um *graffiti* quanto dessa obra de Duchamp foi concretizada: provocar questionamento.

Imagem 7– Parada de ônibus na Universidade de Brasília



Fonte: CB. Brasília, novembro de 2015¹².

¹² Uma escultura possivelmente teria como destino uma exposição em museu ou algo semelhante. Já nessa foto, vemos que foi colocada em uma parada de ônibus, lugar nada convencional; este deslocamento de destinos do convencional para o não convencional gera questionamentos.

O segundo termo a ser apresentado é: transpassar. Com surgimento em 1858, com a junção dos termos “trans” + “passar”, refere-se, em base, a perfurar e penetrar. Ao analisar o significado de seu semelhante em francês, *trespass*, tem-se: “Do prefixo *três*, “para além de”, e *passer* “passar”, o significado original da palavra *trespass* era transgressão, ofensa e pecado, tal como seu uso na Bíblia nos faz lembrar” (MCCORMICK, 2010, p.15).

Trespass portanto vem se caracterizar com o ato de ir longe e de cruzar a linha, aquela mesma ideia de cruzar a faixa amarela com dizeres de “proibido ultrapassar”. Ambos os termos citados, ultrapassar em português e transpassar (*trespass* em francês), têm ideias semelhantes e clareiam o objetivo original do *graffiti*, o que vem a ser a sua assertividade. Já em português, o termo transpassar volta-se mais para a ideia de perfurar e penetrar, tendo não só a ação física (de local) de um *graffiti*, como também a ação mental abordada anteriormente. A ideia não é só de uma invasão de propriedade, mas também de uma invasão da mente, ambas com a função de comunicar algo, imprimir, inserir uma mensagem, seja no muro não permitido, seja na mente que não esperava. McCormick (2010) afirma que foi necessário chegar ao meio do século XV para que *trespass* adquirisse o significado de “invasão de propriedade”, tal como foi registrado em leis florestais do parlamento escocês. Esse cunho avalia e reforça a questão estudada no início do presente trabalho, a sua já antiga proximidade à transgressão. Os dois termos estão presentes quando placas, tais quais “favor não pisar na grama” e “proibida a entrada”, estão produzindo a atração inversa. E, ao seguir essa atração, o *graffiti* se concretiza e a natureza desse tabu também.

Para os mais preocupados com a doença que os invasores de propriedade representam, seja na forma de ativista ou na de artista, pode ajudar se pensarem no seguinte: os *graffiti*, o protesto e a criação estética trabalham todos em oposição à autoridade. Todo o gesto que não tenha recebido permissão e ainda assim se dirige ao público [...] precisa ser entendido primariamente como um tipo de discurso. (MCCORMICK, 2010, p.16)

Essa citação é assertiva ao clarear tantos conceitos e tensões aqui abordados. Entender, antes de qualquer julgamento, o *graffiti* como uma forma de discurso remete para a comunicação em si e não tanto para a maneira como ela se dispõe. Para o *graffiti*, o público é tudo, sendo assim, o interventor não se importa muito como está fazendo, mas se está fazendo algo para inserir sua mensagem. Faz-se preciso inferir certos atos como inerentemente criativos, mesmo que classificados como destrutivos, bem como o local em que essa forma de comunicação se manifesta.

Ao se falar de uma atração inversa, de um convite ao proibido pode surgir uma ligação direta da transgressão com um desafio às normas, o que de fato o é, porém, ao aprofundar um

pouco mais, percebe-se que é também um desafio às autoridades sobre as quais as normas estão definidas. Esse desafio vem em forma de questionamento, que gera confronto, que por sua vez gera incômodo.

[...] podemos também achar que o que está a ser comunicado envolve intimamente uma provocação para outros no sentido de questionar a realidade do consenso [...] mexe com a normativa da experiência urbana para permitir um questionamento mais amplo do modo como as coisas são. Este é o espaço da dúvida e do exame em que opera a arte pública não encomendada. (MCCORMICK, 2010, p.16)

É nesse espaço da dúvida que habita o incômodo e, por isso, surgem tantas tensões ao se falar do assunto *graffiti*, uma vez que ele age para criar questionamento, também apresentado como tensões. Não há como falar desse assunto sem abordar tais conceitos; sem até mesmo se ver tenso enquanto se discorre sobre. Adentrar, perfurar qualquer realidade é um convite a crítica. Introduzir-se à realidade do consenso é a certeza de ser criticado e é isso que o *graffiti* faz.

1.2.1 Contra consumo: o que incomoda o *graffiti*?

A reflexão que cabe aqui é: perfurar a realidade social, só que com a venda do incessível, não é exatamente o que o mercado de propagandas pratica com a sociedade por inúmeras vezes? Banksy mostra isso em uma de suas citações, colocando o *graffiti* como a arte que esse tipo de mercado merece por transgredi-lo e muitas vezes o danificar.

Para muitas pessoas, invadir propriedade e pintar parece uma atividade criminal. Mas, na realidade, os 30 cm² do teu cérebro são trespassados diariamente por equipas de peritos em marketing. Os *graffiti* são uma resposta perfeitamente proporcionada ao facto de nos serem vendidos objetivos intangíveis por uma sociedade obcecada pelo status e pela infâmia. Esta é a visão dum mercado livre e não regulado, tendo o tipo de arte que merece. E de qualquer modo, podes dizer que é tudo uma perda de tempo, mas ninguém se importa com a tua opinião, porque o teu nome não está escrito com letras enormes na ponte da cidade. (BANKSY apud MCCORMICK, 2010, p.6)

McCormick (2010, p.10) segue a mesma linha de raciocínio afirmando que com cada trabalho de arte pública gratuita, o artista de rua reclama uma parte da cidade que foi vendida a anunciantes. Esse fenômeno ocorre, também, através da resistência de tais artistas às pressões comerciais que regem tanto museus quanto galerias. Aqui apresenta-se mais uma elucidação da visão do presente trabalho sobre *graffiti*: arte de rua não é arte domesticada (dentro do museu); arte domesticada não é *graffiti*. A arte na qual o *graffiti* pertence é a pública assim como a rua o é. Nota-se que, por costume, não se questiona a imensidão de produtos e ideias que são vendidos diariamente. Muitas vezes não há indagações acerca desses itens de publicidade por

chegarem em uma estética elaborada tanto de fala quanto visual. Contudo, quando se depara com um *graffiti*, os conceitos usuais são confrontados e também incomodam.

Imagem 8 – Beco do Batman



Fonte: CB. São Paulo, outubro de 2015¹³.

Não é incomum constatar a aproximação dos *graffiti* às marcas criadas pelo mercado de consumo. Isso decorre não somente pela questão do desenho em si (criar formas e cores para expressar uma identidade), como ocorre na criação de logotipos, mas também da repetição dessa criação por vários muros e suportes que a cidade oferece. É quando o *graffiti* se apropria das estratégias de marketing para o combater; uma espécie de benchmarking¹⁴.

Na medida em que aceitamos de bom grado a premissa de que fazer marcas, como expressão pessoal do eu e forma social de comunicação, é uma característica notória de toda arte pública sem permissão tão antiga como a Humanidade, também vale a pena reparar na forma como séculos de evolução social afetaram profundamente os termos do compromisso. (MCCORMICK, 2010, p.131)

Eduardo Srur, artista plástico brasileiro e interventor urbano, exemplifica bem essa resistência ao mercado de propagandas. Através da intervenção “Atentado”, o artista representa um contra-ataque ao bombardeio visual da mídia na paisagem urbana (SRUR, 2012).

Atentado é a resposta de um espectador que cansou de ser passivo. É uma *action painting* nas ruas. [...] Mais de 30 peças publicitárias, localizadas em diversos pontos da metrópole, recebem intervenções visuais com bombas de tintas produzidas no ateliê. (SRUR, 2012, p.85;243)

¹³ Exemplo, na prática, de graffiti anônimo contra o mercado de propagandas excessivas.

¹⁴ Processo de avaliação da empresa em relação à concorrência, por meio do qual incorpora os melhores desempenhos de outras firmas e/ou aperfeiçoa os seus próprios métodos.

Imagem 9 – Eduardo Srur disfarçado de “mídia” para criação da obra “Atentado”



Fonte: <https://vimeo.com/22024320>, São Paulo, 2004.

Imagem 10 – Resultado da intervenção “Atentado”



Fonte: <https://vimeo.com/22024320>, São Paulo, 2004.

Imagem 11 – Vitrine de instituição privada



Fonte: CB. Bairro Vila Madalena, São Paulo, outubro de 2015¹⁵.

Outra questão abordada por Eduardo Srur é justamente a do incômodo com o intuito de reflexão e questionamento. Em sua intervenção “Touro Bandido”, o artista propõe o que chama de reciclagem do olhar, quando em uma escultura de vaca da *Cow Parade* apoia uma outra de touro em posição sexual. A ideia é questionar se o evento que se intitula como o maior de arte pública do mundo de fato o é. Isso tendo em vista que o mesmo evento já foi alvo de críticas semelhantes anteriormente e que já foi notificado pela comissão Lei Cidade Limpa¹⁶. Tal notificação se deu por conta de possíveis propagandas de produtos e patrocinadores através das vacas em exposição, sendo considerado assim um objeto comercial e não de arte urbana. O touro faz uma inseminação artística em um objeto que se tornou estéril como papel transformador que a intervenção urbana deve ter em sociedade, ou seja, o touro complementa a vaca. (SRUR, 2012).

¹⁵ Outra fotografia, desta vez de minha autoria, que exemplifica o ataque ao mercado de propaganda. Seja com objetivo de brincadeira ou de uma crítica maior, a manifestação foi concretizada.

¹⁶ A Lei Cidade Limpa, Lei nº 14.223/2006, segundo Mpsp (2006), da Prefeitura de São Paulo, significa a supremacia do bem comum sobre qualquer interesse corporativo. Sua aplicação permitirá a São Paulo diminuir a poluição visual que há tantos anos prejudica nosso bem-estar e promover uma melhor gestão dos espaços que, por concessão pública, poderão ter mobiliário urbano com propaganda.

A *Cow Parade*, que deveria ser sinônimo de arte urbana, na verdade agora ocupa insinuações mercadológicas e de consumo. Nesse sentido, a obra “Touro Bandido” representa uma resistência a isso. McCormick (2010, p.130) ressalta a distinção entre gestos puramente reativos e expressões que são mais mediadas ou estéticas. Não é somente o caso da crítica à *Cow Parade*, mas de muitos outros que ocupam as ruas e se intitulam *graffiti*, quando na verdade são somente arte contemporânea. Pode-se dizer que todo *graffiti* é arte contemporânea, mas nem toda arte contemporânea se qualifica como *graffiti*.

Imagem 12 – Resultado da intervenção Touro Bandido de Eduardo Srur



Fonte: CB. <http://saladacartel.tumblr.com/post/19590639987/a-propaganda-que-se-exploda>. São Paulo, 2010.

Práticas como essa, de uma intervenção sobre uma intervenção, têm se tornado comuns no cenário ao qual elas pertencem. Isso só revela o dinamismo da arte pública, que nada mais é do que a necessidade de expressão de quem a faz. Essa relação de incômodo também pode existir entre interventores e, conseqüentemente, entre intervenções. E a liberdade que a arte pública oferece (de que a obra não é personalíssima, mas de todos) permite essa intervenção em uma intervenção já existente. É a exemplificação na prática de que não há limites na ação de intervir e de que a crítica também pode ser criticada, configurando assim um “jogo” aberto de expressões. Um exemplo clássico desse caso é a foto a seguir, que começa com uma ideia e passa por mais duas transformações. A partir de uma base inicial, que já era a intervenção em si, foram criadas mais duas ideias, uma oposta à outra. Esse dinamismo de uma base estar disponível para outros significados contrários a ela mesma é um dos fatores de representatividade da liberdade de expressão. A respeito do tema do *graffiti*, percebe-se semelhança com a dinâmica de um debate político, com direito a réplica e tréplica.

Imagem 13 – Intervenção sobre intervenção



Fonte: CB. <http://xd.globo.com/prarir/quando-gente-percebe-que-algumas-zueiras-tendem-ao-infinito-17815828.html>. Biblioteca Nacional, Brasília, 2015.

1.3 O *graffiti* como extensão do homem

Partir-se-á de um conceito principal de que um dos fatores que constituem o ser humano é a sua opinião, ou seja, a opinião do homem é (também) ele mesmo. Não existe a máxima “você é o que você come”? Aqui a ideia é “você é o que você expressa”. A partir dessa premissa pode-se pensar a relação entre o que é expresso pelo interventor urbano e ele mesmo e refletir uma dimensão maior de significado do que é “falado” pelos autores dos *graffiti*. Assim sendo, tem-se na ação de se expressar a ação de se estender. Metaforicamente, as pessoas seriam elásticas, que estando em sua forma normal, ao se expressar, esticam os membros até ocupar outro espaço além do que está presente. Essa apropriação de outros espaços remete muito ao *graffiti* e não só isso, mas ao ato de expressar opinião em si.

Ao fazer um *graffiti*, o autor expressa aquilo que ele pensa, acha, concorda ou discorda; exterioriza sua opinião e esta faz parte do que ele é, da sua natureza. Dessa forma, ao “deixar” sua opinião em determinado momento e lugar, ele deixa uma parte de si, estendendo a si mesmo. E, com essa extensão, se apropria de novos lugares além dele mesmo, além do que já ocupa.

Retomar-se-á o que foi dito anteriormente sobre criação de marcas através dos *graffiti*; neste contexto, marca não só no sentido comercial, como foi abordado, mas no sentido de marcação de autoria. Ao ter a atitude “*graffiti*”, muitos criadores tendem a deixar algo relacionado a ele; um pseudônimo, um desenho que a ele remetido, entre outros. É uma marca que, aos poucos, os espectadores associam ao autor. Por detrás dessa ação tem-se a questão da identidade.

O nome dum escritor de *graffiti* é bastante mais do que apenas um pseudônimo. Tanto *nom de plume* como um *nom de guerre*, constitui a base para uma transformação completa, como a capa para um super-herói; ao contrário do nome atribuído, é um nome assumido não só para evitar acções penais mas para criar um outro, um super-substituto que define e incorpora uma nova identidade. (MCCORMICK, 2010, p.130)

Imagem 14 – Caixa de energia 115 Norte



Fonte: CB. Brasília, janeiro de 2016.

Nessa foto, intervenção feita em uma caixa de energia, locais reconhecidos por abrigarem *graffiti* em Brasília, observa-se a imagem do personagem de nome Gurulino, criado por Pedro Sangeon, que em pouco tempo ganhou abrangência na cidade por suas mensagens e estética visual. Com isso, atesta-se que Gurulino é um dos variados exemplos de criação de “marcas” para associação do espectador ao autor, inclusive de forma rápida.

Por questões práticas, a marca dum artista deve ser fluente, fluida e flexível o suficiente para ser colocada em qualquer local, rapidamente, sob quaisquer condições e mantendo essa mais primária das directivas de *marketing*: reconhecimento instantâneo. [...] existe algo de único na forma como um jovem escritor aprende inicialmente e no final assume a autoria sobre sua marca. (MCCORMICK, 2010, p.130)

A marca, que é a própria intervenção, tem seu significado no que tange ao que ela diz, isto é, qual sua mensagem e também toda a significação referente ao autor dessa marca; os motivos que o conduziram a criar tal marca, as vivências que o levaram até ali, ou seja, todos

os “porquês” dessa criação e a ação de marcar. São, assim, as inferências de uma vida, estendidas através da intervenção. Segundo McCormick (2010), toma-se o exemplo de Philippe Petit, homem que marcou a história ao atravessar as torres do *World Trade Center*. O que Petit fez no dia 7 de agosto de 1974 o tornou a intervenção em si; o ato como extensão dele mesmo pois ele é o ato. Ao usar seu corpo para atravessar em um cabo de aço uma construção de 110 andares, Petit não só cometeu um ato ilegal, característico dos *graffiti*, como marcou um lugar; deixou ali sua marca, sua vivência, sua história.

O resultado de 25 anos (idade de Petit na época) de experiências culminou no ato de ilegalidade de atravessar as torres gêmeas. Tais experiências são bem retratadas no filme *Man on Wire*, lançado em 2015 em homenagem ao *graffiti* realizado por Petit. Logo no início do filme, Petit relata que nunca buscou por permissão e, ao final do filme, perto de concluir sua travessia, ele relata “acho que está na hora de terminar minha invasão”. É esse o ponto, a não permissão, o ato de invadir como característica dos *graffiti*. Quando em entrevista para televisão, Petit é questionado do porquê de tal ato, ele apenas responde “não tem um porquê”. É como se relatasse que não há um motivo além do ato em si. O *graffiti* apenas já é o motivo, a própria realização já carrega seu significado. Foram essas experiências vividas que levaram Petit a realizar um dos maiores *graffiti* da história. As vivências compõem o ser, são formadoras de opiniões, ambas fazem parte do que somos ou nos tornamos. Expressá-las, ou melhor, marcar locais ou tempos com elas, nos torna mais extensos; nos expande.

Imagem 15 – Philippe Petit ao atravessar as torres gêmeas



Fonte: <http://www.nydailynews.com/news/shocking-images-philippe-petit-twin-tower-tightrope-walk-gallery-1.2318146>. New York, 7 de agosto de 1974

Outro exemplo de relevância foram as 95 teses de Lutero.¹⁷ Para alguns, teriam sido afixadas na porta da igreja castelo em Wittenberg, Alemanha, em 31 de outubro de 1517. Para outros, somente enviada por correspondência ao arcebispo, ao Papa e a alguns amigos (GASPARETTO, [201-]). Há indícios também de que as portas das igrejas eram locais comuns para pregar papéis, assim como murais de universidades. De qualquer modo, indo além do local onde as teses foram fixadas, o ato em si de criar as 95 teses com o objetivo de gerar questionamento e, por consequência, incômodo, já ocupa muitas das características de um *graffiti*. Lutero também possui toda uma vivência que o conduziu a gerar as 95 teses; estas são uma parte do que ele pensava e do que ele era, constituindo-se assim na dada extensão de si que está sendo abordada.

1.3.1 Pensando a criação de avatares no *graffiti*

Ao se pensar sobre a variada gama de personagens que nascem através dos *graffiti*, abordou-se a ideia do expandir a si mesmo, o *graffiti* como extensão do homem. Isto porque o personagem grafitado é diretamente associado ao seu criador. Ou seja, o autor do *graffiti* cria um personagem com o mesmo pseudônimo dele e assim sendo, confere a esse personagem as características do seu próprio “eu” (o eu de quem o criou). É quase que uma espécie de alter ego do interventor ou, mais precisamente, um avatar. Com essa criação, a associação ao autor se torna muito mais rápida na mente do espectador. Por isso mesmo, é o meio mais comum de se estabelecer essa relação entre interventor, *graffiti* e espectador.

¹⁷ Lista de proposições escritas em 1517 por Martinho Lutero, as quais iniciaram a Reforma Protestante que viria mudar a Igreja católica e a Europa. Tais teses discorrem sobre as posições de Lutero contra o que ele viu como práticas abusivas por pregadores que realizavam a venda de indulgências, que tinham por finalidade reduzir a punição temporal de pecados cometidos pelos próprios compradores ou por algum de seus entes queridos no purgatório.

Imagem 16 – 102 Norte



Fonte: CB. Brasília, janeiro de 2016.

A foto acima ilustra bem o que está sendo descrito. Nela estão presentes os avatares de dois interventores de Brasília: Toys (pseudônimo de Daniel), o primeiro da esquerda para a direita, e Pomb (pseudônimo de Thales), terceiro da esquerda para a direita. Ambos fazem outros personagens e tipos de *graffiti* mas, no caso ilustrado na foto, mostram suas duas criações de representação deles mesmos. Ambos se intitulam e assinam seus trabalhos como “Toys” e “Pomb”, ou seja, eles são esses pseudônimos. Ao criar um personagem e intitular como o mesmo pseudônimo, eles transferem o seu eu para esses personagens, criando assim um avatar.

Entende-se, a partir de agora, personagem como a definição de uma criação não associada ao criador e avatar como a criação associada diretamente ao criador. Mas pode surgir a indagação: mas isso não é só um personagem assinado pelos interventores? No caso do Toys e Pomb, a resposta é não. Outros registros fotográficos, como serão apresentados a seguir, mostram a repetição desses mesmos “desenhos” revelando que são intitulados personagens de associação ao autor, ou seja, avatares. Em declarações em redes sociais, os próprios Toys e Pomb confirmaram essa associação a respeito de seus personagens.

¹⁸ Representação pictórica de si mesmo

Imagem 17 – 104 Norte

Fonte: *CB*. Brasília, janeiro de 2016.

Imagem 18 – 115 Norte

Fonte: *CB*. Brasília, janeiro de 2016.

Imagem 19 – Declaração de @toysdaniel (criador) sobre o seu avatar Toys



Fonte: <https://www.instagram.com/p/4rSVEFL3R1/?taken-by=toysdaniel>

Na Imagem 16, observa-se os dois avatares já associados aos criadores Toys e Pomb, porém, não estão em sua forma original; o Pomb geralmente é representado pela cor azul e o Toys, pela cor verde. Vale ressaltar que é comum essa variação, justificável devido ao material disponível ao interventor no dia de fazer o *graffiti*, até o contexto a ser inserida a obra ou mesmo a vontade de quem o faz. É como se o avatar trocasse de roupa, assim como autor, a quem ele está associado, faz em seu dia a dia.

Na Imagem 18 percebe-se não só a variação do Pomb, em seu formato vampiro, como também a presença de outro avatar já aqui mencionado: Gurulino. Na lateral do contêiner, outros dois personagens interagem, o da esquerda também criação do interventor Gurulino e o da direita também criação do interventor Pomb. Nessa imagem, é interessante notar o exemplo de criações que não são avatares, e sim outros personagens, bem como a interação entre eles. Esse é o exemplo que vem elucidar o personagem localizado ao meio dos avatares Toys e Pomb na figura 16. O que ocorre nesse caso é o interventor Omik criando um personagem seu, mas não um avatar associado a ele. Afirma-se que ideia é a seguinte: um interventor pode ter vários personagens, mas um só avatar, a não ser que um mesmo interventor deseje ser representado por vários avatares e nomes, sendo assim uma exceção ao “padrão”.

Outro aspecto dos *graffiti* a ser analisado são as marcas de associação direta, assim como avatares, mas que não são desenhos e sim escritas. Embora faça essa ligação direta com o criador, não possui um padrão tão repetitivo de cores e formas como no avatar.

Imagem 20 – Tesourinha da 116 Norte



Fonte: CB. Brasília, janeiro de 2016.

A figura acima traz dois desse exemplo: Jao e Emsa. Ambos são marcados por toda cidade de Brasília e trazem consigo esse ideal de identidade abordado no avatar. Essa escrita do pseudônimo em formas diferenciadas é conhecida nos *graffiti* como *bomb*. Avatar e *bomb* partem do mesmo objetivo, mudando apenas o fato de que um é desenho e outro é escrita.

1.3.2 O *graffiti*, o meio e a mensagem

Propõe-se agora, a partir das elucidações anteriores, pensar o *graffiti* à luz de outros conceitos de McLuhan. Seguindo o que foi abordado anteriormente sobre o *graffiti* como extensão do interventor, abre-se caminho para entender também o *graffiti* como meio. Isto se dá de acordo com a teoria de McLuhan, pois os meios são extensões dos sentidos humano, é o que ele vem a chamar de “prótese técnica”. Percebe-se que, para o autor, o conceito de meio está intrinsecamente ligado aos de extensões e de sentidos, culminando em questões de interação social e relações de poder. Sobre essas duas últimas, pensá-las à luz dos *graffiti* se remete a aspectos como: vivência social, contracultura, dominação de território e questionamentos ao poder. Se para McLuhan, meio é toda forma de interação social e extensões dos sentidos humanos então, sim, o *graffiti* é um meio: “O meio é qualquer extensão de nós mesmos. Em outras palavras, um meio – esta extensão do nosso corpo ou mente ou sentidos – é qualquer coisa a partir do qual emerge uma mudança” (ABC RÁDIO NACIONAL, 1977).

É um fato de que não se trata de um meio convencional, mas não é esse o ponto que se deseja lidar, e sim o fato do simples ser um meio. Os meios convencionais entram nos ambientes e precisam da escolha das pessoas para isso; precisam de permissão, que consiste em ligar a TV, abrir o jornal, acessar a internet. É justamente a ação de procura pelo meio; é o querer saber o que eles têm para mostrar para então “dizerem” algo. É necessária uma ação de escolha e

filtragem de que tipo se quer usar e que tipo de mensagem se quer receber. Todo esse movimento se dá de acordo com a vontade do espectador e não do meio, ou seja, o desejo por uma mensagem. Como por exemplo, alguém que quer assistir uma novela procura um canal e horário específico para isso; alguém que quer comprar algo, visita um site específico.

Toda essa escolha e filtragem estão intrinsecamente ligadas sim ao meio, mas muito mais a mensagem. Porém, o *graffiti* foge de todo esse padrão, uma vez que ele não espera ser procurado, filtrado ou até mesmo desejado. Apenas está lá, independente de horário ou de que alguém o procure. Ele foi criado para dizer algo independente do que o espectador deseja ou espera. O *graffiti* acontece. É quase um susto e por isso também incomoda, como foi visto anteriormente. O *graffiti* provoca um momento no olhar do espectador, de fato um acontecimento físico, quando os olhos veem algo, a mente rejeita à primeira instância, mas logo em seguida dá o comando para se voltar àquela imagem. Tudo isso em frações de segundos. É literalmente o chamamento do olhar.

Outra teoria de McLuhan, muito abordada e por isso também cabe pensá-la à luz dos grafitti, é a máxima “o meio é a mensagem”. Na percepção do autor, o meio conceitua-se para além de uma forma comunicativa, ele é o próprio conteúdo que transmite. Ele propõe o estudo desse meio como forma de entender a sociedade. Visto que se entende os *graffiti* como um fenômeno da sociedade, é necessário traçar o caminho inverso para entendê-lo como meio e, conseqüentemente, como mensagem.

Ao analisar uma determinada frase dita através de meios diferentes, pode-se enxergar com mais clareza a influência que um determinado meio pode fazer sobre aquilo que está a dizer. Como exemplo, observa-se a frase da fotografia abaixo: “Oxalá te ama”. Ao ver essa sentença num folheto religioso ou até mesmo ouvir da boca de um praticante da religião umbandista, tem-se uma espécie de percepção totalmente diferente do que quando vemos essa mesma frase em *graffiti* nos muros de uma universidade.

Imagem 21 – Universidade de Brasília

Fonte: CB. Brasília, novembro de 2015.

Como McLuhan afirma, em entrevista para ABC Radio National¹⁹, dada maneira de se comunicar causa no receptor uma percepção diferente da outra. Então, muito mais do que está sendo dito, a forma como algo está sendo enunciado influencia no processo de inferência e significação. Na mesma entrevista, o autor declara “o telefone, como um serviço, é um ambiente, e este é o meio. O ambiente afeta todo mundo. O que você diz no telefone afeta poucos”. Nesta declaração, é exemplificado bem, através do afetar a muitos e poucos, o quanto o meio é um agente transformador de significação da mensagem.

A partir da importância reconhecida do meio, nasce a máxima de McLuhan. O meio é tão importante quanto a mensagem; tem papel tão importante quanto. Portanto, considerar o *graffiti* como meio possibilita pensar de forma mais clara sua mensagem. Na percepção de McLuhan, uma mensagem sempre indica para que se olhe além do óbvio, buscando as mudanças não óbvias. Aqui é o lugar de encontro com os *graffiti*. Essa ideia de sair do óbvio, de habitar entre as ironias e locais não convencionais; de provocar incômodo e não conforto; de ser um meio não convencional, não óbvio.

Entende-se as tecnologias presentes nos meios como formas de captar a atenção dos espectadores. Como fator que os aproxima desses mesmos meios, geram interação entre humano e máquina. É uma aproximação entre “*ciber-realidade*” e “*orgânico-realidade*”. Com o *graffiti* não é diferente, pois usa de seus meios para capturar a atenção do espectador. Seu dinamismo consta em arrastar as pessoas de algo que já estão habituadas a vivenciar e as transportar para uma nova realidade. Assim como McLuhan declara na dada entrevista à ABC,

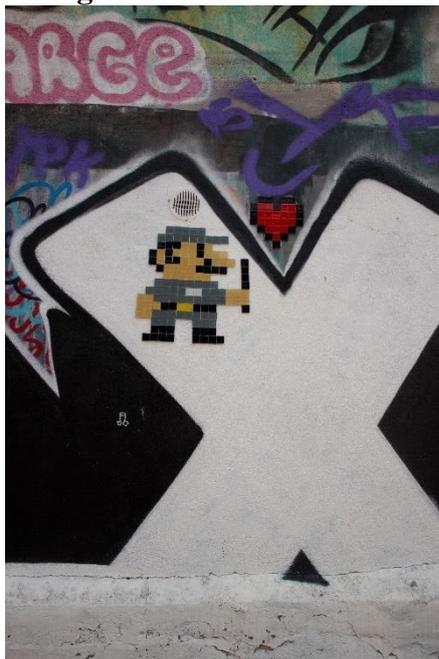
¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=fvRMpS-aGLE>. ABC National Radio: Marshal McLuhan “The Medium is the Message.” Monday Conference on ABC TV, 27 June 1977

“qualquer pintor, artista, músico quer criar um efeito. Ele monta uma armadilha para capturar a atenção de alguém“. Isto é o que o *graffiti* faz.

Continuando na linha de raciocínio de McLuhan, desta vez na teoria dos meios quentes e frios, o autor conceitua “quentes” para meios que exigem menos esforço da mente espectadora e “frios” para meios que exigem mais esforço. Ademais, afirma que diferentes meios estimulam diferentes graus de participação por parte de uma pessoa que escolhe consumir determinado meio de comunicação. Dois pontos valem ser ressaltados aqui: o primeiro é o quesito escolha do espectador, conforme foi discutido anteriormente, em que o *graffiti* comunica independente do espectador escolher utilizá-lo como meio; e o outro é identificar o *graffiti* (em sua maior parte) como meio frio, pois exigirá do espectador um esforço maior no que tange à interpretação de mensagens, formas, ironias e até mesmo códigos. Nas palavras de McLuhan, “qualquer meio quente permite menos participação do que um frio, como uma palestra possibilita menos participação do que um seminário, e um livro, menos participação do que um diálogo” (ABC RÁDIO NACIONAL, 1977).

No que diz respeito à participação, foi visto anteriormente a amplitude que um único *graffiti* pode ter através da intervenção de outras pessoas sobre ele. A interação de vários interventores em uma única obra é possível devido à localização pública em que se encontra. O *graffiti* não é enrijecido e finito nele mesmo; está aberto não só à contemplação, mas também à interação. Pensar meio e mensagem de acordo com Mcluhan, e elucidá-los de acordo com o *graffiti* permite pensar a seguinte proposição: o personagem é a mensagem.

Imagem 22 – Beco do Batman



Fonte: CB. São Paulo, outubro de 2015.

Na imagem acima percebe-se, pelo personagem em si, Mário Brós, um clássico dos games nos anos 80, a ligação direta com o material usado para fazê-lo: pastilhas que referenciam os pixels usados em jogos das décadas 80 e 90. A ideia central do uso desse material é deixar o personagem com a identidade mais próxima possível a ele mesmo, que no caso é representado por pixels²⁰. As pastilhas trazem exatamente a ideia do pixel, pontos luminosos que juntos formam uma imagem na tela. O diferencial nesse caso seria a roupa que o Mário está usando e o que ele carrega na mão: uniforme policial e cassetete. Mudando suas formas originais, o personagem transmite, ao lado do coração também pixelado, uma crítica ao sistema de segurança do país. Ter sido graffitado em tal local específico, o Beco do Batman, pode trazer variadas interpretações, desde a polícia como um jogo (Super Mário Brós), algo “fofo”, como o personagem, até a ideia do sistema de poder perdendo suas forças, visto que há somente um coração ao lado e não três (como de praxe quando está com 100% de vida no jogo).

Essa é uma análise rápida de ressignificação que será abordada mais à frente no presente trabalho, mas que aqui serve para elucidar o quanto um personagem em si pode ser a própria mensagem, bem como o meio escolhido para transmiti-la.

Imagem 23 – Tesourinha da 102 Norte



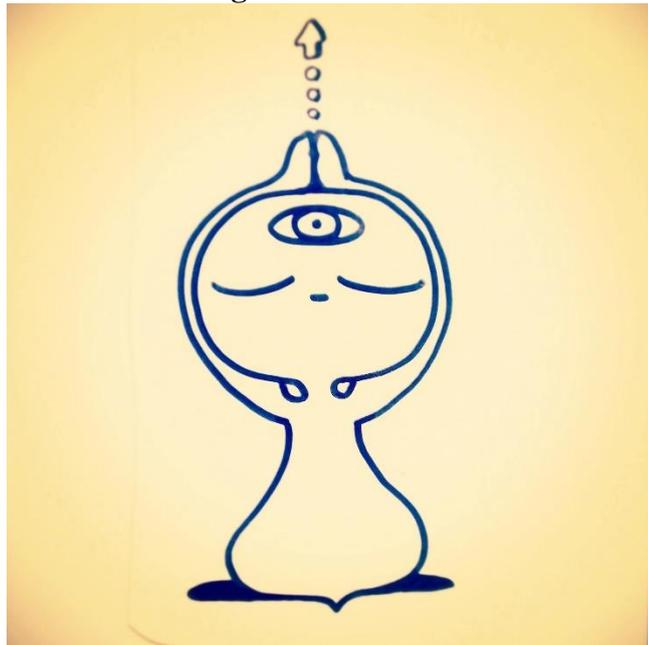
Fonte: CB. Brasília, novembro de 2015.

²⁰ *Substantivo masculino*. Ponto luminoso do monitor que, juntamente com outros do mesmo tipo, forma as imagens na tela; ponto.

Outro exemplo em destaque é a imagem acima, representando Ronald McDonald com uma chuteira e dentes de vampiro. Alvo de muitas críticas, a instituição McDonald's está presente em diversos *graffiti* pelo mundo. Sendo assim, o personagem Ronald já carrega esse significado de crítica ao consumo. Nessa sátira, o personagem foi colocado como vampiro, ou seja, sanguessuga, sugador de dinheiro e de trabalho “escravo”, entre outros. Aqui identifica-se um exemplo clássico do que abordamos acima no tópico “o que incomoda o *graffiti*”, com toda a luta contra consumo e contracultura presente nos *graffiti*. Pelo que o personagem representa, ou seja, sua carga de significado, tal imagem já se constitui uma mensagem por si mesma.

Saindo um pouco dos exemplos clássicos espalhados pelo mundo, com figuras já consagradas em seus significados, uma outra representação de personagens como mensagem é o próprio Gurulino. Com sua estética simples, traz no centro de sua testa uma espécie de terceiro olho, que juntamente com o nome que remete ao termo Guru, carrega em si a mensagem (zen) para o qual foi criado, sem nem mesmo ter uma declaração escrita.

Imagem 24 – Gurulino



Fonte: <https://twitter.com/gurulinopost>

1.4 Uma esfera sígnica

Propõe-se agora analisar o fio condutor central do presente trabalho para as discussões anteriormente apontadas: significação e ressignificação. A partir desses termos, pode-se adentrar ao campo semiótico como perspectiva de análise, em específico a partir da obra de Algirdas Julien Greimas, que se organiza na França (FIORIN, 1995) e que dará origem ao método adotado para esta pesquisa, a semiótica visual. O reconhecimento das intervenções

urbanas como fenômeno se tornou inegável devido ao seu caráter emergente. A partir disso, vários movimentos e técnicas de apropriação e expressão passaram a ser praticadas e discutidas. Como um movimento novo que é, faz parte de um processo de problematização; de um pensar a respeito para entender um dinamismo ainda muito contemporâneo. É assim também na prática, ainda muito variada em ideologias e valores. Por um lado, existem interventores definindo suas obras (no caráter de feitura e não de obra de arte, não é esse quesito que está sendo discutido aqui) como *graffiti*, outros como pichação. Alguns dizem que é vandalismo, outros que é arte. São variadas as tensões e algumas delas, já apresentadas aqui, com propostas de um novo pensar.

Todo o dinamismo desse processo, e das próprias tensões, evoca a necessidade de um olhar que conduz à significação e à ressignificação. O que vem sendo proposto até agora é pensar e problematizar os significados e ressignificados que os *graffiti*, ou as intervenções urbanas (como visto anteriormente acerca da relação entre esses dois termos), possuem em seu percurso de origem até agora. Entendendo as tensões propostas pela sociedade em que eles habitam e entendendo que se trata de um assunto ainda muito novo e por isso também muito flexível em sua origem e prática, é preciso entender os caminhos que os *graffiti* percorrem e para onde estão sendo conduzidos ou querem conduzir. Reconhece-se assim a existência de toda essa esfera sógnica que envolve o objeto de estudo e, adentrando-a, é possível pensar melhor as proposições feitas.

1.4.1 A linguagem nos *graffiti*

Para Roland Barthes (BARTHES apud KIM, 2011, p.290), a linguagem age sobre o outro como um contato pele a pele. “É como se eu tivesse palavras em vez de dedos, ou dedos na ponta das palavras”. Para Willard Quine (QUINE apud KIM, 2011), não existe ligação entre palavras e coisas. As palavras têm significados para nós pela maneira como a linguagem é usada socialmente. E aqui é percebida toda a questão social que envolve os *graffiti* e que os constitui como linguagem. Em Emmanuel Levinas (LEVINAS apud KIM, 2011), a linguagem é o meio com o qual as pessoas se comunicam umas com as outras antes mesmo de começar a falar, o que indica o pensamento de que algo já foi comunicado. Essa interlocução antecipada é o que ocorre na mente através do processo de inferência. Tal processo é regado de signos, percepções e questões sensoriais e isso será versado mais para frente.

Um ponto inicial para compreender esta esfera sógnica, a qual o *graffiti* pertence, é entender seu aspecto linguístico. Brandão (2004) fala sobre dois aspectos da língua: função e poder, conforme observa-se no seguinte trecho: “a língua tinha como função representar o real.

[...] Esse poder de língua continua na episteme moderna, [...] enquanto função demonstrativa”. Ao associar os dois termos, ou seja, a função e o poder, Brandão (2004) desloca a língua do status de representação do real para a demonstração. Aqui tem-se a margem para trabalhar duas possibilidades referentes a demonstração: metáfora e analogia.

Segundo Hermann citado por Garcia (2004, p.107), a metáfora consiste em “um meio de caracterização pitoresca”, efeito de um procedimento cognitivo através do qual, para se referir a um determinado elemento, utiliza-se a denominação de outro. Esse caráter pitoresco ao qual o autor se refere remete aos estudos em *graffiti* presentes nesta dissertação. Tendo como base etimológica a palavra *pittoresco*, segue a definição: “relativo a pintor, a obras de pintura, relativo a paisagem, a cenas particularmente expressivas” (OXFORD PRESS, 2015). Apreende-se que uma das representações dos *graffiti* é a forma pintada, ou desenhada, sendo assim, a forma pitoresca; e uma das linguagens dos *graffiti* também é a metáfora. Essa representação é muitas vezes carregada de ironia, pois para falar de algo se mostra outra imagem e, com isso, verifica-se a unificação de dois conceitos de linguagem nos *graffiti*.

Já a analogia consiste em “uma semelhança parcial que sugere uma semelhança oculta, mais completa [...], as semelhanças são apenas imaginárias. Por meio dela, se tenta explicar o desconhecido pelo conhecido, o que nos é estranho pelo que nos é familiar” (GARCIA, 2004, p.232).

Quanto à analogia, Garcia (2004) disserta a respeito de semelhanças e opostos, como por exemplo, desconhecido e conhecido. O autor propõe a semelhança como a maneira de interligar esses opostos. A princípio, a linguagem dos *graffiti* tende a causar estranheza, parecendo pouco familiar, mas pouco a pouco com sua forma de se portar e de expressão, revela o conhecido, assim como as analogias fazem, isto porque estas também estão presentes nos *graffiti*.

A respeito da chamada pichação, por exemplo, inicialmente são códigos para um grupo específico entender, mas, para quem tem domínio dessa linguagem, se trata de algo conhecido e familiar. Esse dinamismo da analogia está presente no dinamismo das ruas. Se trata de algo não exclusivos das analogias, mas de um processo de revelação. A própria criação de avatares, aqui antes discutida, se trata disso, uma espécie de identidade secreta, inicialmente desconhecida, mas que através da associação mental do espectador se torna conhecida, revela a identidade do interventor, seja ele mesmo “em carne e osso”, seja a marca dele já identificada pela cidade.

Imagem 25 – Eixão

Fonte: CB. Brasília, novembro de 2015.

Na figura acima, observa-se exemplificada uma aplicação de metáfora através da palavra “punk”. O termo usado refere-se à palavra “pau” da expressão “pau que nasce torto nunca se endireita”, presente na música do grupo É o Tchan. Ao substituir a palavra “pau” por “punk”, o interventor faz um trocadilho em que a palavra substituta ainda se encaixa sonoramente e em contexto na expressão como todo. Porém, a metáfora principal não se constitui nos significados das palavras “punk” e “pau”, pois uma não possui relação direta com a outra, mas sim na nova frase gerada em relação ao verso original da música. Ou seja, o mais importante não é a análise do punk como metáfora de pau e sim a “frase produto” como metáfora da frase original.

Imagem 26 – Tapumes Universidade de Brasília



Fonte: CB. Brasília, novembro de 2015.

A figura acima traz um exemplo de analogia através do conectivo explícito “logo” na frase “Pixo logo (re) existo”. Percebe-se que a ideia da frase original “Penso, logo existo”, de René Descartes²¹, é relembada. O referido *graffiti* traz dois pontos em destaque: o primeiro é a impressão que dá de conter a palavra “resistir” e o segundo de que ao “pixar” (sic) se tem uma “re-existência”, um existir de novo. No primeiro ponto, há uma amostra do objetivo geral dos *graffiti* de criar essa resistência, de criar um incômodo e assim como significa-se o *graffiti* como uma ação, resistir também o é. No segundo, nota-se uma questão muito mais ampla de significação da própria existência, ou melhor, de ressignificação. O fato de marcar lugares está diretamente relacionado a existência, ou seja, o indivíduo que marca dá um novo sentido ao próprio existir; uma ressignificação do seu existir ordinário. Esse interventor está presente na realidade; está não apenas sobrevivendo às imposições, mas resistindo e, por isso, existe. Como bom questionador que é, indagar a existência também faz parte dos *graffiti*.

1.4.2 Caminhos metodológicos

Independentemente de quais sejam os objetivos de uma pesquisa, só o texto pode ser o ponto de partida.
(Mikhail Bakhtin)

Falar de linguagem nos *graffiti* se torna uma ponte para entender a metodologia adotada no presente trabalho: semiótica visual. Sendo uma das três grandes teorias semióticas, a saber, a de Charles Sanders Peirce, nos Estados Unidos, Iuri Lotman, na Rússia, para essa pesquisa adota-se a que se constrói a partir da obra de Algirdas Julien Greimas, na França. Baseada na

²¹ Filósofo, físico e matemático Francês.

linguagem verbal, estuda conceitos dos quais pode-se utilizar aqui: texto e suas variantes, enunciador, enunciatário, pessoa, espaço e tempo.

A semiótica francesa, embora não ignore que o texto seja um objeto histórico, dá ênfase ao conceito de texto como objeto de significação e, por conseguinte, preocupa-se fundamentalmente em estudar os mecanismos que engendram o texto, que o constituem como uma totalidade de sentido. (GREIMAS, 1976 apud FIORIN, 1995, p.166)

Partindo desse princípio e entendendo em Fiorin (1995) que o texto pode se manifestar não só de forma verbal, mas visual também, o objeto de estudo (visual) então passa a se caracterizar como texto e, conseqüentemente, como objeto de significação. Assim, percebe-se que, embora baseada em expressões verbais, a semiótica visual se torna possível em suas considerações, uma vez que texto é toda unidade de expressão, seja ela visual ou verbal. E é de maneira implícita ou explícita que todos os textos trabalham com transformações; é no sentido dessas transformações narradas e causadas pelo *graffiti*, que o método semiótico visual vem a contribuir.

Entendendo o objeto de estudo como um fenômeno e que na fenomenologia o sentido nasce à medida que acontece, busca-se entender como se dá esse sentido através da pergunta-problema. Cada objeto em sua particularidade vai dizer qual análise lhe é cabível e coloca-se para o objeto *graffiti*, uma análise de sentido através do mapeamento de comportamentos. Para responder de que maneira se dá a relação entre *graffiti* e sociedade, o comportamento dos dois lados em questão é colocado em voga através das identificações de suas manifestações e dos possíveis porquês relacionados.

Seguindo na abordagem dos conceitos, o texto para Barthes (2004) é radicalmente simbólico e prova-se com relação ao signo, enquanto a obra se fecha sobre o significado e funciona como um signo geral. A obra é finita, singular e conclusiva, o texto é plural já que pode apresentar vários sentidos; conjunto coerente de signos. Não são sentidos que coexistem, mas que indicam a travessia, um movimento de um processo de interpretação; uma explosão de energia simbólica.

E assim, percebendo o conceito de texto e de sua pluralidade de sentidos, é possível incluir o fator interpretação como gerador de novos textos. Ou seja, à medida que se lê um texto, outros textos podem ser produzidos a partir deste, assim, o leitor também é o autor. Onde pode surgir também o que Bakhtin (2003) chama de problema do segundo sujeito, que reproduz o texto (do outro) e cria um texto emoldurador (que comenta, avalia, objeta, etc.). Tais teorias trazem noções de alteridade bem como elucidam as questões de vivências e experiências como geradoras da subjetividade interpretativa. São conceitos que permeiam o objeto e a

problemática, uma vez que a sociedade se trata de um conjunto de pessoas, ou melhor, de indivíduos que em suas especificidades apresentam diversas formas de dar sentido às coisas e assim também ao *graffiti*.

Quanto ao objeto, posicioná-lo como texto, ou seja, unidade de expressão (visual) permite, juntamente à semiótica visual, melhor entendê-lo no que se refere à sua problemática social. Isto porque a partir de texto pode-se trabalhar por consequência, os termos: enunciador, enunciatário e enunciado. Para Bakhtin (2003), dois elementos determinam o texto como enunciado: a sua ideia (intenção) e a realização dessa intenção. As inter-relações dinâmicas desses elementos, a luta entre eles, que determina a índole do texto.

É possível identificar no *graffiti* o fazer intencional bem como o fazer crer, sendo este segundo considerado pela semiótica como um determinante do processo comunicacional. O valor intencional do *graffiti* está em seu formato original em ser transgressor; sua intenção é clara e definida. O fazer crer está diretamente associado ao componente argumentativo que, para Fiorin (1995), é qualquer mecanismo pelo qual o enunciador busca persuadir o enunciatário a aceitar seu discurso, a acolher o simulacro de si mesmo que cria no ato de comunicação.

O mecanismo persuasivo vai de encontro ao objeto não só pelo tipo de mensagem que se expressa, mas pela maneira como a expressa. O ato transgressor fala por si e já é um texto. O *graffiti* argumenta com a sociedade. Em Bakhtin (2003) a atitude humana é um texto em potencial e pode ser compreendida unicamente no contexto dialógico da própria época. Outros dois pontos que se destacam, além de entender o texto como enunciado, é a existência do enunciador e enunciatário, que para a ambientação do objeto são o autor do *graffiti* e o contemplador ou observador deste. O que se destaca aqui é a existência de um "eu" e de um "tu", ou seja, de um outro; assim começa a surgir a noção de alteridade.

Quando se trata de comunicação e, por consequência, de relacionamento, seja em qual nível for, se trata da existência de dois fatores; um emissor, um receptor, um que fala, um que ouve, entre outros exemplos básicos que indicam a pressuposição de um envolvimento em ação, uma relação. Assim, se existe um eu em relação, pressupõe-se o tu.

Toda comunicação tem por efeito, senão por objetivo, mediar o estabelecimento ou a redefinição de certos relacionamentos entre sujeitos que, no final das contas, somente comunicam entre si a fim de interagir mutuamente, ou seja, de transformar suas competências ou seus estados respectivos. (LANDOWSKI, 1992, p.38)

Alteridade se torna fator indissociável à pesquisa na medida em que o *graffiti* se comporta como um fator em ação, que pressupõe a existência de um contemplador, a sociedade.

Um está olhando, refletindo e agindo com relação ao *outro*. Se o *graffiti* é texto, para Bakhtin (2003), o acontecimento da vida do texto, isto é, a sua verdadeira essência, sempre se desenvolve na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos. Ainda no autor, verifica-se que o espírito, também abordado em Simmel (2009), não pode ser dado como coisa, mas apenas na expressão semiótica, na realização em textos tanto para mim quanto para o outro.

Assim, enunciador se refere ao autor do *graffiti*, ou seja, quem o realiza, enquanto enunciatário se refere ao observador do *graffiti* ou seu receptor, sendo eles configurados como sujeitos que investem sentido no texto. Em Landowski (1992), uma semiótica dos objetos, e em particular dos textos, não pode ser construída separadamente de uma semiótica dos sujeitos que investem sentido nos ditos objetos, sejam eles autores, sejam consumidores. Estudar estes dois indivíduos é procurar entender a ambientação em que o objeto se manifesta; compreender quem o faz acontecer e quem o recebe e seus porquês em uma espécie de mapeamento.

Dando prosseguimento ao método, uma outra ferramenta metodológica que se apresenta para elucidar o objeto são as teorias de Ana Claudia de Oliveira (2004) em seu texto intitulado *As Semioses Pictóricas*. O texto aborda os seguintes pontos que suportam a pesquisa: plano da expressão e plano do conteúdo e os quatro formantes plásticos nas seguintes dimensões: cromática, eidética, matérica e topológica.

Esse "o que" da pintura que o semiótico quer tornar visível são os processos de estruturação de seu todo a partir da apreensão das unidades pertinentes e da evidência do modo como essas são arranjadas nas suas manifestações textuais com o propósito de assinalar que é em função da construção da obra que sua significação é produzida. Num outro traço, às avessas pois, o semiótico parte da obra pintada para, pelo verbal delinear a cadeia de procedimentos constituintes da tela. Pelo reconstruir os traços, o analista percorre as ações que, nas suas sequências de apreensão, configuram as transformações que re-fazem ou porque não, re-pintam a obra. Nessa tarefa, por inúmeras vezes, ao construir seu discurso verbal, o semiótico recorre a uma visualização esquemática das operações traçadas, utilizando-se, para isso, gráficos, esquemas e diagramas a fim de evidenciar o encadeamento das ações que ele descreve. (OLIVEIRA, 2004, p.116)

Faz-se necessário então o uso de uma estrutura como análise, do que para o texto é uma pintura em tela, e para esta pesquisa é o *graffiti* em seu suporte, entendendo que dessa maneira o objeto se mostra a seu contemplador, ou enunciatário. Assim uma estrutura analítica autoral é concretizada através de esquemas, passando do plano da expressão, onde habitam as quatro dimensões especificadas, e dando acesso ao significado através do plano do conteúdo. Tal acesso se refere a explicar possibilidades de respostas à problemática proposta. Outro tipo de esquema diretamente ligado à semiótica visual e também utilizado para se aproximar da problemática da pesquisa é o quadrado semiótico proposto por Landowski (1992) em seu texto intitulado *Jogos Ópticos*.

Essa é a direção metodológica abordada pelo trabalho, posicionando o aporte teórico sempre pela angulação do objeto de estudo *graffiti* e entendendo a semiótica, em específico, visual, como melhor maneira não de analisar somente, mas de vivenciar a presente proposta. “Ter a experiência duma estrutura não é recebê-la passivamente: é vivê-la, retomá-la, assumi-la, reencontrando o sentido imanente” (MERLEAU-PONTY, 1945 apud OLIVEIRA, 2004, p.117).

CAPÍTULO 2

Elas (as cidades) pertencem a todo mundo.
 Não devem se tornar iguais às outras.
 Por isso, é importante entender o que é especial
 e característico de cada cidade.
 (Robert Tavenor)

2.1 Cidades: contexto do objeto

Para o presente momento da pesquisa, busca-se estudar o contexto do objeto afim de entender suas variadas formas de se manifestar. Para isso entende-se o social como ponto de partida de elucidação do ambiente contextual. Assim, serão explanadas questões vivenciais e experimentais dos habitantes, subjetividades e formações de culturas nas cidades de Brasília e São Paulo. De que maneira tais fatores influenciam na relação entre problema e objeto é o que se busca a seguir.

2.1.1 Vai ver se eu tô lá na esquina: vivências urbanas e seu ciclo social.

Entender a cidade e termos que a envolvem, como por exemplo espaço, público e rua, se torna fundamental para se aprofundar no conhecimento dos *graffiti*. Não seria diferente, uma vez que o objeto de estudo nasce e se desenvolve nesse ambiente, e assim, entender esse ambiente é adentrar à raiz da questão. Observar o fenômeno dos *graffiti* é, ao mesmo tempo, se deparar com diversas vertentes (entre elas várias dicotomias) e com uma única ponta do *iceberg*. Entender a cidade e suas vielas conceituais e experimentais leva ao entendimento do que talvez seja o motor gerador de base para o desenvolvimento dos *graffiti*; é descer ao que seria o corpo do *iceberg*.

É na cidade onde se configura a relação que baseia a pergunta-problema do presente trabalho; é onde encontram-se, de forma chocante ou não, os dois termos base desta pesquisa: sociedade e *graffiti*. Ambos se manifestam e convivem no ambiente público; um interpreta e reinterpreta o outro como em um ciclo vicioso. Um existe (*graffiti*) por causa do outro (sociedade). Sim, os *graffiti* são uma resposta da sociedade, para a sociedade e por causa da sociedade.

A existência das cidades está diretamente ligada a aspectos humanos (sociais, culturais, políticos e econômicos) e a aspectos físicos (região, rios, ruas, arquiteturas). Portanto, para a formação das cidades é imprescindível que esses dois aspectos estejam presentes mutuamente. (CARVALHO, 2008).

Uma proposta inicial de estudo nesse sentido, tanto no aspecto humano quanto no aspecto físico da cidade, é a pesquisa da vivência urbana das duas cidades que se colocam como aporte geográfico deste trabalho: Brasília e São Paulo. Busca-se identificar diferenças e

convergências desses dois locais no quesito experimentação da rua e, assim, através dessa experimentação (até mesmo metodológica) buscar novos ângulos de observação dos *graffiti*. Torna-se importante citar, em quesitos metodológicos, que para esta reflexão um exercício foi e tem sido realizado: a experimentação da rua tanto em São Paulo quanto em Brasília pela própria autora, com o objetivo de entender de perto certos movimentos aqui citados.

2.1.2 Brasília e São Paulo: o recorte geográfico

2.1.2.1 Transporte público como fator limitador

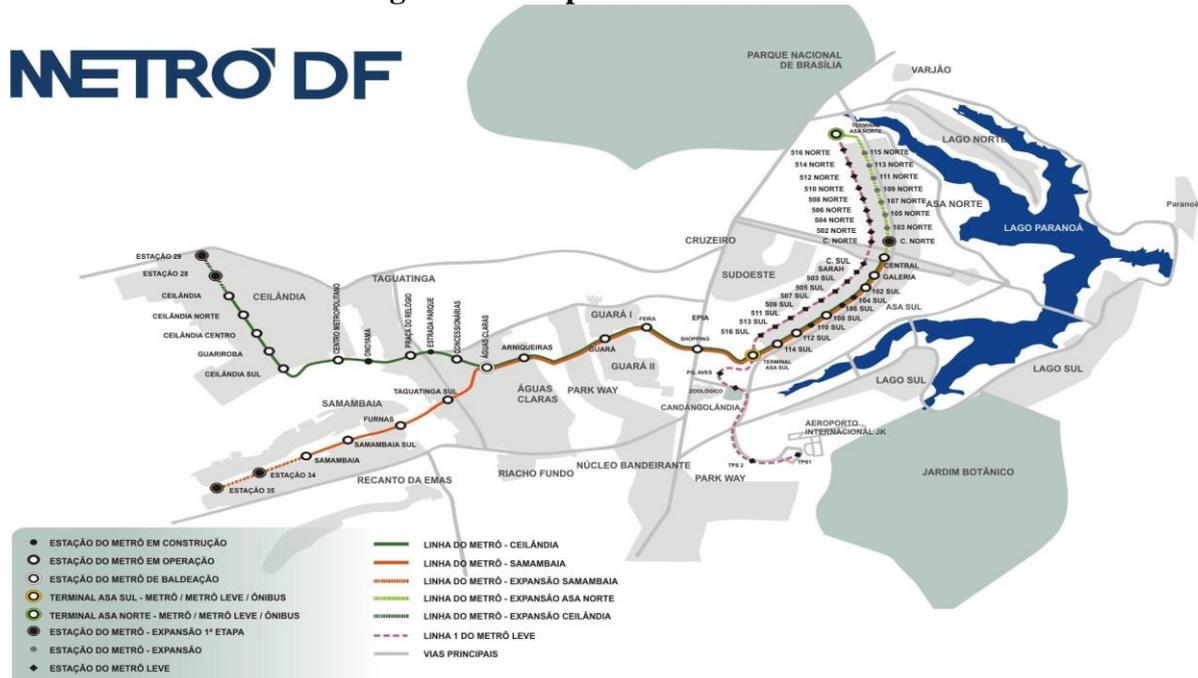
Há um senso comum que permeia os brasilienses, e que se estende aos de fora também, de que Brasília é uma cidade entediante. Alguns chegam a apelidar de “roça”, cidade pequena, “fim do mundo”. Outros chegam a brincar com trocadilhos como Bras.ilha, aludindo aos habitantes individualistas e isolados em seus mundos. Em entrevista à Revista Traços número 5, revista essencialmente brasiliense, a atriz Camila Márdila fala sobre como a cidade se mostra claustrofóbica e antipática, e com isso faz com que muita gente vá embora. O que se percebe além de tudo é uma característica de repelir o presente na cidade. Nesse sentido, cabem algumas considerações como: o que leva à construção desses pensamentos? Esse senso comum vem sendo quebrado por novos hábitos?

Pensar na questão de transportes públicos se torna interessante para iniciar a primeira questão exposta. Em Brasília a dicotomia “transporte privado *versus* transporte público” é eminente, ou seja, embora isto aconteça na maioria das cidades urbanizadas, na capital federal se concretiza de forma mais latente. O que leva a esse fenômeno não é segredo para os que residem na cidade e necessitam se locomover e não dispõem de transporte privado, nem para quem vem de fora e essencialmente precisa do transporte público, que se configura precariamente na cidade. Não fisicamente como em casos extremos em que o transporte se apresenta como risco ao passageiro, mas no quesito trajetos e horários estabelecidos.

Em princípio se entende o transporte público como meio para suprir a necessidade de realizar o trajeto do trabalho, ou estudo, para casa. Bem, entende-se assim porque forma-se uma cultura através de hábitos adquiridos, quando na verdade deveria ser inclusivo também nas atividades de lazer, entre outros. Deveria ser para ir e vir de fato, não importando para o que exatamente. Estes hábitos foram adquiridos pela falta de opção de transporte, seja em quantidade, horários ou tipos de transportes. Em finais de semana por exemplo, seja para quem trabalha ou quem quer um lazer, a população fica à mercê de uma frota reduzida. O maior

exemplo nesse quesito em Brasília é o metrô que, ocupando o referente à metade da cidade²², deixa boa parte dos habitantes dependentes tão somente dos ônibus, que por sua vez também são insuficientes por ocupar horários somente de pico, ou por passar nos locais poucas vezes por dia.

Imagem 27 – Mapa do metrô de Brasília



Fonte: <http://mapa-metro.com/pt/brasil/brasil/brasil-metro-mapa.htm>

Abordar a questão do transporte, a princípio, parece algo muito mais político, uma crítica ao governo, e o que de fato é, porém, aqui o foco é entender como essa precariedade influencia a sociedade em sua vivência urbana ou, mais especificamente, em sua falta de vivência urbana. Se as opções para se locomover na cidade são poucas, logo, a oportunidade de vivenciar a cidade também é pouca; se o transporte de uma cidade é precário, a vivência dela também. Nesse ponto começam as consequências, que por sua vez se transformam em hábitos, como citado acima; hábitos que passam a ser adquiridos, formando assim uma cultura.

Eu passo aqui poucos dias e já começo a ficar meio entediada. Você anda na rua à noite e não encontra ninguém. E isso acaba se tornando super perigoso. Eu comeci a ter muito medo da cidade. Outra coisa que tá passando da hora de melhorar é o transporte público.[...] Falta de liberdade de ir e vir. Eu me sentia muito aprisionada aqui. (MÁRDILA apud TRAÇOS, 2015, p. 24)

²² Embora o mapa a seguir dê uma interpretação dúbia ao mostrar certas linhas como existentes, quando na verdade não são. Quem mora na cidade sabe se orientar quanto a isso, mas quem vem de fora lida com uma expectativa que não é real.

Na matéria intitulada Ocupações, escrita por José Rezende Jr. para a primeira edição da Revista Traços, o autor expõe essa exata condição de transformação de vivência urbana da cidade. Na reportagem, ele cita o sociólogo e historiador Richard Sennet, que ao vir a Brasília deixa a consideração: “É bonita, mas fiquei aterrorizado, as pessoas não se relacionam” (SENNET apud REZENDE JR, 2015, p.8). Também menciona o planejador de transporte urbano de San Francisco (EUA), Patrick Gough, que visitou a cidade na época da Copa e teve pena dos brasilienses: “Eu me sinto mal pelas pessoas que vivem aqui e estão isoladas umas das outras” (GOUGH apud REZENDE JR, 2015, p.8)

É interessante aludir, mesmo que brevemente, como que em São Paulo algumas questões são colocadas de forma oposta à Brasília, embora outras, como a citada a seguir, vem, até de forma surpreendente, reafirmar algumas problemáticas. Ao comparar as duas cidades, que são o recorte geográfico do presente trabalho, não se tem a intenção de elevar uma e rebaixar a outra e sim identificar as diferentes vivências urbanas de cada uma, conhecendo assim a sociedade que as habita.

Segundo o relato do urbanista Jan Gehl (GEHL apud LORES, 2016) à Folha de São Paulo, ao ser apresentado a Nova Faria Lima (avenida que se constitui como um dos corações financeiros de SP), a cidade de SP se faz na altura da calçada, onde as pessoas estão. Se questiona onde estão os cafés, mesinhas e bancos para se sentar, conversar e namorar. Não há vitrines ou lojas; não há estímulo visual nenhum. Desde 1960, o urbanista critica o modernismo que originou Brasília e os locais exclusivamente comerciais ou residenciais da cidade. Ainda sobre São Paulo, apresentou suas críticas a cada local que foi levado a visitar e disse sentir pena de quem trabalha na Nova Faria Lima, assim como Patrick Gough quando veio à Brasília.

Com relação à Faria Lima, o questionamento “onde esses empresários estão com a cabeça?” (GEHL apud LORES, 2016) fala sobre um local que não possibilita felicidade para seus funcionários (sendo felicidade diretamente ligada à produção) quando não se tem o que ver ou usufruir, retirando assim, o desejo de permanecer no local. Se tornou um lugar onde somente os fumantes são privilegiados por terem um espaço livre para si. Já na Vila Olímpia tudo é uma mesmice para o urbanista, que nota que não há nenhum marco, algo que diferencie e dê identidade, embora seja um bom espaço público. A redução de canteiros onde se pode conviver, passar a pé e sentar, em prol de não reduzir as faixas para carro, incomoda o entrevistado.

Sobre o “antigo” Itaim, Gehl revela que quando o pedestre tem que dar uma volta enorme para sair do próprio prédio por que a saída de carros é central, há um problema enorme. E, ao sair, se dirige para o outro lado onde há casas, prediozinhos e restaurantes no térreo,

mostrando assim a lição dada pelo velho urbanismo na modernidade. Para encerrar, o urbanista fala sobre velocidade e segurança em uma cidade onde quase todas as ruas têm mão única. Para ele, o ideal são as mãos duplas, pois além dos motoristas correrem menos, os pedestres têm maior facilidade em atravessar a rua. Em suma, Gehl ratifica o que tem sido construído neste trabalho na medida em que coloca a vivência das ruas como fator decisivo para um social mais saudável e com noções de alteridade. Ao criticar São Paulo, sai da zona de idolatria da chamada “Nova Iorque brasileira”, “vilanizando” a cidade que se mostra problemática como qualquer outra, cada uma em suas características.

Já em outros quesitos, que valem ser estudados aqui, São Paulo também apresenta sua contrapartida a uma não vivência urbana. Em especial pelo metrô, as possibilidades de chegar a vários locais, incluindo os mais distantes, são inúmeras através de suas várias estações instaladas e linhas diversas. Fora essa gama de opções tem-se os ônibus em variados horários e quantidades. Esses dados não são surpreendentes para quem já foi à cidade pelo menos uma vez. Mas, ao refletir sobre esse fato evidente, entende-se melhor o porquê da chamada Nova Iorque do Brasil ter tanta gente em tantos lugares e em tantos horários.

Obviamente, a quantidade de carros privados ainda é considerável, capaz até de formar trânsitos intensos, também ponderando a numerosa população. Mas, ao se verem diante dessa realidade, os paulistas têm ao que recorrer para chegarem aos lugares, ou seja, o transporte público. É comum ver um aglomerado de pessoas transitando pelas ruas, vivenciando um espaço que também é do outro. Seja pelos mesmos motivos de Brasília, estudo e trabalho, seja por lazer. É comum ir ao shopping de metrô, ir à avenida mais badalada de metrô; a museus, cinema. Realidade esta que embora presente em Brasília, se configura em uma proporção muito menor e por isso muitas vezes acaba por ser uma opção abandonada pelos habitantes, diferente de São Paulo, onde mesmo quem tem carro, por vezes opta pelo transporte público.

2.1.3 A construção de uma cultura

De que cultura se trata? Repulsão, medo, sufoco e tédio são alguns dos sentimentos eminentes que assolam os habitantes de Brasília. Na medida em que esses sentimentos ocorrem com frequência ao ponto de se tornarem hábitos, tem-se a construção de uma cultura e possivelmente de um ciclo vicioso. Quando uma condição é imposta à sociedade, como causa e efeito, esta responde de uma forma ou de outra. Em certas vezes vem em formato de revolta, em outras vezes em formato de submissão.

Muitos amigos foram assaltados em *pilotis*, porque tá tudo vazio, ninguém transita, e as pessoas estão só tentando arranjar um lugar pra tocar um violãozinho à noite...Cidade vazia é um horror. [...] Tem tanta gente tentando fazer diferente, tentando fazer cinema, cantar na rua, se encontrar na rua... (MÁRDILA apud TRAÇOS, 2015, p. 24)

Em contrapartida e como reflexo da precariedade do transporte público, os habitantes de Brasília recorrem às infundáveis parcelas para se adquirir um carro próprio e, ao fazê-lo, acabam se isolando um pouco mais da própria cidade. Embora com um automóvel próprio a chance de se locomover seja maior, existem menos pessoas andando pelas ruas em si. Ou seja, por um lado se torna bom pois pelo menos as pessoas alcançam locais como bares, cinemas, restaurantes, mas por outro lado elas sempre estão em seus destinos finais e não transitando e vivenciando a própria rua.

Ocorre também que os destinos finais costumam ser fechados ou cercados de limites e não se expandindo à rua, não a ocupando. Em Brasília costuma-se comumente dizer “lei disso, lei daquilo” quando se trata de algum fator proibitório; um fator de controle. Exemplo que ilustra muito bem a questão proposta é quando se está todo mundo apertado, em um bar ou outro estabelecimento, não há mais lugar para sentar e, ao se deparar com o espaço ao redor do local, seja uma boa calçada ou “pracinha” a pergunta vem à cabeça: por que não botam umas mesas e cadeiras aí para a gente sentar? E a resposta legislatória sempre vem: porque parece que tem uma lei que proíbe de ocupar lugares de passagem de pedestres. O que se percebe é que muitos nem sequer tem certeza se existe essa lei, fica mais para os donos dos estabelecimentos saberem e obedecerem. Mas, se ela existe em vigor mesmo, a pergunta é: de que tipo de pedestres estão falando?

Uma outra questão que assola Brasília e complementa a apresentação acima, e inclusive divide a população, é a questão do barulho nas ruas. O caso do Balaio Café ilustra exatamente essa questão. O estabelecimento ficava situado na quadra 201 Norte e costumava ter programações todas as noites, o que já é raro, e alguns dias chegava a fechar as calçadas e espaços ao redor. Acontece que o Balaio tinha esse conceito de não somente “lotar a casa” mas ocupar a rua e isso era bem explícito nos carnavais e em suas programações. Era tradição ocupar a “pracinha do Balaio”, ou seja, ocupar a rua e torná-la um lugar de convivência e não somente de passagem.

O mais interessante é que as pessoas se encontravam ali não exatamente pela música ou bebidas do estabelecimento, até porque na medida em que essa ocupação foi se configurando, muitos vendedores ambulantes foram se estabelecendo ali para vender suas bebidas. Se encontravam ali pelo ambiente que foi construído ao se ocupar a pracinha; pela vivência da rua

em si e não de um local privado. Segundo o G1 Distrito Federal (2015), fechado dia 30 de abril de 2015 pelo Instituto Brasília Ambiental (Ibram), por som alto durante a noite, o Balaio Café também foi multado em R\$ 20 mil. Fiscalização alega que “o cidadão não pode ser prejudicado porque outros se sentem no direito de fazer barulho” (G1 DISTRITO FEDERAL, 2015).

Isso ilustra muito bem a vivência urbana de Brasília, cidade do “proibido buzinar”; onde o barulho é sinônimo de falta de respeito. Mas, novamente, cabe outra pergunta: de que barulho se trata? De fato, há barulhos prejudiciais, mas seriam todos? Até que ponto o controle do comportamento, inclusive do barulho que se faz, de fato contribui para um ambiente mais saudável? Ou poderia refletir uma sociedade sufocada? A princípio, entende-se como sufocante o barulho em excesso (caso de São Paulo, cidade abordada a seguir em contraponto à Brasília), mas percorrer o caminho contrário altera o produto? Ou seja, silêncio em excesso também não se torna sufocante?

Poxa, a cidade tá careta pra caramba. Você vai pro bar, aí o bar tem que fechar sei lá que horas. Aquilo que aconteceu com o Balaio Café foi um absurdo! [...] essa mania de querer tudo muito silencioso e aí não poder ouvir uma musiquinha até 1h da manhã...Gente, vocês estão convivendo com gente! Vamos ser mais fluidos aí...Pessoas fazem barulho, e isso é saudável! Eu acho que atrasa muito a cidade. E a torna um pouco claustrofóbica e antipática... (MÁRDILA apud TRAÇOS, 2015, p.23)

Tal cenário configura-se como a era dos extremos, barulho demais sufoca pelo excesso de informação, barulho de menos sufoca pelo excesso de tédio. Citando novamente o fiscal do Ibram, segundo G1 Distrito Federal (2015), “o cidadão não pode ser prejudicado porque outros se sentem no direito de fazer barulho”. Logo, fazer barulho não é um direito e quando se faz é prejudicial, sendo esta uma das lógicas em vigor em Brasília atualmente. Barulho é algo tão fluido a respeito de qualquer ser vivo, não só os seres humanos, nem sequer se limita aos cinco sentidos; se não se ouve, se produz barulho, ao arrastar um simples objeto de lugar, ao se andar, até mesmo respirar. É uma necessidade eminente daquele que está vivo.

Obviamente, não se trata aqui de dizer que limites não são saudáveis ou de que disciplina é desnecessária ou qualquer coisa relacionada. Trata-se de refletir sobre extremos prejudiciais, que, embora sejam criados para o bem-estar, podem causar efeitos contrários. A ordem de uma sociedade não está presente no fato dela ser controlada, mas sim de ser vivenciada com respeito às diferenças, seja do que quer silêncio para se concentrar ou descansar, seja do que quer barulho para festejar.

Infelizmente, ainda são necessárias “muletas” para se conseguir andar, ou seja, de leis que regulamentem aquilo que deveria ser imanente de cada um, leis de incentivo ao respeito. E isto está presente para muito além da questão de vivência das ruas, está latente na questão de

experiências do outro, de noções de alteridade. Mas nada tão fértil para se estudar a sociedade do que as relações em comunidade, sejam domésticas, no prédio ou condomínio em que se vive, e em especial na rua, onde os diferentes se encontram. Viver uma lógica que associa, direta e automaticamente, barulho ao erro, é remeter cada vez mais o silêncio ao certo. Esquecendo assim de refletir que tanto um quanto o outro pode levar o indivíduo ao isolamento, o que não se torna ideal diante de uma necessidade de respeito ao outro, que só pode vir com a convivência.

Imagem 28 – Balaio Café



CB: Porta do Balaio Café. Brasília, outubro de 2015.

2.1.4 Do privado ao público: um afeto

Se você não tem lugar que possa chamar de seu,
você não sabe onde está!
(Herman Hertzberger)

Hábitos individualistas se refletem como um ciclo vicioso da sociedade para a cidade e vice-versa. Como dito anteriormente, acaba por ser uma submissão passiva, mesmo que inconsciente, das pessoas ao sistema em que se vive devido ao fato de poucos circularem em calçadas e espaços destinados a isso, de muitos isolados em seus carros. Até mesmo os costumes

alimentares de cada um, que embora haja a fala de que “em Brasília só se sai para comer”, trata-se de uma comemoração, algo esporádico. De forma cotidiana, na rotina não se vê pessoas saindo de seus trabalhos e comendo o famoso pingado e pão com manteiga na chapa da padaria. Talvez nem sequer tenha-se apelidos de origem brasiliense, como “pingado”, pela falta de vivência desse tipo de ambientação. O comum é sair do compromisso rotineiro e ir lanchar em casa. Até passa-se na padaria, mas só para adquirir o produto e consumi-lo em casa.

Essa prática se torna interessante para quem tem família em casa com os mesmos hábitos, mas para quem mora sozinho ou tem uma rotina mais acelerada, é mais complicado achar na rua uma sensação de seu espaço, de se criar uma relação de afeto pelo público e não pelo privado. Daí o estranhamento de quem vem de fora para passar um tempo ou morar; os comentários de que tudo é tão igual ou longe demais: a sensação do tédio.

Há uma famosa frase, presente inclusive em muitos *graffiti*, de que “não há amor em SP”, fazendo assim uma alusão a cultura “fria” da cidade, onde se trabalha demais e se vive de menos, como se trabalhar também não fosse viver; onde se tem um aglomerado de pessoas passando de um lado para o outro sem olhar umas para as outras; pessoas robôs ligadas em seus modos automáticos. Vale a reflexão aqui, de que sim, há uma parcela desse acontecimento, mas já se parou para analisar o quanto os paulistas estão nas ruas vivenciando-as?

Então o que de fato vale mais em termos de vivência urbana? O indivíduo que corre e está por vezes no automático, mas atravessa a rua, transita entra as calçadas, consegue chegar ao seu local de destino com transporte público e que necessita de alguma forma interagir com o público ao seu redor devido ao maior tempo que passa nas ruas, mesmo que seja pelo cotidiano apressado do trabalho; ou o indivíduo que por uma questão elitista e não, passa mais tempo em seu apartamento e carro, adquirindo produtos e levando-os para casa para consumir? Sim, é uma questão cultural que as padarias em São Paulo, em contrapartida à Brasília, não são ambientes de consumo e passagem, mas de se sentar e fazer uma refeição, passar um tempo. Percebe-se isso pelas famosas padarias 24 horas de SP, onde não é raro ver famílias sentadas ao redor da mesa assistindo televisão enquanto comem no estabelecimento.

Com isso, percebe-se que o fator individualismo paulista é diferente do brasiliense. Para Brasília, o individualismo configura-se como consequência de um isolamento físico e mental ao se ter pessoas enraizadas em seus blocos de apartamentos e carros privados. Em São Paulo, trata-se de um comportamento automático perante a exacerbada quantidade de informação que se recebe diariamente: trabalho demais, barulho demais, informação visual demais. Georg Simmel (1903) caracteriza bem esse comportamento ao chamá-lo de *blasé*, em sua obra ‘As

grandes cidades e a vida do Espírito’. Define por *blasé* a incapacidade, assim originada, de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada.

A essência do caráter *blasé* é o embotamento perante as diferenças das coisas, não no sentido de que elas não sejam percebidas, como no caso dos estúpidos, mas de um modo tal que o significado e o valor das diferenças das coisas e, assim, das próprias coisas são aprendidos como nulos. [...] Nelas culmina de certo modo aquele resultado da concentração de homens e coisas, que estimula o indivíduo à sua máxima actuação nervosa. (SIMMEL, 1903, p.9-10)

Em suma, para Simmel (1903), o *blasé* é um fenômeno de adaptação do ser humano mediante a intensificação quantitativa das coisas. Ou seja, a exacerbada quantidade de informação acaba por criar uma necessidade de autoproteção, o que ele chama mais à frente de reserva. Os nervos descobrem a possibilidade de se ajustar aos conteúdos e à forma de vida na grande cidade, renunciando a reagir a ela.

Se ao incessante contato exterior com inúmeros seres humanos se houvesse de responder com outras tantas reações interiores, como acontece na pequena cidade, então surgiria uma total atomização interior e cair-se-ia numa situação anímica de todo inimaginável. (SIMMEL, 1903, p. 10)

Através de Simmel (1903), entende-se o fenômeno urbano como base para sociologia: Como nascem novas personalidades a partir desse urbano; como nasce o que se é na atualidade, percebendo que a cidade realiza as distâncias e afastamentos bem como as aproximações. Tendo como base que o princípio de sociedade é sempre em ação e movimento, uma nova forma de estar e ser em sociedade de acordo com o urbano é proposta.

A vivência urbana específica de cada cidade revela culturas, personalidades, interpretações e comportamentos. É como um ciclo entre um espelho e o que ele reflete, em que o comportamento dos habitantes reflete no comportamento da cidade e vice-versa. O tempo em que um indivíduo passa na rua (ou dentro de casa) reflete o estilo de vida do mesmo; a maneira como se relaciona com a cidade, que é seu espaço e de todos, também.

Um *graffiti* que ilustra bem essa ideia de criar afeto pela cidade, como se fosse sua própria casa, e assim um convite à reflexão da vivência do espaço público é a intervenção criada pela autora deste trabalho. A ideia consiste em pegar objetos domésticos, como por exemplo o fogão exemplificado abaixo, colocá-los na rua e, através deles, convidar à interação das pessoas que por ali passam. A intervenção abaixo intitulada ‘Tô Frito’ foi instalada na UnB, no caminho entre o "Ceubinho" (local de passagem em meio ao ICC norte) e o Restaurante Universitário. O convite, explícito por meio da instrução colada na tampa, dizia para que as pessoas dissessem, através do papel e fita crepe também deixados na intervenção, o porquê de estarem “fritas” ou porque estavam com a “batata assando”, seja de alguém ou delas mesmas.

Imagem 29 – Intervenção autoral

CB. Intervenção 'Tô frito', instalada na UnB. Brasília, setembro de 2014.

Imagem 30 – Intervenção interativa

CB. Resultado da intervenção Tô frito. Brasília, setembro de 2014.

Com dois dias de intervenção, a autora voltou ao local e percebeu que o resultado havia sido como o esperado: vários bilhetes e até mesmo adesivos de campanha eleitoral foram deixados no fogão. A escolha do local foi proposital; uma passagem de fluxo intenso em horários específicos e um ambiente universitário, público que a maioria das vezes se mostra participativo, curioso e desejoso de se expressar. Ao levar objetos do âmbito doméstico para rua, significando o privado e o íntimo, a autora convida os que passam ao uso da intervenção, à experimentação da mesma, criando assim uma vivência urbana através da obra. Chama-se ao afeto pelo âmbito privado ao âmbito público, ultrapassando ambientes e possibilitando vivências compartilhadas.

2.2 Ressignificação como ação e resposta

2.2.1 Cultura ressignificada

O senso comum apresentado anteriormente vem sendo quebrado por novos hábitos? Ao responder à questão proposta no início deste capítulo, entendem-se as novas dimensões que Brasília vem ocupado através de uma nova angulação em termos de vivência urbana. Para isso, torna-se interessante ainda abordar alguns comportamentos e culturas existentes e revelar a maneira como tem se dado essa transformação. Vale ressaltar que toda cultura é ressignificada já que o fator ressignificação se refere à mudança que gera transformação., e entende-se que dificilmente algo, nesse caso cultura, permaneça o mesmo para sempre sem sofrer nenhuma alteração.

Sentar em um café para trabalhar ou estudar é um hábito propagado há muito tempo, principalmente por seriados norte-americanos e filmes hollywoodianos. Toda a associação do café à concentração, cultura e gastronomia acabou por tornar as cafeterias em ambientes mais que para consumo. Porém, essa realidade não era tão fluida em Brasília e ainda está em processo de modificação. Há um elemento social ou urbano denominado de Tradição urbana. Brasília não tem tradição nesse sentido, há outras, mas cafés no sentido borgeano ou kafkiano para tomar duas imagens metafóricas, não há.²³ Em São Paulo, por exemplo, sim. Cafeteria era sinônimo de pub ou lanchonete; a cultura dos cafés para estudo e trabalho até existia, mas muito timidamente. Em 2009, Brasília recebe na Asa Norte um café de rua da rede de cafés Fran's e com ele a possibilidade de um estabelecimento aberto 24 horas. Foi como um boom na cidade. Muitas pessoas comentando, visitando, experimentando o lugar; postagem dos produtos nas redes sociais. Embora a rede de café já existisse na cidade, como de praxe era sempre dentro de shoppings ou prédios de escritórios, funcionando assim no horário comercial.

O que despertou os brasilienses à euforia não foi o fato de se ter mais uma franquía da rede paulista de cafés chegando na cidade, mas sim a possibilidade de estar na rua até mais tarde através da vivência do ambiente de cafeteria para estudos e trabalhos, uma vivência urbana que até então Brasília não tinha experimentado. Foi quando então vieram os choques com a cultura local. Pelo fato de estar aberto até mais tarde, houve o primeiro arrastão no local e assim como a euforia da inauguração, houve a euforia sobre o acontecimento. Comentários nas redes sociais começaram a surgir e a cultura do medo, já citada aqui, novamente encontrou um meio

²³ Fala do Professor Doutor Pedro Russi em orientação dada à autora do trabalho

familiar. Outro fator relevante, e também muito citado como característico de Brasília, foi o atendimento que deixou a desejar perante toda a expectativa criada.

Tanto o público brasileiro quanto o próprio estabelecimento tiveram que se adaptar um ao outro para então poder prosseguir. Atualmente, o Fran's funciona normalmente como a proposta inicial de 24h. Não se abalou pelo ocorrido e nem o público deixou de frequentar. Para isso, houve mudança de cardápio e uma nova forma de atender os clientes. Não é raro encontrar alguém conhecido no estabelecimento, pessoas em reuniões e em seus notebooks. Colocando a rede de café como exemplo inicial, propõe-se então uma breve conclusão: o estabelecimento comercial resignificou a vivência urbana local. Pessoas na rua mesmo de madrugada e a promoção de reuniões, não em salas fechadas, mas em ambiente público são dois fatores de relevância nesse caso de experimentação urbana.

Diante da conclusão, porém, nota-se uma reflexão advinda de um simples objeto: a tomada dos cafés. Embora o comércio ressignifique o local, isto ocorre à medida que simultaneamente o público também ressignifica o comércio. E aqui a tomada de energia ilustra bem isso. O Fran's café, pelo menos em suas unidades em Brasília, não apresenta número suficiente de tomadas para uso de seus clientes, chegando a ser por volta de uma a duas por estabelecimento, o que significa que não necessariamente o local seja de fato para reuniões, estudos e trabalhos. Obviamente, estas ações podem ser concretizadas sem os aparatos eletrônicos e, conseqüentemente, sem as tomadas, mas atualmente se configura ao contrário; tais atividades costumam possuir aparelhos portáteis como suporte. Contudo, mesmo diante disso, o brasileiro permanece e cria seu ambiente, ressignifica-o para seu próprio uso.

A maioria dos cafés de Brasília possuem o mesmo comportamento com relação à falta de tomadas, mesmo que o público peça por isso. A tomada nesse caso não significa apenas o simples e óbvio acesso à tecnologia, mas o alcance à vivência do estabelecimento e conseqüentemente do âmbito público.

Mas ao se tratar de um ambiente cuja finalidade poderia (e o público quer) proporcionar experiências que necessitam dessa mesma tecnologia, o olhar sobre a questão toma outro ângulo. Proporcionar mais tomadas aqui significaria uma estadia mais longa na rua, uma experiência maior no ambiente, uma vez que mais horas passadas no local geram a descarga dos eletrônicos utilizados. Diante desta realidade entende-se que ainda há uma lógica de consumo rápido muito forte por detrás dos cafés. Uma lógica de “consuma, vá embora e volte sempre”, quando na verdade os que frequentam esses lugares pedem por mais do que isso²⁴.

²⁴ Atualmente, através de uma experiência autoral, ao sentar no Fran's a trabalho ou estudo, à medida que o tempo passa e não se consome nada, mesmo que já tenha consumido logo na chegada ao local, os atendentes passam

Quando a sociedade pede algo que não se tem e não se recebe, ela mesma vai de pouco em pouco resignificando o que se tem para transformar e fazer acontecer o que não se tem. E é esse processo que Brasília vem experimentando, especialmente a partir de 2009, ano em que a cidade passa a se movimentar mais em direção às ruas através de novos estabelecimentos e eventos que proporcionam maiores vivências, e conseqüentemente cria novas maneiras de vivenciá-la. A partir do momento em que as ditas novas maneiras se consolidam como hábitos, tem-se a criação de uma nova cultura.

Em contrapartida à lógica de consumo tratada até agora, que por sua vez fermenta a já construída cultura individualista da cidade e de menos experimentação urbana, exemplifica-se, para ilustrar a então ressignificação e seus resultados, ideias como a do café Los Baristas²⁵ localizado também na Asa Norte. O estabelecimento, aberto em 2015, possibilita a quem chega o ambiente de estudos e trabalhos que se procura em ambientes equivalentes. Ao se criar um balcão central com cerca de seis cadeiras, cada uma delas possui uma tomada não só para computador, mas uma adaptação que conecta diretamente o carregador do celular. Se no exemplo contrário a ausência da tomada significa a lógica rápida de consumo e, conseqüentemente, a menor experimentação da esfera pública, aqui a presença da tomada constrói a lógica de permanência no local pelo tempo que desejar²⁶.

Interessante como essa lógica, tímida, mas em expansão em Brasília, já é algo praticado há tempos em São Paulo. Cafés criados para estudo e trabalho proporcionam um ambiente não só para isso mas para lazer também. Desde a disposição das cadeiras e mesas até a arquitetura do lugar, tudo leva a um espaço de convivência maior com o outro. Exemplo claro disso é a Starbucks da rua Haddock Lobo, que conta inclusive com um quadro negro em uma de suas salas, bem como mesa para reuniões. O que se percebe é muito mais uma questão cultural ou, mais especificamente, de experimentação urbana. Não se trata de uma cultura ser melhor do que a outra, mas de vivências distintas. Por ser muito mais antiga, São Paulo possui expansão maior do que Brasília em muitas questões, não só geograficamente e demograficamente, mas em estruturas urbanas. Conseqüentemente, certas experiências e estilos de vida se diferenciam por completo de Brasília, uma cidade extremamente nova.

várias vezes na mesa perguntando se o cliente não gostaria de tomar mais um café ou água. Frases como “café ajuda na concentração, peça mais um” acabam por criar um ambiente de desconforto através da pressão para que se consuma mais. A lógica criada acaba por ser “se deseja ficar mais, consuma mais” também.

²⁵ Aqui não cabe *merchandising* ou qualquer alusão de valor comercial aos estabelecimentos, que são como experimentação metodológica da autora deste trabalho.

²⁶ Ao passar por volta de 4 horas no local, em nenhum momento houve pressão a maiores consumos. O balcão inclusive proporciona maior contato com as pessoas ao redor e com os próprios atendentes que fazem o café, tornando o ambiente mais sociável.

2.2.2 Ressignificação em expansão

Analisando de pouco em pouco o comportamento dos eventos, estabelecimentos e da própria sociedade, entende-se que o que antes era distante a respeito da realidade brasiliense, começa a tomar forma. Para José Rezende Jr. (2015), a convite de artistas e produtores culturais, brasilienses saem cada vez mais de seus blocos, rompem os limites da superquadra, ocupam as áreas públicas, pisam, com rebeldia e carinho, a grama às margens do concreto que já rachou. Para ele é justamente o avesso da cidade que tanto desencantou os dois estrangeiros citados logo no início deste capítulo, sendo uma Brasília utópica que se materializa ainda que timidamente.

Esse fenômeno que ocasiona essa transformação é intitulado de ocupação, que tem por definição ato de apoderar-se de algo ou de invadir uma propriedade; posse. A ação de ocupar, também presente no *graffiti*, tem por ideal a conquista. Mas não uma aquisição, de que tal local é meu ou seu, não levanta limites, antes quebra-os para que todos compartilhem. Cabe ressaltar alguns exemplos de ocupação a título de entender o movimento sofrido pela cidade.

O primeiro deles surgiu em 2012, segundo Picnik (2016), e tem como nome 'PicNik no Calçadão'. Em suma, trata-se de uma feira de produtos para um público alternativo (se é que essa denominação ainda cabe), mas o que interessa aqui é o fato de ser realizada sempre ao ar livre e de forma gratuita; geralmente em lugares que ressaltam características brasilienses, como por exemplo o Parque da Cidade. Diferente das propostas já realizadas até então, como Feira da Lua e Bsb Mix, que em sua maioria se realiza em locais fechados, sem lugar para sentar e conversar, a proposta do PicNik é chamar os brasilienses a um convívio maior entre si e com sua cidade. A ideia tomou forma e foi muito bem aderida, principalmente pelo jeito intimista de ser do evento: chamar o público para estender suas toalhas na grama e sentarem juntos para vivenciar o outro e o local foi o maior marco do PicNik.

Outro evento de destaque é a chamada Feira Livre, que acontece um domingo a cada dois meses pela margem direita do Eixão Norte na altura da superquadra 214. Para José Rezende Jr. (2015), a feira tem esse nome porque de fato é uma feira, um espaço aberto e colaborativo, onde músicos, poetas, malabaristas, artesãos e comerciantes independentes expõem livremente sua arte e seu ofício, sem pagar nada a ninguém. O caráter desse evento é o que mais ilustra o momento de transição que Brasília vem passando nesses últimos 8 anos e que tem ascensão nos anos 2012 a 2014. O evento inclusive surge no ano de 2014 e funciona como um convite para pessoas de todos os lugares, mas especificamente as que estão nos prédios ao redor do Eixão,

para saírem de suas casas no domingo e vivenciarem a rua, nesse caso literalmente, visto que a Feira Livre acontece na grama e estende-se até o asfalto.

As pessoas não caminham por Brasília, o que é um absurdo, porque esta é uma cidade maravilhosa para se andar a pé. Nossa ideia é ocupar o espaço público, reunir as pessoas, quebrar a tradição do brasileiro de se isolar dentro de casa ou do trabalho e só ver a cidade de passagem, de dentro do automóvel em movimento. Sonhamos com um Brasília transformada numa grande Feira Livre. (COLETIVO LIVRE, 2015, p.10)

De pouco em pouco uma nova cultura se instala e ressignifica o que já estava estabelecido; é um fenômeno de reinvenção de Brasília e ele acontece nas ruas. E de fato a cidade proporciona isso, foi planejada para se andar nas ruas; os próprios pilotis dos prédios revelam isso, pois foram colocados com o ideal de que as pessoas transitem por debaixo deles, sentem, conversem, passem de um lugar a outro. Aos poucos, os próprios brasileiros fazem um movimento de retomada desse ideal. O próprio Eixão, que fecha aos domingos, traz esse ideal de convite às ruas, fecha para que a população possa aproveitá-lo como um grande calçadão. Funcionou muito bem desde sua origem, mas agora toma outra dimensão ao ser ocupado por eventos. Assim, percebe-se uma vivência urbana maior se construindo.

Outro exemplo é o evento gastronômico ‘Chef Nos Eixos’ que surgiu também em 2014, com o ideal de trazer comidas preparadas por chefs e vendê-las a preços populares. Ademais, tem como objetivo chamar a população a se alimentar não em restaurantes fechados ou em shoppings (cultura muito forte em Brasília), mas em um local aberto onde cada um leva sua cadeira de praia, estende uma toalha e experimenta compartilhar mais intimamente o local com o outro e viver a rua.

Ainda em sua reportagem à Revista Traços, José Rezende Jr. (2015) cita a Festa de Ocupação Dinâmica de Área Pública (F.O.D.A. Pública), que levou música, poesia e cultura *underground* a diferentes realidades do DF e do Entorno, como Plano Piloto, Santa Maria, Riacho Fundo, Recanto das Emas, Cidade Estrutural, Sobradinho, São Sebastião, Gama, Samambaia, Ceilândia, Núcleo Bandeirante, Taguatinga, Guará, Luziânia, Águas Lindas, Cidade Ocidental. O interessante é notar como Brasília é muito mais do que o Plano Piloto; a cultura do individualismo e isolamento tomou tamanha proporção, causando assim sufoco, como já citado, que não se percebe o que se tem para além do avião de Lúcio Costa. Projetos de ocupação das ruas tem essa característica de expansão, de casa para rua, do privado para o público, de um centro às margens.

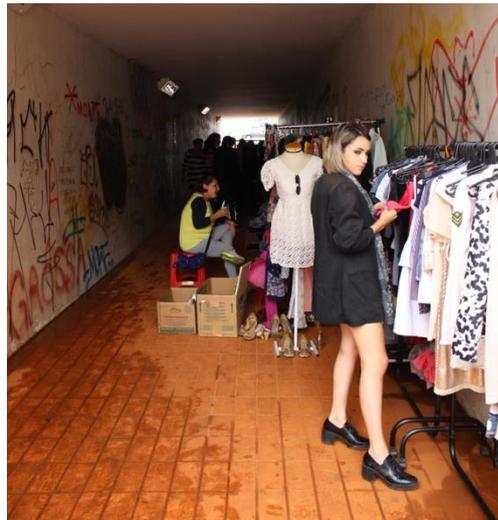
A ocupação F.O.D.A. tomou forma a partir da experimentação urbana da produtora cultural Nina Puglia na Cidade do México. Lá encantou-se com a efervescência mexicana ao ponto de que em sua volta se chocou com a realidade brasileira: espaços públicos vazios,

peças enclausuradas em blocos, a lei do silêncio; moradores do Lago Norte querendo proibir o calçadão da Asa Norte (local inicial do evento citado PicNik) segundo o Portal Aprendiz (2014), moradores da Asa Sul protestando contra a instalação de uma creche, segundo o R7 (2014)

Conforme abordado anteriormente, há muitas leis para o controle da cidade e, com isso, gera-se o seu sufoco. No entanto, uma contrapartida que se torna interessante citar é a lei nº 4.821 de 27 de abril de 2012 (BRASIL, 2012), que diz logo em seu artigo 1: “as manifestações artísticas e culturais em ruas, avenidas e praças públicas são livres de qualquer censura, coerção, proibição, taxas, emolumentos, tributos, impostos, autorização e inscrição”. Essa norma não só abre a discussão sobre o *graffiti* (a ser tratado mais adiante), como também foi o ponto inicial para a ocupação despertar o sentido de coletividade nas ruas, mostrando que “manifestar-se artisticamente é uma forma de viver a cidade” (NINA PUGLIA apud REZENDE JR, 2015).

Para Rezende Jr. (2015), vários fatores afastam o público do que é público, sendo um deles o medo, que consiste naquele sentimento, real ou imaginário, de que é perigoso frequentar determinadas áreas porque “o mundo anda violento”. O produtor musical Cacai Nunes, revela que os espaços em si não são perigosos. O que os torna perigosos são a omissão do Estado e o descuido da população (NUNES apud REZENDE JR, 2015). Para testar sua teoria, Cacai promoveu um baile de forró na passagem subterrânea da 211 norte. Para Rezende Jr. (2015), ocupação é transformar em salão de baile o que era passagem subterrânea para pedestres, tornando-se, então ressignificação.

Imagem 31 – Passarela subterrânea 107/207 norte



Fonte: CB: Mercado de pulgas. Passarela subterrânea. Brasília, novembro de 2016.²⁷

²⁷ Após um ano da reportagem na Traços que aborda o evento promovido na passarela subterrânea, outros eventos parecem perpetuar a cultura de ocupação das ruas. Na foto, o mercado de pulgas aconteceu para motivar a venda de roupas, objetos na passarela, promovendo assim também a ocupação da mesma.

Como explanado anteriormente, um estabelecimento comercial ou um evento podem ressignificar a cidade e, igualmente, seus habitantes fazem o mesmo a partir do momento em que concretizam essa ressignificação ao aceitarem ao convite de chamado às ruas. Um fenômeno depende do outro para acontecer, partindo sempre da sociedade a colaboração maior, a disposição de fazer dar certo. Sem pessoas participantes, a ressignificação não se torna real e é a partir do desejo dessas pessoas de querer algo que não se tem que a ocupação se concretiza.

Mais uma vez, se a sociedade precisa ou quer algo que não é disponibilizado pelas autoridades ou fontes de provimento, ela se vê diante da necessidade de conquistar por si este objeto de anseio, sendo esta também a base da ocupação. “Se Brasília não tem praia, vamos ocupar nossas áreas públicas. É muito interessante quando um espaço construído com um propósito definido passa a ter outra destinação: aquela que nós desejamos”, diz Mariana Vitali, em Rezende Jr. (2015).

São vários os eventos que exemplificam o fenômeno da ocupação e, com isso, revelam o movimento transitório de Brasília de não mais ser uma ilha, mas uma cidade de fato. A própria revista Traços, fonte de pesquisa para este trabalho, possui explicitamente um convite à vivência de Brasília e suas ruas, ao falar da cidade pela visão dos próprios brasilienses, promovendo assim a cultura local e fortalecendo ações de ocupação. E o mais relevante de tudo, através de seu projeto social que inclui pessoas em situação de rua como vendedores da revista, ou melhor, como porta vozes da cultura, possibilita uma nova interação dos porta vozes com o público.

Sempre vendida nas ruas da cidade seja em bares ou cafés, e não em ambientes fechados de revistarias ou bancas, a revista proporciona uma nova experiência urbana inclusive social. Dessa forma, propicia consumir na rua a própria cultura brasiliense, quebrar os limites sociais entre pessoas em situação de rua e as que não estão em situação de rua, tirando medos e preconceitos, criando conversas e diálogos. Tudo isso traz uma nova angulação para os brasilienses.

Dito isso, verifica-se outros movimentos advindos da nova cultura urbana que se instala na cidade. A cultura dos *food trucks*²⁸, por exemplo, sofreu um “boom” em 2015 e permanece até o momento atual. Comer bem e na rua, compartilhando o espaço a céu aberto com várias outras pessoas, com estilos diversos de gastronomia. São realizadas, adicionalmente, reuniões de *food trucks*, competições em praças e locais antes não ocupados.

²⁸ Automóveis modificados para venda de alimentos diversos nas ruas.

Todo esse movimento agora constrói uma nova Brasília. A população sai às ruas e ao se dar conta do que é de fato o ambiente público, entende o ideal de compartilhar. Não é à toa que lojas colaborativas vindas de São Paulo começam a se estabelecer, como por exemplo a Endossa²⁹ ou a Compartilharte, onde o ideal é proporcionar um espaço para vendas de várias marcas e pessoas física e não uma só. Surge também o *coworking*, prática já existente fora de Brasília e do Brasil, mas que somente agora ganha terreno fértil para se instalar. A ideia é promover uma espécie de escritório-café onde qualquer um possa se reunir e passar horas trabalhando ou estudando, um espaço para cada um e para todos ao mesmo tempo. Ainda nesse movimento, lojas de *fast food* antes instaladas somente em shoppings começam a vir para rua, dando continuidade ao processo de transformação da vivência urbana da cidade. São exemplo disso as lojas Burger King e Dunkin Donuts.

Com isso, entende-se não só a nova dimensão cultural que a cidade de Brasília tem alcançado, mas a ressignificação que se passa através de atos antes tímidos e que agora se expandem tendo como fato principal a sociedade modificadora em seu potencial e a partir do seu querer. Segundo Harvey (2014), em seu livro *Cidades Rebeldes*, “a liberdade da cidade é muito mais que o direito de acesso àquilo que já existe: é o direito de mudar a cidade mais de acordo com o desejo de nossos corações”.

2.3 Estética social e sociedade disciplinar

Este ponto do trabalho visa propor uma interpretação e espécie de conclusão sobre alguns fatores já citados acima, exercitando assim uma angulação teórico-metodológica. Ou seja, primeiro faz-se uma explanação do contexto referente ao recorte geográfico e, a partir disso, busca-se entender as culturas e o *modus operandi* não só dos locais envolvidos, mas em especial de suas respectivas sociedades. Agora, em um segundo momento, busca-se desenvolver uma análise mais voltada ao social de fato, uma espécie de “ida aos bastidores” das vivências citadas, para então introduzir o objeto de estudo no contexto até então explanado.

2.3.1 O belo e o feio social

Toma-se aqui como exemplo de ponto de partida o caso do fechamento do Balaio Café, citado anteriormente e munido do fator Lei do Silêncio. Pela polêmica gerada na maioria das vezes ao se falar da referida lei, torna-se interessante citar dois tipos de visão que permeiam a mesma. A primeira, exemplificada pelo professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da

²⁹ Loja colaborativa que tem sua origem em São Paulo se estendendo à outras cidades.

UnB, Frederico Flósculo (2015) em sua entrevista à Revista Traços, fala sobre a criação do Projeto de Lei nº 445/2015 que busca superar a Lei n 4092/2008. Para Flósculo (2015), o projeto é chocante e expõe as pessoas a altos índices de barulho em suas casas e hospitais. Há a intenção de desqualificar a fiscalização e os denunciantes nas vizinhanças.

Uma das questões ressaltadas começa já no próprio nome da lei, que segundo ele, não se fala da Lei do Silêncio, pois este é um termo pejorativo que associa o controle da poluição sonora à ditadura da autoridade pública. Termos como poluição e controle se fazem importantes para a presente análise. Ainda para Flósculo (2015), fica evidente a agressão ao interesse público a despeito do *lobby* de empresários. A música não é barulho e deve ser objeto de leis que promovam a cultura, sem equívocos.

A segunda visão, ilustrada por Tunes (2015), ativista do grupo “Quem desligou o som?”, também em sua entrevista à Revista Traços, diz que primeiramente é preciso considerar a ausência de debates e a forma açodada como foi aprovada na Câmara Legislativa. Consta ela que a lei não foi discutida nem debatida com a população, não recebeu nenhum parecer escrito e logo foi sancionada pelo governador. Ou seja, a falta de diálogo e, conseqüentemente, de uma relação unilateral com a sociedade são colocadas em voga. Ainda para ela, embora a lei tenha por objetivo garantir o sossego ao coibir a poluição sonora, acaba por proibir a execução de música ao vivo em bares e restaurantes. Entende-se então que tal fator acaba por desembocar em uma censura cultural.

A lei traz limites para emissão sonora que variam entre 45 e 60 decibéis, a depender se a área é comercial, residencial ou mista. Tais limites são muito próximos das emissões sonoras de atividades cotidianas. Uma conversa entre duas pessoas pode atingir 70 dB³⁰, uma lavadora de pratos produz 80 dB. Várias atividades da cidade produzem pressão sonora acima dos limites estabelecidos, mas a lei atua quase exclusivamente sobre a música ao vivo em bares. (TUNES, 2015, p.30)

Tunes (2015) continua sua fala mostrando o que todos que são a favor da lei alegam: que a lei foi elaborada tendo por base estudos da Organização Mundial da Saúde. Porém, o que eles não citam é que, de acordo com as mesmas pesquisas, a poluição sonora de até 55 dB não causa problema algum ao ser humano, os danos começam a ocorrer a partir de 76 dB. Ademais, conforme explica a autora, em Brasília as medidas são realizadas nas proximidades das fontes emissoras, ou seja, praticamente todas as atividades estão fora da lei. Sendo assim, volta-se à questão da censura cultural devida à forma como a lei foi redigida e vem sendo aplicada; a Lei

³⁰ dB: sigla referente a decibéis, medida utilizada para aferir a altura do som no ambiente.

do Silêncio brasileiro funciona como uma forma de censura, uma vez que a ferramenta é aplicada principalmente contra atividades culturais.

Conclui-se nesse ponto da pesquisa o fator motivador dos então citados acontecimentos e, a partir daqui, nomeia-se de estética social. Entende-se esta motivação como motor principal de cada vez mais leis coercitivas de movimentos culturais, de expressão, discussão política, educação e relacionados. Estética social é um termo tratado em primeira instância como de fato beleza ou feiura da sociedade, dividindo-a assim de forma dicotômica; ou seja, tanto os eventos, acontecimentos, comportamentos e situações em geral ou mesmo as pessoas em si se encaixam em uma das duas divisões. Nota-se que esta dicotomia de belo e feio já foi tratada a *priori*³¹ no primeiro capítulo a respeito de *graffiti versus* pichação e agora em sua *posteriori* vem a embasar o objeto de estudo por uma nova angulação teórica.

Serve de ponto de início para este momento a noção de inquietante apresentada por Umberto Eco (2007) em seu livro intitulado História da Feiura. Para ele, o inquietante é algo que não acontece como deveria acontecer. Mais para frente, cita a análise etimológica de Freud que chegará à equivalência de termos entre inquietante e desconfortável. Essa perspectiva de Eco (2007), juntamente com Freud ilustra bem a ideia apresentada neste trabalho referente a estética social. Por um lado, tem-se aquilo que é confortável à sociedade, ou seja, o belo social, o aceitável. Por outro, tem-se o desconforto, o feio e o inaceitável. É o que Eco (2007) cita logo de início em seu capítulo quando diz que “uma história do feio deve incluir também aquele que chamaremos de feio de situação”.

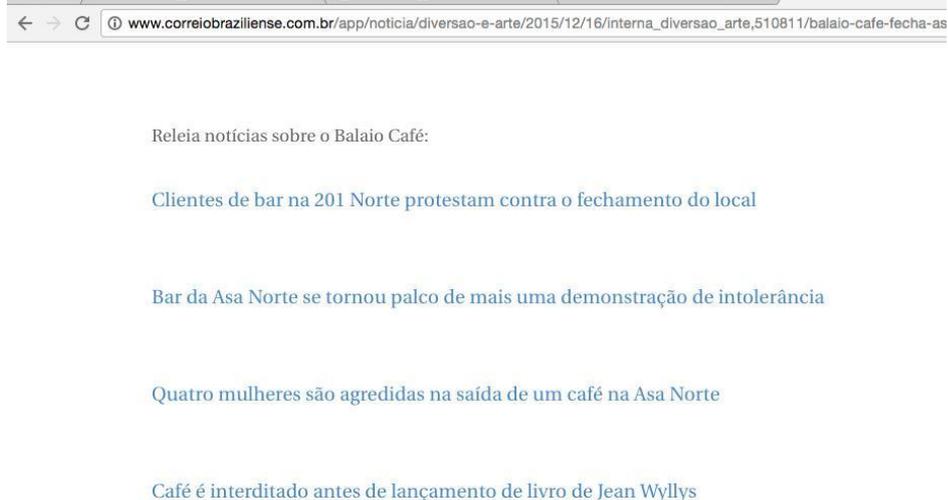
O feio de situação é justamente o que causa estranhamento e por isso o desconforto e a inquietação. Trazendo isso para o ambiente de eventos e reações de e para a sociedade, identificam-se ações de controle e permissão social de acordo com a então citada estética social. Volta-se ao exemplo do Balaio Café, fechado por questões de excesso de barulho. O estabelecimento tinha como corpo de clientes em sua maior parte pessoas que se enquadravam na condição de minorias perante a sociedade, em geral negros e representantes da comunidade LGBTQTS.

Ademais, eventos como debates políticos e oficina de *graffiti* para mulheres eram promovidos no local, além de suas paredes serem ocupadas por inúmeros *graffiti* de diversos temas. Entende-se aqui que, quando se fala de minorias, esse termo ainda está atrelado a incômodo e desconforto, se assim não fosse, não se teriam tantos casos de fobias sociais necessitando de combate. Nota-se esse contexto através da imagem a seguir, onde as notícias

³¹ Entende-se a priori e a posteriori não como primeiro e segundo e sim com algo que se configura de uma forma em um primeiro momento e depois passa a uma nova configuração, uma transformação de algo.

de destaque relacionadas ao local têm em sua maioria assuntos da esfera citada acima: minorias, intolerância e política.

Imagem 32 – Reportagens associadas ao Balaio Café



Fonte: www.correiobraziliense.com.br

Além do cenário exposto, ao analisar o local aonde o Balaio funcionava, percebe-se que, por estar no início da Asa Norte, de um lado encontra-se um terreno baldio que há pouco começou a ser ocupado por instituições comerciais e do outro, as residências começam depois da área comercial. A quadra é uma das mais vazias em termos de *kitnets* residenciais da Asa Norte, sendo ocupada por sua maioria de salas comerciais. Esse segundo cenário entra em conflito com a alegação dos fiscais de que as pessoas desejavam descansar em suas residências e não conseguiam mediante o barulho feito. De fato, há residência ali, inclusive no prédio do Balaio, mas tendo em vista a baixa quantidade perante a maioria das quadras da Asa Norte, merece pelo menos a reflexão: o fator de fechamento foi barulho ou o feio social?

A palavra alemã *Unheimlich* (inquietante) é evidentemente o oposto de *heimlich* (doméstico), de *heimisch* (nativo) e, portanto, do que é familiar, e somos tentados a concluir que o “inquietante” é assustador justamente porque não é conhecido nem familiar. [...] Só podemos dizer que aquilo que é novo pode facilmente se tornar assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, mas, com certeza, nem todas. É preciso acrescentar algo ao que é novo e não – familiar para que ele se torne inquietante. (FREUD apud ECO, 2007, p.312)

Percebe-se que nem todo desconforto habita a ordem do não-familiar, algo acontece para que haja essa passagem de conforto para o oposto. Aqui cabe a vivência individual de cada ser e suas percepções e significações. Porém, o que ressalta é a potência rápida, ou seja, a forte possibilidade de algo não familiar se tornar inquietante, o que sinaliza que o âmbito do doméstico possui características tão influenciadoras no modo como se vivencia, experimenta e

interpreta um ambiente e suas informações. É como uma busca em torno do privado; uma tentativa de domesticar o que está a sua volta, reconhecer seus pertences. E quando estes não são reconhecidos, ou seja, aquilo que não é natural ao ser que julga, o processo de estranhamento e desejo de modificação desse mesmo estranho vem à tona.

2.3.2 Panoptismo e o controle das ruas.

Essa necessidade, de transformar o estranho em conhecido, por vezes se configura como um mecanismo de controle que se manifesta através de leis, comportamentos e, como consequência, em cultura. Coloca-se aqui como analogia o Panóptico de Bentham³² analisado por Foucault (1997), em que a sociedade é resultado de um mecanismo disciplinar. Ao se declarar uma peste, que aqui é entendida como o feio de situação, a primeira medida é o policiamento espacial, que para o presente assunto é justamente o controle das ruas através de leis proibitórias. Em seguida, o autor cita que tudo é observado e levado aos intendentess, ou seja, quem tem o controle sobre a situação, isto é, sobre as ruas. Um termo usado pelo autor e que se encaixa diretamente no tema proposto é “reclamação”, sendo esta o fator motor de fechamento do estabelecimento estudado como exemplo de análise, o Balaio Café.

[...] isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar. A ordem responde à peste; ela tem como função desfazer todas as confusões. [...] Ela prescreve a cada um seu lugar, a cada um seu corpo...a cada um seu bem. [...] Contra a peste, que é mistura, a disciplina faz valer seu poder. (FOUCAULT, 1997, p.192)

Começa-se a entender o mecanismo de controle ou a atitude disciplinar por detrás do fechamento do local proposto. A ordem vem como resposta à peste, que é tida então como desordem, como algo que incomoda, gera desconforto; o feio situacional. A ordem como resposta é o mecanismo disciplinar na analogia estudada; ao prescrever a cada um o seu lugar e aquilo que é bom ou ruim, acaba por criar hábitos frequentes que são tidos por verdades e que assim se transformam em culturas. Tais mecanismos se configuram na maneira de transformação daquilo que é tido como estranho (não familiar, não doméstico) em algo aceitável.

Com isso, cria-se um ambiente, como já explanado no início do presente capítulo, cada vez mais individualista e de isolamento. Para Eco (1997), mais que a divisão maciça e binária

³² Pan-óptico é um termo utilizado para designar uma penitenciária ideal, concebida pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham em 1785, que permite a um único vigilante observar todos os prisioneiros, sem que estes possam saber se estão ou não sendo observados. O medo e o receio de não saberem se estão a ser observados leva-os a adotar o comportamento desejado pelo vigilante.

entre uns e outros, se recorre a separações múltiplas, a distribuições individualizantes, a uma organização aprofundada das vigilâncias e dos controles. Assim surge não só o referido ambiente, por vezes identificado em um dos recortes geográficos do trabalho, mas também a dicotomia entre o belo social e o feio social. Dicotomias como estas estão muito presentes em diversos assuntos, tornando um lado herói e o outro vilão; um lado belo e o outro feio, assim como em *graffiti versus* pichação.

Um é o da comunidade pura; o outro, o de uma sociedade disciplinar. Duas maneiras de exercer poder sobre os homens, de controlar suas relações, de desmanchar suas perigosas misturas. [...] a cidade imobilizada no funcionamento de um poder extensivo que age de maneira diversa sobre todos os corpos individuais – é a utopia da cidade perfeitamente governada. (FOUCAULT, 1997, p.193)

O Panóptico de Betham funciona como uma torre central onde é posto um vigia funcionando como representante central do controle e disciplina. Do alto ele exerce poder, vê tudo, mas nem sempre é visto. Nessa configuração, a garantia de ordem vem através de suas celas bem separadas que impossibilitam uma visão lateral. Sem se ver e conviver e, conseqüentemente, sem se comunicar, os habitantes do panótipo são assim mantidos sob controle. Para Foucault (1997), a multidão, massa compacta, local de múltiplas trocas, individualidades que se fundem, efeito coletivo, é abolida em proveito de uma coleção de individualidades separadas.

Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema do panóptico poderá ser utilizado. Ele é [ressalvas as modificações necessárias] aplicável a todos os estabelecimentos onde, nos limites de um espaço que não é muito extenso, é preciso manter sob vigilância um certo número de pessoas. (FOUCAULT, 1997, p.199)

Dessa maneira, mediante a uma estética social e à dicotomia do belo e feio na sociedade, o panoptismo surge como a necessidade de domesticar o inquietante e atuar como controle do mesmo; transformar o desconforto do inquietante, do feio de situação, em algo confortável e familiar. É uma resposta à necessidade de ordem, colocada em sua maioria em favor de muitos e detrimento de poucos; por vezes com objetivos utópicos. O panoptismo aqui representa o controle das ruas e, como consequência, da gama de vivências que ela proporciona, sendo a principal, o relacionamento com o outro e a partir do outro. Uma sociedade em alto nível de controle se torna cada vez mais submetida ao poder que na verdade ela mesma é possuidora.

2.4 O *graffiti* em contexto

Até então, neste capítulo, buscou-se explicar as condições que rodeiam o objeto de estudo, construindo assim um ambiente que, de pouco em pouco, se configura no contexto desse objeto. Partindo do princípio que há uma relação direta e indireta entre contexto e objeto e que há uma relação cíclica de influência entre eles, procura-se entender no presente momento da pesquisa de que maneira se dá tal relação. Esse movimento aproxima a discussão da pergunta problema deste trabalho: de que maneira se dá a relação entre *graffiti* e sociedade? Entende-se assim sociedade como contexto e reafirma-se *graffiti* como objeto de estudo.

2.4.1 Uma revisita ao capítulo 1: amarrando conceitos

Anteriormente, relacionou-se as condições de estética social (belo e feio social) às conjunturas de mecanismos de poder, que geram assim uma sociedade disciplinar. Entende-se que o feio social, o inquietante que é gerado pelo feio de situação, é tomado como alvo pelo controle exercido por tais mecanismos de poder. Revisitando algumas considerações explanadas no capítulo 1 da pesquisa, como o incômodo gerado pelos *graffiti* e toda a dicotomia do belo e feio, *graffiti* e pichação, legalizado e ilegal, bem como o conceito de estética social abordado no presente capítulo (que também carrega consigo a mesma dicotomia), é possível inferir e equivaler a manifestação dos *graffiti* ao feio social. Assim também se entende o incômodo citado no capítulo 1 como uma configuração primeira que *a posteriori* entende-se como o inquietante de Eco (1997).

A partir de tal equivalência, busca-se retomar brevemente tais explanações do capítulo 1 com a finalidade de aprofundá-las, aproximando-se assim de uma possível resposta à pergunta-problema, não uma resposta esgotada em si, mas uma resposta em forma de ambientação analítica que busca entender de que forma se dá o objeto de estudo. Um interessante início se faz a partir de Armando Silva (2001), em seu livro *Imaginários Urbanos*. Para ele, o *graffiti* expõe exatamente o que é proibido, o obsceno (socialmente falando), e aponta para um tipo de escritura perversa que diz o que não se pode dizer e que precisamente nesse jogo de dizer o que não é permitido (o eticamente indizível irrompe como ruptura *estética*), se legitima. Percebe-se aqui o embasamento, ou melhor, a ligação direta entre o objeto de estudo e seu contexto com relação a dimensão estética social.

Ao agir, ou seja, se constituir, os *graffiti* se legitimam, cumprem seu objetivo de existência ao irromper esteticamente ultrapassando as barreiras normativas e, assim sendo, se constituem como o inquietante e o feio de situação, assim como tudo aquilo que rompe com o

normativo. Dada normatividade se constrói justamente através dos já citados mecanismos de controle, criando assim um ambiente disciplinar que, ao se tornar frequente, se torna familiar. Dessa forma, o poder se institui, se concretiza. Torna-se essencial a pesquisa metodológica feita por Sagrillo (2004) ao estudar os *graffiti* de banheiro que, segundo ele, nos banheiros onde houve ausência de inscrições, notou-se que geralmente pertenciam a instituições privadas de ensino; e em seguida, onde havia *vigilância* interna dos banheiros. Essas são medidas inibidoras de *graffiti*.

Quanto à dicotomia *graffiti* e pichação, belo e feio, legalizado ou ilegal, se torna importante entender como que originalmente a pichação se configurou em *graffiti*, onde essa transformação está diretamente ligada às dicotomias apresentadas.

Impunha-se, em todos os casos, buscar outras formas de resposta cidadã, e desse modo, se foi gerando e nascendo um “movimento” plástico-conjuntural, entre diversas razões sociais, políticas e contra-ideológicas que coincidiam em um lugar comum: desligar a escritura-grafite das antigas formas panfletárias e recorrer a novos subterfúgios formais; introduzir o afeto (e o afeto social), mas também a forma de arte, a figura, e não só a palavra, para conceber um novo projeto estético de sua iconoclástica contemporânea. (SILVA, 2001, p.4)

Silva (2001) explana aqui o contexto vivenciado por países latino-americanos na década de 1980 em condições de lutas, guerrilhas e movimentos políticos e universitários. Esse contexto se faz motor gerativo de *graffiti*, uma vez que é palco fértil para protestos, inquietações e rompimentos de normas, ou melhor, rupturas de poderes instituídos. Para ele, nessa mesma época, em específico no México e Venezuela, novos interesses artísticos contemporâneos se estendiam à cidade. Embasa-se aqui a breve citação feita no capítulo 1, em que essa transformação sofrida pela pichação para então tornar-se *graffiti*, criando assim o feio e o belo, parte da ideia de uma arte contemporânea aspirada pelos movimentos da época. Possivelmente para se aproximar do afeto a ser criado não apenas socialmente, mas também esteticamente, a arte contemporânea vem ser esse elo entre a forma de protesto e o amigável.

O novo projeto estético citado por Silva (2001), ao almejar ser amigável, aspira assim se tornar familiar, entrando dessa forma no âmbito do doméstico. A domesticação sofrida pela pichação, citada previamente no capítulo 1, se constitui na medida em que o rompimento do proibido (rompendo assim esteticamente e se tornando o feio de situação) passa a se aproximar desse mesmo amigável seja em ideologias ou em ações equivalentes. Para ilustrar, pensa-se em toda crítica feita pelos grafitti à cultura do consumo, quando de repente usa-se esse *graffiti* para aludir ao consumo, seja vendendo-o, seja institucionalizando-o. Em suma, entende-se que o *graffiti* não tem por valor e objetivo servir a tais ideologias e práticas (seja institucional,

normativas ou de consumo), diferentemente da arte contemporânea (não todas, obviamente) que pode movimentar-se, entre certas práticas e ideologias, entre público e privado.

2.4.2 Aproximar-se do amigável: uma mudança genealógica.

Um outro fator que ilustra essa aproximação do amigável é a expressão “que fofo, que fofura”³³. Para McCormick (2009), por mais furiosos que fiquem os amantes das árvores, existe uma nostalgia curiosa de amor jovem e um sonho de eternidade expressados nos nomes dentro de um coração (fofo) esculpidos em um tronco. Há uma atração surpreendente no curioso legado de inscrições socialmente impróprias. Entende-se que ao passo que se tem uma atração pelo proibido, que é tachado socialmente de impróprio, há uma recriminação do mesmo. O que acontece se dá na zona doméstica a partir do momento em que o feio se torna belo e o desconhecido se torna familiar; o que é recriminado passa a ser atrativo.

O que acontece nas árvores, seja no Brasil ou até mesmo em outros países, é um fenômeno cultural: casais apaixonados, geralmente através de chaves, marcam seus nomes nos troncos das árvores do local onde se encontram. O desejo de eternizar a si e também o momento é o mesmo presente em diversos *graffiti*, bem como a marca deixada, quem sabe até mais danosa (se for pensar nesses termos) já que se trata de um ser e não somente um muro. Por que então um é recriminado e outro chega a ser nostálgico, como propõe McCormick (2009)? Qual a diferença entre o nome “pichado” de preto no muro e os nomes marcados nas árvores?

A expressão proposta elucida justamente essa questão ao trazer à tona o ‘fofo’, que também é uma questão de estética, seja ela no tema amoroso que se constitui no plano do conteúdo, seja a produzida pela técnica, no plano da expressão. Tais planos serão abordados mais à frente de forma mais específica. O fato que se insere aqui é como a dimensão estética está presente, se não sempre, quase em todos momentos, no que se configura a presente análise do fenômeno dos *graffiti*. É identificável que esta dimensão, seja em qual plano for manifestada, está atrelada diretamente a quaisquer tipos de manifestações humanas, seja na intenção do autor, seja na interpretação do espectador. O fofo é justamente isso, o que agrada aos olhos e, por consequência, à mente e ao sentir.

Vive-se essa sociedade que preza e busca pelo fofo, que procura o belo e o agradável. Não se tem a intenção aqui de qualquer apologia ao masoquismo ao desejar vivenciar o desagradável, na verdade busca-se refletir que, em certos níveis de pensamentos e atitudes, a

³³ Expressão estudada através da aula do Prof. Dr Pedro Russi na matéria de Semiótica Visual, PPG IdA -UnB. O estudo parte da expressão que é dita por sua filha de 6 anos com frequência, para mostrar o que é bonito, agradável e amigável.

busca pelo belo em primazia, que se torna relativo em tantas dimensões (culturais, religiosas, psicológicas), pode se tornar prejudicial à própria sociedade na medida em que se constrói uma cultura ligada não aos variados tipos de belo, mas à ditadura de um belo só.

Com o fenômeno dos *graffiti* não acontece diferente. Diante da realidade vivenciada pela sociedade, de uma necessidade de evocação estética, o objeto de estudo também é permeado pela mesma condição. Sendo assim, busca-se aqui traçar um breve percurso, onde a genealogia do *graffiti* tem por base a ação transgressora como comunicação, passa a ser reconhecido como forma de arte e então começa a ser publicidade. Nota-se que não se tem por objetivo julgar as diversas manifestações dos *graffiti* em suas especificidades, por bom ou mau, certo ou errado, caindo assim na mesma dicotomia da qual se pretende retirar o objeto de estudo.

Na verdade, pretende-se sim, através da identificação dessas três dimensões nas quais os *graffiti* se manifestam, entender que cada uma delas possui suas especificidades ao ponto de deixá-las distintas entre si. Com isso, afirma-se que, em sua genealogia, o objeto de estudo *graffiti* sai de seus ideais e objetivos provenientes para então adentrar em outras esferas de reconhecimento e manifestação. Dessa forma, revela as diferentes formas com as quais a sociedade lida frente ao fenômeno dos *graffiti*.

Identifica-se, então, como primeiro estágio dos *graffiti*, sua forma transgressora de comunicação, toda a questão abordada no capítulo 1 no termo “*trespass*”, a contra-cultura do consumo e o incômodo gerado na sociedade. Em seu segundo estágio, o *graffiti* configura-se como arte contemporânea, também abordada no capítulo 1 e aqui entendida como a ordenação que habita algumas expressões mais conhecidas como: arte urbana, arte de rua, *street art*, *urban art*, arte para todos e arte democrática. Nesse momento, passa assim a ser reconhecido como estilo artístico. Partindo da ideia de um estilo artístico, os *graffiti* alcançam o seu terceiro estágio, habitando assim a dimensão da publicidade³⁴. Nota-se aqui o estágio de maiores polêmicas quanto ao objeto de estudo, uma vez que essa dimensão terceira contém vários dos ideais e objetivos combatidos em sua zona primeira de configuração. O ponto do capítulo 1 “o que incomoda os *graffiti*” ilustra justamente essa questão. O que antes era algo a ser combatido pelos *graffiti* passa a ter, através de sua técnica, promoção e propagação.

[...] o que se opõe diametralmente ao grafite é a publicidade: enquanto o primeiro busca um efeito social de forte carga ideológica ou, de algum modo, transgressora de uma ordem estabelecida, a publicidade busca o consumo do anunciado e assim sua intenção comunicativa é antes de tudo funcional para um sistema social, político ou econômico. (SILVA, 2001, p.6)

³⁴ Lembra-se que, a dimensão publicitária é só uma das formas de domesticação dos *graffiti*, podendo ocorrer esse fato manifestado de outras maneiras tais como o contrato com autoridades, pedidos de permissão e autorização. Destaca-se publicidade por ser um fator latente.

Imagem 33 – “Grafite” rentável



Grafite ganha progressiva aceitação e se torna rentável

16 de setembro de 2016 / Thais Betat / Homepage

Daniel Toys e Mikael Omik já conseguem viver de grafite em Brasília. A visibilidade de seus personagens nas ruas trouxe o interesse das pessoas em encomendar suas obras. Boa parte, da renda adquirida por meio do grafite vem de encomendas de painéis, ilustração, e decoração de interiores. Os quadros de Omik variam bastante de [...]

19/16/grafite-ganha-progressiva-aceitacao-e-se-torna-rentavel/

Fonte: www.thaisbetat.com

Imagem 34 – Contrata-se graffiti



Fonte: [instagram.com, @lalaladog.official](https://www.instagram.com/lalaladog.official)

A primeira imagem, referente a dois autores de *graffiti* de Brasília, ilustra bem a questão abordada a respeito do *graffiti* como publicidade e, assim sendo, como troca de bens de consumo, seja a própria venda do *graffiti*, seja a encomenda do mesmo com fins de promoção de bens de consumo. O texto da reportagem aborda tais questões através das falas “conseguem viver de grafite em Brasília” e “boa parte da renda, adquirida pelo grafite”, se referindo aos autores e sua forma de renda fixa. Já na segunda imagem, tem-se o instagram do autor, de Mogi das Cruzes, do *graffiti* conhecido como lalaladog. Inicialmente, a história do autor era fazer

graffiti pela cidade mostrando a saudade que tinha de seu cachorro, que havia se perdido há pouco tempo e ele ainda estava à sua procura³⁵. Com o tempo o *graffiti* de expressão afetiva também ganhou o afeto da população e cada vez mais se tornou conhecido. As próprias técnicas do autor com relação à obra foram se aperfeiçoando, até que da expressão de um sentimento passou à configuração de contrato e encomenda da obra.

É importante destacar que não houve intento de plasmar um *graffiti*-arte em nenhum país da América Latina que eu conheça, como acontecia na mesma época nos Estados Unidos ou em Paris, onde melhor vingou um fenômeno comercial de arte-grafite (pode-se pensar na importância das galerias pelo fato de os grafiteiros de Nova York ou Paris anotarem até o número do telefone, o endereço, o nome e a assinatura, na parte inferior de suas obras, na esperança de serem logo chamados pelos galeristas para uma nova exposição formal, como pudemos constatar pessoalmente). (SILVA, 2001, p.4)

Nessa passagem, Armando Silva (2001) exemplifica bem a passagem entre os estágios um, dois e três do *graffiti*, revelando que uma das formas mais latentes da passagem da dimensão arte para a dimensão publicidade muito se deu através das galerias. Relembrando que as galerias são tratadas como ambiente doméstico no capítulo 1 do presente trabalho, entende-se que o domesticar vem não na passagem do estágio um para o dois, mas do dois para o três. Até chegar a esse âmbito, existe toda a aproximação do amigável, já aqui retratada, que não se caracteriza no ato doméstico em si, mas em um caminho que contém a probabilidade de domesticar. Em suma, toda domesticação passa pela aproximação do amigável, mas nem toda aproximação do amigável tem por sina se tornar uma domesticação.

[...] como o que aconteceu no Brasil, em especial em São Paulo, onde em 1990, logo depois da explosão dos anos 80 e dentro de uma trivialização do fenômeno expressivo contestatório, apareceram vários avisos de rua convidando para uma grande reunião para formar nada menos que um “sindicato de grafiteiros”. Várias pessoas atenderam ao convite, tanto universitários e trabalhadores como pessoas da *rua*, de forte raiz popular, e se consolidou um grupo de trabalho “pela cidade” onde já não se trata de fazer imagens subversivas, mas pintura mural, música, recuperar espaços como pontes e paredes. Dessa iniciativa, chamada *projeto passagem da Consolação*, foi conseguido junto à prefeitura da cidade a destinação oficial do túnel que une a avenida Paulista com a rua da Consolação para fins artísticos (*Graffiti, Band etc.*), o que já evidenciava o seu entrosamento com as autoridades. Hoje tornou-se um projeto cultural de longo alcance, já institucionalizado. (SILVA, 2001, p.5)

Esta citação elucida dois pontos: a passagem do *graffiti* para arte-*graffiti* (estágio 2), na fala “onde já não se trata de fazer imagens subversivas, mas pintura mural, música, recuperar espaços como pontes e paredes” e da arte para a domesticação, que aqui está atrelada não somente ao comércio, mas à institucionalização da coisa através de permissões vindas de

³⁵ Informações conseguidas através de hospedagem oferecida à autora, por uma moradora de Mogi das Cruzes, quando a autora do trabalho estava na cidade recolhendo material fotográfico para pesquisa.

autoridades. O *graffiti* (estágio 1) estava presente de fato até o convite feito a todos para participarem de um movimento de restauração das ruas, porque sim, nesse caso, a restauração das ruas também se torna subversiva à medida que vai contra a falta de atenção do governo com relação às mesmas ruas. Mesmo que passe para seu estágio 2, o *graffiti*-arte ainda constitui, no caso, o seu valor primordial de contestação, de um lugar de fala de protesto, no sentido de que a restauração se configura como protesto; um levante inconformado da população perante seu ambiente.

Essa análise revela que o estágio 2 da manifestação *graffiti* guarda em si tanto a potência de permanecer *graffiti* quando a habilidade de se tornar publicidade. É um limbo provocado pela própria manifestação da arte, área que guarda em si tanto a transgressão, expressividade e revolução, quanto uma potência comercial.

O grafite se adequou a esse novo ambiente por ser visualmente mais elaborado e adquiriu *status* ao ser discutido como produção artística. Já a pichação passou a ser utilizada muito mais com o intuito de provocar e desafiar a partir da ocupação do espaço urbano do que da transmissão de mensagens. Mesmo assim nenhum dos dois tipos de manifestação perdeu seu caráter de expressão, seu caráter político folkcomunicação. (TESTA; FREITAS, 2004, p.208)

Um outro exemplo muito semelhante foi retirado de uma conversa dentro do táxi, em uma das duas viagens de recolhimento de material da autora do trabalho, em que outra passageira perguntava a opinião do motorista sobre o *graffiti* de São Paulo. Para elucidar um pouco da vivência paulista sobre o assunto, o motorista explicou que a avenida que eles estavam passando naquele exato momento havia sido toda grafitada, mas por encomenda do governo. “É muito feio tudo sujo e pichado de preto, então o governo vêm e manda grafitar por cima, assim fica mais bonito e eles respeitam não pichando mais”. Esta fala ilustra muito bem as mesmas passagens já citadas acima a respeito de um contrato feito com o governo, em que o *graffiti* que protesta por restauração poderia ser mantido no estágio 1, mas é reconhecido pelas autoridades em seu estágio 2, passando assim a configurar uma domesticação no estágio 3, não da publicidade em si, mas do contrato com autoridades governamentais.

Como forma de protesto, devido à polêmica existente entre estágios 2 e 3 e suas diferenças diametralmente opostas, algumas manifestações de repúdio³⁶ passam a surgir através dos próprios *graffiti* contra os “*graffiti* de terceiro estágio” por assim dizer, mas que não se

³⁶ Ao passar pela cidade de Brasília, alguns repúdios são identificados como por exemplo a frase “fodam-se os vendidos” ao lado do *graffiti* de Toys e Pomb em uma lixeira da 407/408 Norte, ambos autores citados aqui no capítulo 1 e 2. A descrição “Romero Brito” em um *graffiti* do Toys na tesourinha da 102 Norte, aludindo a um dos artistas plásticos mais bem pagos do mundo, além do fato de possuir uma arte banalizada pelo público por sua técnica simplista e pelo fato de ter virado uma arte viralmente comerciável.

configuram em *graffiti* de fato, visto que não possuem os mesmo ideais e valores da matriz de estágio 1. Apresenta-se como exemplo a imagem abaixo, que ilustra a parede externa do CACOM, Centro Acadêmico da Faculdade de Comunicação da UnB, onde o autor Toys, já citado em outros momentos, foi chamado para decorar o ambiente interno do C.A. A assinatura feita do lado de fora ficou exposta a todos que passam pelos corredores externos da faculdade. Com o passar do tempo, a interação vem através da descrição “boy” em cima da assinatura deixada. O termo “boy” é reconhecido no Brasil de forma pejorativa para identificar os caras “riquinhos”, metidos, ou seja, é o novo “mauricinho”. Pode-se assumir que estes termos estão relacionados à sua condição econômica e, conseqüentemente, ao acesso do autor a tais condições através do ganho da sua obra.

Imagem 35 – Boy Toys



Fonte: CB: Brasília, novembro de 2016, Universidade de Brasília

Imagem 36 – Vingador



Fonte: CB: Vingador. Brasília, novembro de 2016, tesourinha.³⁷

³⁷ Os dizeres em preto “vingador”, bem como o chifre e a boca sorrindo são modificações de um segundo enunciador no texto Gurulino, de Pedro Sangeon. Uma crítica realizada através da pejorativização do personagem.

Identificar os três estágios citados nada mais é do que nomear diferenças entre as manifestações dos *graffiti* e, com isso, legitimar o que é de fato *graffiti* e o que são reproduções a partir de uma matriz geradora. Para Silva (2001), as imagens da publicidade não são as imagens da arte, pois enquanto a publicidade chama a atenção para alguma coisa, a arte o faz para alguém. E nisso o *graffiti* em si, ou seja, seu estágio 1, se assemelha muito mais à arte, seu estágio 2, em termos de ideologias e objetivos finais do que ao estágio 3. Já a publicidade [...] o problema não são os homens em primeiro plano, mas as coisas, mesmo que essas coisas sejam para os homens. (SILVA, 2001).

Um estágio não deve ser entendido como melhor do que outro, apesar de suas polêmicas, e sim compreendido em suas diferenças, sejam elas estéticas ou ideológicas. Conceber o movimento que se dá entre eles e que esse mesmo movimento é o reflexo de uma sociedade em suas vivências cotidianas, hábitos e culturas. Um percurso é traçado, três estágios são identificados, diferenças são analisadas e uma sociedade é refletida. Estudar o *graffiti* é investigar a sociedade que o cerca e que o contempla.

CAPÍTULO 3

3.1 Semioses visuais: categorias e análises

Todas as pessoas, espaços e tempos instalados no enunciado estão de alguma forma relacionados ao eu-aqui-agora da enunciação. (José Luiz Fiorin)

Para o presente e último capítulo dá-se uma estrutura dividida primeiramente em três categorias da enunciação: pessoa, espaço e tempo, em que pessoa vem a representar alteridade, espaço dá-se como ambientação de resignificação e tempo cujo cerne é a efemeridade. Para encerrar o capítulo e assim o presente trabalho, procura-se, através de Oliveira (2004) relacionar as categorias abordadas ao longo de uma descrição semiótica baseada em quatro dimensões: eidética, cromática, topológica e matéria. Intenciona-se entender através de tais dimensões, de que maneira se comportam os *graffiti* frente a sociedade e vice-versa.

A escolha da categoria espaço para iniciar o capítulo se dá pela maneira como esta categoria complementa o capítulo 2, recentemente abordado. Tem-se aqui então uma espécie de *plus* ou afinidade que permite uma leitura mais contínua e aprofundada.

3.1.1 Do espaço

Não se encontra o espaço, é preciso construí-lo sempre.
(Bachelard)

3.1.1.1 Resignificação espacial

A ideia de resignificação foi elucidada no capítulo anterior, sendo abordada uma espécie de antes e depois da cidade de Brasília. Refere-se a um movimento que vem sendo sofrido pela cidade pelo desejo de se vivenciar e fazer algo fora dos padrões normativos de controle. Materializam-se uma Brasília *a priori* e uma Brasília *a posteriori*, sendo que o que marca essa transformação é justamente a resignificação aderida e doada da sociedade à sua cidade.

Para este momento do trabalho, trata-se de uma resignificação simbiótica no sentido de uma relação íntima entre cidade e habitante, ao ponto de um obter o poder de resignificar o outro. Após considerações feitas no capítulo 1 sobre marcas como consequências dos *graffiti*, dá-se nesse momento uma complementação a tal discussão ao trazer essas mesmas marcas como fator de localização e senso de direção. Para McCormick (2010), as marcas deixadas pelos *graffiti* servem como símbolo pertencente ao local que se está inserido, sem o qual uma pessoa não sentiria que tivesse estado ali. Dessa maneira, conclui-se que marca e local se tornam um, ou seja, o local só é aquele se nele contém a marca, que conseqüentemente é reconhecida por se pertencente àquele ambiente. Para Silva (2001) o ponto de vista do cidadão marca tanto

uma noção espacial, aquilo que reconheço porque se vê, quanto uma noção narrativa, o que é contado porque se reconhece ou sabe. A ressignificação de um para com outro (local e marca) acontece em um nível que a marca física passa a ser uma marca na mente de quem passa pelo local, criando assim um signo mental. Noel Arnaud, citado por Fiorin (1999, p.233) vai mais além ao dizer “sou o espaço onde estou”, levando a dimensão do ser e estar a uma unificação.

Tal relação faz lembrar da então teoria abordada também no capítulo 1, na qual o enunciador faz de sua obra uma extensão de si e, ao marcar determinado local, sabe e faz saber que passou por ali e que permanece ali enquanto sua obra existir. É interessante notar como tal teoria se confirma à medida que se estuda o *graffiti* e seus contextos e passa a se reparar mais nas falas e atitudes de seus autores, seja na realidade do cotidiano, seja em ficções midiáticas que refletem essa realidade. Para McCormick (2010), a autoria explícita de um *graffiti* (assinatura no canto da obra ou quando a própria obra é a assinatura, no caso dos *bombs*) como registro cultural obtém o seu poder ao dizer que alguém esteve aqui, não importa quem.

Já o seriado da Netflix³⁸, intitulado *The Get Down*, ilustra bem isso quando o personagem Rumi (grafiteiro), no primeiro episódio diz: “quando vemos nossos nomes nos trens, mesmo que por um momento, podemos dizer ‘eu estive aqui’”. Esse até mesmo fetiche do enunciador por revelar que marcou um lugar, que esteve nele e permanece através de sua obra, se transforma em senso de direção para o enunciatário que ao olhar e identificar uma marca a entende como ponto de referência e pensa “eu estive aqui”. Isto é, tanto enunciador quanto enunciatário passam a se identificar em dimensões do ser e estar independente de permanecerem fisicamente no local ou não, revelando muito mais um caráter psicológico do que físico. Como aponta Pierre Jean Jouve, ao ser citado por Fiorin (1999 p. 240), “pois estamos onde não estamos”.

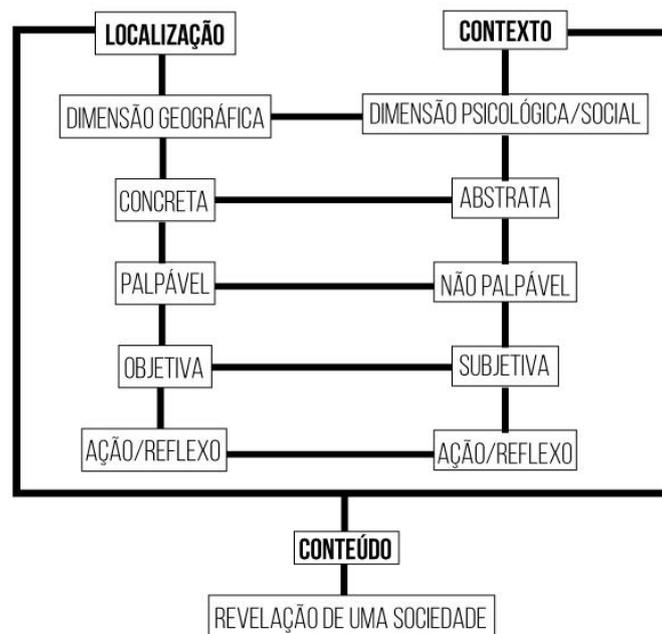
Para a criação de um senso de localização, bem como a ideia de expansão de si mesmo, ou seja, tanto para enunciador quanto para enunciatário, o ponto central está na localização. Forma-se para este momento da pesquisa uma tríade de termos que, juntos, elucidam a forma como um *graffiti* vem a se comportar perante o espaço no qual se manifesta. Ainda em McCormick (2010 p.156), entende-se que “Localização é tudo; contexto e conteúdo são, em última análise, a diferença mais mensurável entre o que está escrito na parede da casa de banho

³⁸ Netflix é uma provedora global de filmes e séries de televisão via streaming, atualmente com mais de 90 milhões de assinantes. Fundada em 1997 nos Estados Unidos, a empresa surgiu como um serviço de entrega de DVDs pelo correio.

e [...] a ponte do Brooklyn”. Partindo do autor, encontra-se a tríade: localização, contexto e conteúdo.

Porém, indo para além de McCormick (2010), entende-se que a diferenciação de significados habita com mais relevância o contexto e não tanto o conteúdo. Como já dito anteriormente no capítulo 1, através da imagem do *graffiti* “Oxalá te ama” inscrito em um tapume da UnB, o mesmo conteúdo, ou seja, a mesma frase, vem a significar algo totalmente diferente se estiver inscrita em um folheto religioso. Logo, entende-se que muito mais do que o conteúdo, o contexto revela a diferenciação. Propõe-se que o contexto não está separado da localização, ao contrário, está paralelamente relacionado a ela e dessa junção tem-se um gerador de conteúdo. Logo, contexto está diretamente ligado à produção de conteúdo, bem como a formação de uma localização.

Imagem 37 – esquema autorial



Fonte: CB: esquema relacional de localização, contexto e conteúdo

Propõe-se o esquema acima para ilustrar como se dá a relação triádica entre localização, contexto e conteúdo e o que vem a significar essa relação, bem como seus processos. Entende-se, para este trabalho e nessa teoria, localização por uma ideia que se manifesta em questões físicas, enquanto contexto se manifesta em questões psicossociais. Ao unir as duas dimensões, tem-se um gerador de conteúdo. Sendo assim, como ilustrado no quadro, a localização tange questões como: tipos de construções ou ausências de construções, estradas, trânsito, maneiras ou ausência de locomoção, tipos de comércio ou ausência de comércio, entre outros, seja no rural ou urbano. O contexto tange questões sociais e psicológicas como: medo, tranquilidade,

desejo de visitação, não desejo de visitação, perigo, liberdade de ir e vir, atrações ou ausência de atrações.

Como um ciclo vicioso, assim como sociedade e cidade no capítulo 2, em que um ressignifica o outro, aqui localização e contexto se complementam, se constroem paralelamente unidos e ao formar essa construção geram um conteúdo específico de significação que funciona como resultado dessa união. O social (dimensão do contexto), por exemplo, pode fazer surgir uma construção (dimensão da localização) luxuosa ou de baixa renda ao passo que também pode transformar a mesma construção de luxo em ruínas. Ou seja, à medida que a dimensão física constrói uma psicossocial, esta o faz de volta em resposta, gera um reflexo e vice-versa.

O conteúdo produzido (vide esquema), ao que interessa para este trabalho, revela características de uma sociedade, seja em questões políticas, econômicas ou artísticas, seja em desigualdades ou conquistas sociais; na moda, em fenômenos midiáticos, arquitetura ou quaisquer outros fatores que se configuram como resultado de uma vivência social. Entendendo o *graffiti* como um fenômeno social, conclui-se que pode ser aplicado nesse quadro esquemático, possibilitando assim uma pré-análise condutora à um maior entendimento da pergunta: de que maneira se dá a relação entre *graffiti* e sociedade? Entendendo como Testa e Freitas (2004), a ação, a intervenção urbana que motiva a confecção do grafite, constitui uma atitude política, ou seja, que terá reflexos num ambiente coletivo e, portanto, influencia no contexto social.

Coloca-se, assim, a dimensão espacial como fator diretamente ligado aos *graffiti*, ou melhor, colocando o espaço diretamente ligado aos temas que o englobam, sejam arquétipos ou não. É possível entender isso através da poética do espaço em Fiorin (1999), em que o autor dá o exemplo de uma análise dos espaços de uma casa e os temas a eles associados. Por exemplo, ao porão estão associados os temas da irracionalidade, da obscuridade, do mistério, enquanto ao telhado, os da liberdade, da claridade, da abertura.

Imagem 38 – Primeiro hotel de Brasília

Fonte: CB: Hotel Torre Palace. Brasília, 8 de outubro de 2016.

A fotografia acima registra um dos primeiros hotéis de Brasília, atualmente abandonado. O hotel foi ocupado por pessoas em situação de rua e com o tempo foi virando uma *localização* perigosa na medida em que se transformou em ponto de drogas e violência. Ou seja, mais do que a questão física (antes era um prédio de luxo e hoje está em escombros e ruínas), a questão social modificou o local. É quando localização (prédio abandonado) e contexto (ponto de drogas e violência) se tornam um para gerarem conteúdo e através deste é possível interpretar o social. Atualmente, o prédio possui suas entradas cercadas por muros de cimento, ação realizada pela polícia militar no final do primeiro semestre de 2016. Os delegados a cumprir a função de cercamento foram detentos do complexo penitenciário da Papuda.

Imagem 39 – Torre Palace em muros

Fonte: CB: Cercamento do hotel Torre Palace, junho de 2016.

O hotel Torre Palace é um exemplo vivencial do movimento que se dá em uma ressignificação espacial; todo o processo desde o abandono pelos proprietários até o atual momento em que o *local* se encontra pacificado representa uma série de ressignificações sucessivas. Funciona (vide capítulo 1) como intertextos produzidos a partir ou dentro de um texto, uma vez que tanto texto (significação), quanto intertexto (ressignificação) funcionam como geradores de conteúdos. Para Barthes (2004), ler um texto deve ser muito mais do que consumi-lo, deve-se jogar com ele, onde o próprio texto joga e o leitor jogam duas vezes: com o texto (busca uma prática que o reproduza) e o joga o jogo de representar o texto. Assim, como resultado desse jogo, ou seja, de um processo de inferências, tem-se a ressignificação ou o intertexto, segundo Calabrese (1997). Para ele, o intertexto é uma capacidade evocada pelo texto que implica necessariamente na transformação do próprio texto aludido. Tem-se essa transformação como a própria ressignificação, seja em dimensões físicas, sociais ou mentais.

Em Landowski (1991), na perspectiva semiótica, com efeito, tanto o contexto, quanto o texto propriamente dito, compõem juntos uma única realidade que os engloba e na qual eles interagem. Entendendo o esquema abordado logo acima, bem como as teorias abordadas, constrói-se uma analogia entre o texto abordado por Landowski e a localização no percurso gerativo de conteúdo do quadro esquemático. Entende-se assim o contexto de Landowski justamente como o referenciado no esquema, uma vez que ambos, ao se unirem com texto (ou localização) formam juntos uma realidade significante única, a qual chama-se aqui de conteúdo.

Torna-se essencial notar a manifestação dos *graffiti* por todo hotel, evidenciando assim o fenômeno da ocupação, na qual se toma posse de um lugar através da marca deixada nele, uma vez que esta é a representação do próprio autor, ou seja, ele está ali e aquele pedaço onde se está inserido pelo *graffiti* é dele ou ao menos o representa. Silva (2001) relembra, nesse sentido, que as noções de limite e margem não são só lingual como também visual.

Assim como um ser humano não acaba nas fronteiras do seu corpo ou da sua região, que ele preenche diretamente com a sua actividade, mas somente na soma dos efeitos que dele temporal e espacialmente irradiam, assim também uma cidade consta da totalidade dos seus efeitos, que vão além da sua imediatidade. (SIMMEL, 2009, p.15)

A ocupação é um fenômeno que por si só significa e, ao que se interessa aqui, está relacionado ao protesto. No caso Torre Palace, é manifestada em duas dimensões: a ocupação por pessoas (que se instalam e permanecem no local como forma de tomar posse dele) e a ocupação pelos *graffiti*, que funcionam como marcação territorial ou como posse de um lugar de fala. Em ambas as situações o objetivo é o mesmo, produzir conteúdo ao se apossar de algo, seja ele o local físico ou o local de fala. Para Testa e Freitas (2004), a apropriação que o grafite faz do espaço público questiona os padrões estabelecidos pela sociedade, tanto no ato de apropriar quanto no conteúdo disposto em sua comunicação visual. O local de fala vai além do próprio discurso verbal formado, é uma dimensão psicológica e social que precisa ser conquistada para ser legitimada. Para Silva (2001), dominar o território é assumi-lo numa dimensão linguística e imaginária; ao passo que percorrê-lo, marcando-o, é dar-lhe entidade física, que se conjuga no ato denominativo.

As línguas naturais e seus produtos, os discursos verbais, têm aí a sua parte, mas não a título exclusivo, pois, além dos discursos (no sentido estrito), o mundo natural e o ambiente social, que circundam os sujeitos, também “significam”. Quando, por exemplo, escutamos os homens políticos, sabemos que sempre eles nos falam a partir de uma contextualização determinada e, mais precisamente, no âmbito de certas instituições não existem coisas puras e simples: se elas “agem”, se, em particular, dão um certo poder (uma legitimidade ou um mínimo de credibilidade) àqueles que se apoiam nelas, é porque elas também - tanto quanto as palavras que compõem os discursos formalmente enunciados - têm o estatuto de signos de uma linguagem, isto é, de objetos semióticos. (LANDOSWIKI, 1991, p.28)

Para Fiorin (1999), o espaço é reinventado cada vez que alguém toma a palavra porque, em cada ato enunciativo, tem-se um espaço novo, ainda não habitado por ninguém ou, ousa-se dizer aqui, já habitado por alguém cujo lugar é tomado (ocupado) por essa nova palavra, ou melhor, esse novo alguém. Assim, entende-se que tanto significação quanto ressignificação espacial estão mais do que atreladas ao social (ao ser humano). Como uma relação mútua e cíclica, o social afeta o espacial e vice-versa. A ocupação faz parte dessa relação como uma das

ferramentas que tornam possíveis a conquista do lugar de fala, cujo objetivo é ressignificar. Isto é, algo estava indo em uma direção, ou de uma maneira x e precisa ser modificado para outra direção ou maneira y, precisa ser ressignificado. Ocupa-se para fazer diferente e se destacar (SIMMEL, 2009), modificar direções, reinventar na medida em que a palavra é tomada (FIORIN, 1999) e não pedida.

3.1.1.2 Mudança de suporte

Toda mudança é uma ameaça à estabilidade.
(Aldous Huxley)

Ao se falar da dimensão espacial, no que se refere ao *graffiti*, é possível tangenciar também as questões referentes à mudança de suporte. Entende-se suporte como qualquer base física para inscrição de um texto (relembrando texto como unidade de expressão e não necessariamente o texto verbal). O propósito desse ponto não é explanar questões matéricas por si só mas entender o que estas podem revelar a respeito do social a sua volta.

Sustenta-se para isso que a modificação de um suporte está diretamente ligada a questões espaciais e, assim sendo, também está permeada por teorias referentes à categoria do espaço. A que se faz como ponto de partida tem sua base em McCormick (2010), que faz alusão a uma geografia e geometria mental humanas do espaço. Une-se aqui geografia e geometria em uma única dimensão mental apenas por fins didáticos, sabendo que para este estudo não há prejuízos nessa união. Assim sendo, a dimensão mental humana pode estar associada tanto na categoria espaço, quanto no tempo e pessoa (categorias que serão vistas mais à frente) e, indo além, identificá-la como uma dimensão psicológica.

Para McCormick (2010), os artistas (para o presente trabalho, o enunciador) que praticam sua arte para um público relutante irritam pela virtude de sua presunção, afirmando que a esfera dos outros é a sua própria tela, numa forma moralmente perigosa de apropriação. Dito isto, revela-se uma questão não só de alteridade (esfera do outro) mas também de suporte (tela). Essa é a base de agir do objeto de estudo; o *graffiti* em sua base originária e em seu objetivo primeiro, ao se comportar de forma inquietante e transgressora, tem por necessidade um material que suporte (no sentido de suportar) sua ação não só de matéria como também ideológica. Entendendo que há uma função social no *graffiti*, há uma mesma função no suporte e que o simples fato de um enunciador parar para refletir sobre a legitimidade da “pintura” no muro já faz com que as funções social e política se cumpram: provocar uma reação contestatória (TESTA; FREITAS, 2004). E é assim que se configura a mudança do suporte, em que antes

havia papel e tela, agora tem-se muros; antes havia um suporte privado ou domesticado, agora tem-se um suporte público.

Transgressivamente, as pinturas utilizam como suporte muros e paredes, concepções físicas de fronteiras consensuais entre o privado (o lado de dentro) e o público (o lado de fora). Tais fronteiras são materialmente parte da propriedade privada, individual, o que torna a presença do grafite, quando não autorizada, ilegal. Ao mesmo tempo tem seu espaço visual voltado para o público, compondo e integrando o ambiente, assim como o grafite ali exposto. Dessa forma os muros pertencem ao público, à sociedade, e não a um indivíduo, pois como fronteiras são objetos carregados de alto teor ideológico. Isso consiste, portanto, na legitimação da comunicação efetuada por meio dos grafites nos muros, já que esta é de interesse público. (TESTA; FREITAS, 2004 p. 206)

Imagem 40 – Cabou papel



Fonte: CB: Cabou papel - Passagem subterrânea. Brasília, novembro de 2016.³⁹

A consequência, representada na fala de McCormick (2010), se torna real na medida em que a esfera do outro passa a ser pública, uma vez que não é a “minha esfera”, ou seja, a esfera do autor do *graffiti*. A tela não é mais o suporte de madeira e canvas e sim o muro, que assim como a mente do enunciatário do *graffiti*, passa de privado (muro da casa de alguém, muro da empresa de alguém) para o público, local onde todos podem agir e interagir com ele. Com essa mudança, a mensagem ou o signo mental criado pelo enunciador para o enunciatário não é mais o mesmo. Suportes diferentes expressam textos diferentes, como já abordado nos capítulos 1 e 2 do presente trabalho. Para o *graffiti*, a questão suporte é muito mais do que matériaca, se torna uma questão de reflexo social por acontecer em ambiente público.

Ao mirar a esfera do outro como suporte, o *graffiti* viola também o tabu da dimensão psicológica do espaço (MCCORMICK, 2010), ou seja, mais do que um local físico percorrido

³⁹ A escrita do *graffiti* brinca com a necessidade de um suporte para além do papel. Ao falar que "cabou o papel", faz uma alusão de que para o enunciador o papel não é mais suficiente; é assim que ele acaba e não no sentido denotativo. A insuficiência funcional, no sentido ideológico, do papel, gera a necessidade de um novo suporte.

por cada indivíduo no espaço (mais especificamente a cidade neste trabalho), há um local mental configurado por concessões ou normas de “meu” e “seu” espaço que estão subentendidos nas ações cotidianas dos enunciatários envolvidos. Por exemplo, suponha-se que um indivíduo ande em uma calçada qualquer do lado direito. Se um segundo indivíduo passa a andar na mesma calçada, compartilhando assim o espaço, subentende-se de que ele não invadirá o local de movimento do primeiro, seja *ocupando-o*, seja indo em direção a ele. São colisões, além de físicas, socialmente evitadas, pela dimensão psicossocial criada, rumo à ambientação de uma sociedade estruturada.

Para Testa e Freitas (2004), essa interferência direta no que é “meu” e “seu”, essa apropriação do que é público contribuem para o debate social, para a construção de novas políticas de atuação cidadã. Dito isto, mais do que andarem em uma mesma calçada, a sociedade necessita doar atenção para a apropriação pública reservada e específica do grupo de pessoas que vivem à margem das cidades, em lugares ignorados por ela e pelo Estado. Manifestações essas que pelo grafite, o enunciatário, desprezado, quer interagir com o meio que, anteriormente, desconsiderou suas necessidades, inclusive comunicativas.

Assim, compreende-se a sociedade como o conjunto de vários enunciatários, cidadãos de um espaço em comum, o *graffiti* como enunciação e autor do *graffiti* como enunciatário, entendendo que há uma relação entre tais elementos que se constitui, inclusive, no cerne da presente pesquisa. Uma das maneiras de se aproximar dessa relação consta na teoria *ponto de vista do cidadão* em Silva (2001), onde o foco está sobre o enunciatário e pode ser aplicada em dois sentidos.

Primeiro, como estratégia de enunciação, na medida em que na construção da imagem já está compreendido o cidadão destinatário com características de especial competência comunicativa, tanto verbal como visual. E em segundo, do ponto de vista de um patrimônio cultural implícito, que sempre atuará como especial sugestão identificadora nessa relação dialógica de participação cidadã. (SILVA, 2001, p.9)

Em Silva (2001), é possível identificar algumas falas de especial relevância para esta pesquisa, entre elas, “estratégias de enunciação”, “cidadão destinatário”, “patrimônio cultural implícito” e “relação dialógica”. Por estratégias de enunciação pode-se inferir tudo aquilo que o enunciatário (autor do *graffiti*) planeja para construir sua enunciação (o *graffiti*) de maneira que seja ela eficaz, sendo o suporte uma das ferramentas dessa construção. O cidadão destinatário se constitui, como já visto, como enunciatário; o patrimônio cultural implícito são as vivências deste mesmo enunciatário, que formam um conjunto de várias unidades de significação, que por sua vez influenciam a maneira de ver de quem as possui. Isso é o que mais à frente em seu texto Silva (2001 p.65) vai chamar de “o cidadão previsto em qualquer

imagem”, ou seja, a imagem é construída prevendo a inferência do cidadão com o qual ela deseja se comunicar.

Dito isso, o processo entre o enunciador, a enunciação e o enunciatário e sua maneira íntima de interpretar o que recebe como enunciado passa pela maneira como este será expressado. O que suporta a enunciação então se torna ponto relevante para o seu entendimento, principalmente quando se trata de culturas específicas que mudam não só de pessoa para pessoa como também de geografia em geografia. É o que faz, por exemplo, o *graffiti* em Brasília ser muito mais horizontal (suporte muro) enquanto em São Paulo é muito mais vertical (suporte prédio). O que essa topologia do suporte tem a dizer sobre o *graffiti* suportado e a sociedade à sua volta?

Imagem 41 – No centro de SP



Fonte: CB: Suporte vertical - centro. São Paulo, outubro de 2016.

Imagem 42 – Caixas de energia



Fonte: CB: Suporte horizontal- entrequadras norte. Brasília, novembro de 2016.

No Brasil é costume distinguir o grafite propriamente dito das *pichações*, que consistem em certo tipo de grafemas mediante os quais os jovens, em especial os menores, provavelmente entre doze e quinze anos, escrevem seus nomes e os enfeitam com formas estilizadas. O ponto de risco desses grafemas não está tanto no que dizem, pois afinal não passam de letras de um nome ou de um sobrenome, mas no local em que são inscritos: a fachada do último andar de um edifício, o cimo de uma ponte. Isso levou-me a pensar que se trata mais de um grafite-acrobacia, herdeiro do circo e do espetáculo. (SILVA, 2001, p.5)

Embora o texto de Armando Silva (2001) faça uma distinção entre grafite e pichação, o que para este trabalho não existe a partir da equivalência de termos do capítulo 1, a faz no sentido de dizer que isso é algo que acontece na cultura brasileira. Ou seja, assim como dito anteriormente, no Uruguai por exemplo essa diferença não existe, tudo é pichação; o que fortalece a equivalência dos termos e ajuda a entender a cultura por detrás das manifestações *graffiti*, já abordada no percurso: *graffiti* - arte - publicidade. O próprio fato de existir esse percurso já revela o sociocultural por detrás do país que o sustenta. Reafirmando tais fatos, uma outra questão cultural que surge é a topologia do que Silva (2001) cita como local e aqui se refere a suporte. Está é uma questão que muda dentro do próprio Brasil, entre seus estados e cidades e que, além de uma identificação de formas diferentes de apropriação e mensagem, revela especificidades socioeconômicas da cidade.

Imagem 43 – Museu em protesto



Fonte: <http://www.metropoles.com/distrito-federal/manifestantes-picham-museu-nacional-e-ministerio-da-educacao> Brasília, dezembro de 2016.

Imagem 44 – Museu da República. Brasília, dezembro de 2016.



Fonte: <https://www.facebook.com/fernandoliquidificador?fref=nf&pnref=story> Graffiti “apagado”. Brasília, dezembro de 2016.

O atual momento político do Brasil se torna um campo fértil para o estudo do *graffiti*, devido às manifestações, sejam elas ocupações ou os próprios *graffiti*, todos baseados no protesto. Para Pross (1997), protestar sempre significa: levantar objeções, discordar, querer negar-se a algo, além de contrariar a ideia de que contradizer, opor-se, dar testemunho perante outros, “não dá em nada”, ou seja, rompe o senso comum. O *graffiti* se desenvolve nessa ideologia de rompimento do comum. Dito isso, negar-se a algo, principalmente quando esse algo se trata da política brasileira, dificilmente se faz passivamente.

Interessante destacar o já citado inquietante e feio social, percebido através da segunda imagem, que se refere ao ato de “apagar” os *graffiti* nas paredes do museu. Fica claro que mais

do que uma questão de estética ou de restauração do patrimônio (como o alegado), o objetivo é tão somente tampar os dizeres escritos do *graffiti*. Isso se dá porque o branco colocado por cima não deixa de revelar a presença do *graffiti* por detrás, somente transforma o escrito preto em manchas brancas. Logo fica a reflexão: que restauração patrimonial é feita? Uma restauração que se legitima ao extinguir palavras? Por que pintar a letra preta de manchas brancas, significa apagar? As formas brancas também não evidenciam a presença de algo por detrás? Ou seja, mais do que a estética das paredes, a estética social e o status quo são evocados ao revelar que o que se chama de feio, na verdade é o ato social, ou seja, o protesto.

Imagem 45 – Congresso em foco

The image is a screenshot of the website 'Congresso em Foco'. At the top, there is a header with the site logo 'congressoemfoco' and the tagline 'Respeitamos as diferenças'. Below the header is a navigation menu with links for 'Notícias', 'Brasília', 'Opinião', 'Leis em destaque', 'Processos', 'Revista', and 'Concursos'. The main content area features a news article titled 'Jovens fazem mutirão para limpar pichação em monumentos de Brasília'. The article text mentions a group of five friends who are not politically affiliated and are looking for volunteers to help clean graffiti in important buildings in the capital. Below the article is a photo showing a group of people cleaning graffiti on a wall. To the right of the article is a search bar and a banner with the text 'Um país em crise precisa de ideias. Participe!' and the logo 'Diálogos congressoemfoco'. Below the banner is a section titled 'MAIS COMENTADAS' with a video thumbnail and the text 'Em vídeo, Bolsonaro comenta morte de Fidel: "Creumar por que, se já está ardendo no inferno?"'.

Fonte: <http://congressoemfoco.uol.com.br/noticias/jovens-fazem-mutirao-para-limpar-pichacao-em-monumentos-de-brasilia/>

Essa imagem revela alguns pontos curiosos sobre a relação da manifestação do *graffiti* na sociedade. Por exemplo, parece um tanto contraditório um site que possui abaixo de sua logo uma bandeira referente ao movimento LGBTQTS e os dizeres “respeitamos as diferenças”, noticiar a ação de “apagar” os *graffiti* como uma forma de limpeza de fato, ou seja, considerando o *graffiti* uma sujeira. O respeito às diferenças parece se aplicar somente às diferenças sexuais e não de ações e ideologias. Ao mesmo tempo, muito curiosamente, um banner publicitário aparece ao lado da notícia, mostrando um muro “pichado” de preto com os dizeres: “um país em crise precisa de ideias. Participe!”. Interessante como a relação com o *graffiti* é usada, como já dito, de forma publicitária e quando convém, colocando o objeto como estilo gráfico esteticamente aceito, enquanto sua ação de fato, logo ao lado, é repudiada.

As imagens acima revelam não somente as referidas manifestações, como também, para o que importa nesse momento, a importância do fator suporte para a concretização de um objetivo específico de cada *graffiti*. Ousa-se dizer que, se para Silva (2001), existe um cidadão previsto em cada imagem, aqui, em cada suporte existe uma função prevista de cada *graffiti*. Ou seja, quando um *graffiti* tem por suporte as paredes do museu da república, sua função social pode até ser a mesma do que o mesmo *graffiti* em um muro da W3 Sul por exemplo, mas a sua intensidade de fala é diferente. Assim, sugere-se a criação de uma categoria intensidade que está diretamente atrelada ao suporte.

3.1.1.3 Tecnologia: ressignificando o suporte

Torna-se essencial identificar e entender o surgimento de uma nova realidade que acaba por se configurar em suporte para os *graffiti*: internet. Enquanto o muro ou as paredes dos prédios da cidade se apresentam como um tipo de espaço público mais especificamente no âmbito físico, a internet constitui um espaço público virtual. Ao se utilizar desse espaço, o *graffiti* não só passa a ser ressignificado, como acontece no espaço físico da cidade, como passa a reinstaurar um novo suporte. Se o ato *graffiti* tem por necessidade a apropriação de um suporte específico para sua manifestação, nisso se dá o movimento entre o velho (papel) e novo suporte (muro), ou seja, de acordo com sua necessidade ideológica passa a se apropriar de realidades que o sustenta matérica e funcionalmente. No que diz respeito à internet e à realidade virtual, o estudo abaixo revela uma outra questão.

[...] a prática do grafite parece ter se reconfigurado em função de certas demandas e estratégias muito próprias do universo das mídias. Curiosamente, o campo midiático parece estar operando como instância de uma dupla reinstauração do grafite. De um lado apresenta-se como espaço de uma exponencial visibilização pública - de certa forma, a cidade e o espaço público urbano se encontrariam “traduzidos” ou “continuados” no espaço público virtual e disponível dos meios. A cultura da grafiteagem teria encontrado assim um novo ambiente para alastrar-se. De outro lado, a cultura midiática estaria também disponibilizando novos artefatos e novos materiais expressivos. (SILVEIRA, 2012, p.33)

Como revela Silveira (2012), essa reconfiguração dos *graffiti* acontece mais em função de certas demandas das mídias do que de fato de uma necessidade do ato *graffiti* em si. Ou seja, a necessidade que o faz se apropriar de um novo suporte, tendo por consequência uma nova maneira de se comportar, não é uma necessidade legítima do *graffiti* em si, mas de uma categoria que o compõe: autor que o enuncia. Uma vez que o autor está submerso na realidade virtual, através do quase onipresente acesso à internet e seus dispositivos móveis e tendo em vista que uma cibercultura foi e é diariamente estabelecida, a necessidade de alguns autores de

propagarem seus textos *graffiti* nas redes sociais tem regido esse novo comportamento do objeto de estudo. É interessante notar a questão *extensão*, já trabalhada aqui em todos os capítulos, que nessa ordem tange questões matéricas. Para Silveira (2012), tais recursos advindos da cultura midiática passam a configurar-se como extensões do tubo de spray, até então o instrumento usual dos jovens grafiteiros.

[...] não é só a lógica de mercado que remodela a prática da grafiteagem. A própria condição dessa textualidade passa a ser alterada. Hoje, parece que o grafite só irá finalizar-se (ou só será dado como finalizado) quando fotografado, quando disponibilizado num *site*, quando reescrito enfim pelos aparatos midiáticos. (SILVEIRA, 2012, p.34)

Ao utilizar-se das redes sociais, o *graffiti* passa por um percurso entre ser fotografado, ou seja, registrado, e então inscrito, agora não no muro físico, mas em um muro virtual. Ao ser considerado finalizado somente após esse percurso, gera-se uma relação de dependência inclusive temporal (assunto a ser discutido à frente) entre *graffiti* e o suporte tecnológico. Uma outra questão que o autor trabalha e que teoriza o percurso formado neste trabalho, *graffiti* - arte - publicidade, é o crescimento dos convites a esses jovens para a prestação de serviços às agências de publicidade e estúdios de design. Diante dessas abordagens, faz-se pensar que o uso das redes sociais atrelado ao *graffiti*, ou melhor, aos seus autores, é mais uma intenção de divulgação do trabalho (vide Imagem 35) para uma possível contratação do que para suportar o ato *graffiti*. Essa dependência do registro fotográfico para então ser inscrito no muro virtual da internet revela, com isso, uma dependência não do *graffiti* em si, mas de seu enunciador.

Dito isso, o que se revela é um suporte para o estágio 3 do *graffiti*, ou seja, sua variação publicitária. E embora o muro virtual esteja sendo mais especificamente usado para esse estágio, é possível sim que se reconfigure como suporte para o ato do *graffiti*, ou seja, em seu estágio 1. Isso acontece e Silveira (2012) cita essa possibilidade ao falar de uma exponencial visibilidade pública do *graffiti* quando o autor pratica esta ação como em sua origem, não o registra nem o insere nas redes sociais e, mesmo assim, um enunciatário registra a imagem do *graffiti* feito e o insere no muro virtual, dando assim uma outra visibilidade ao texto *graffiti*. Porém, o que ocorre aqui é um suporte para a propagação do *graffiti* em estágio 1 e não um suporte para seu ato em si. Isso ocorreria se, por exemplo, houvesse a interrupção de um site de forma inesperado e por motivos de protesto, ou invasão de alguma rede pelos mesmos motivos. Ou seja, a propagação do *graffiti* estágio 1 e a ação do mesmo são coisas distintas.

Algumas outras questões habitam aqui. A primeira delas é: o autor de um *graffiti* estágio 1 não tem por pretensão ter sua identidade de fato revelada. O que acontece em vários casos, como aqui já citado, é o uso de avatares que proporcionam o reconhecimento de uma extensão

do enunciador. Assim sendo, o muro virtual não se torna viável, uma vez que esse suporte tem por característica revelar identidades. A não ser, é claro, que se crie um avatar virtual, ou seja, uma extensão virtual do autor nas redes sociais. Logo, cria-se um perfil do avatar e não do autor, mas além disso não se revela nem em fotos nem em textos a identidade real que está por detrás desse avatar, o que é muito raro acontecer. Ou o enunciador se mantém em anonimato nos muros físicos ou se revela nos muros virtuais. O que acontece é que se cria esse perfil (do avatar), mas revela-se a imagem do autor através de fotos postadas ou textos com os seus nomes. Contudo, a ideia do anonimato, do protesto, do ser reconhecido, mas não revelado, se perde.

A partir disso surge a segunda questão, que é a caracterização do novo suporte como revelador e, por isso, é o escolhido para a publicidade, que tem por objetivo dar visibilidade a algo. Assim, o novo suporte de que se tem falado aqui é o suporte do *graffiti* estágio 3 e não o 1, sendo diferenciados pela a intenção do enunciador. Pode vir a ser um suporte para *graffiti* estágio 1, mas para isso um outro elemento precisa entrar em ação: o enunciatário.

A partir desse elemento, surge a terceira questão, que é a interação possibilitada pelo *graffiti* tanto no suporte virtual quanto no físico. Questões mais específicas serão tratadas em alteridade na categoria pessoa, a seguir, e em análise dos registros fotográficos; porém, o que cabe entender aqui é que ambos os suportes possibilitam essa interação, uma vez que estão em visibilidade pública. Uma pessoa que caminha na rua e passa pelo muro, cujo *graffiti* está inscrito, pode intervir nele (pintando, rasgando, etc), assim como a pessoa que navega pela internet e visualiza a propagação do *graffiti* pode, através de um simples comentário abaixo da imagem, intervir nele também.

Ou seja, a conotação dada ao texto *graffiti* no suporte virtual também passa pela subjetividade e universos culturais de cada enunciatário, assim como no suporte físico, uma vez que todo texto ao ser interpretado passará por tais condições, independente do suporte que o abriga. O que o muro virtual possibilita é uma interação maior e mais rápida, uma vez que várias pessoas ao mesmo tempo podem comentar, compartilhar e repostar um mesmo registro de *graffiti*. E sendo assim, cada novo ato desses pode vir acompanhado de uma inferência diferenciada, gerando assim novos textos. Esse fenômeno pode ser interpretado através do jogo do texto citado por Barthes (2004) e da capacidade intertextual de transformação segundo Calabrese (1997). Indo além, passa também pela subjetividade de cada enunciador, uma vez que a interação é possibilitada, na medida em que um enunciatário interpreta o texto *graffiti* e decide intervir para mudá-lo, configura-se uma transformação de enunciatário em enunciador.

3.1.2 Pessoa e tempo

A segunda categoria a ser analisada passa por questões desde autoria dos *graffiti* até noções de alteridade. Pessoa se configura tanto em enunciador quanto em enunciatário e por isso mesmo pode se tornar uma categoria muito ampla, principalmente ao se entrar em questões de subjetividade e imaginários construídos através da cultura de cada indivíduo. A intenção aqui é refletir, entendendo pessoa justamente como indivíduos de uma sociedade, pensando a maneira com que esta se relaciona com o *graffiti* através de questões pertinentes ao universo do objeto de estudo.

Ao se falar de pessoa, pode-se configurar dois modos de entender tal categoria: o modo privado e o modo público. Dito isso, percebe-se que a transgressão atribuída aos *graffiti* se configura justamente no fato deste transitar entre os referidos modos. Ou seja, ao *trespassar* o modo privado transformando-o em público ou até mesmo reconfigurando o público, atribuindo-o novo significado, o *graffiti* transita entre as esferas do público e privado e cumpre sua função inquietante. Entender tais esferas é entender mais do que ambientes e normas; é compreender a pessoa que habita em cada uma delas.

O desafio que enfrentamos quanto à possibilidade de elaborar uma problemática formal do “público” e do “privado” supõe uma relativa independência das estruturas e dos processos de comunicação, dos “jogos ópticos” a analisar, em relação às propriedades “substanciais” dos elementos (dos tipos de “sujeitos”) que neles se acham envolvidos. (LANDOWSKI, 1992, p.86)

Landowski (1992) sinaliza também que para compreender melhor o público e o privado, que para ele são apenas palavras e necessitam ser afastadas da ideia de que privado é individual e público é coletivo, é necessário assimilar a ideia de um “nós” ou seja, um “privado coletivo”. Além disso, é preciso supor um regime de visibilidade como base para a relação entre as duas referidas esferas. No que tange o presente trabalho, a explanação de Landowski (1992) revela a presença de duas pessoas e suas relações: enunciador e enunciatário ou, para o presente trabalho, autor do *graffiti* e contemplador do *graffiti*. Esses dois indivíduos, categorizados aqui como sociedade, ao vivenciarem o *graffiti* produzem uma relação específica entre si que se dá na ambientação do público e privado.

Entender a existência de um “nós” e de um privado coletivo é transitar entre o público e o privado e achar um ponto central pertencente concomitantemente às duas esferas. É ir além, entendendo que a identidade pessoal de cada um se constrói também no coletivo. Assim como a cultura, uma construção coletiva, influencia a criação e as posteriores características de cada ser. Benveniste, em Landowski (1992), ilustra isso ao explicar a ideia de tronco coletivo, em

que cada membro (da unidade social) só se descobre o seu “si” no “entre si”. O próprio entendimento da existência de um nós, e não de um eu e um ele, já ultrapassa a ideia de primeiro o privado e depois o público. A coexistência dos dois promove um noção e valorização da alteridade presente na sociedade, assim como promove a ação dos *graffiti* ao dizer “seu ambiente, ao mesmo tempo que é seu, é meu também”.

Falar sobre apropriação de um ambiente, de esferas públicas e privadas e do rompimento de uma parede ao se transitar por elas é falar de limites e fronteiras. Para Landowski (1992), a definição de fronteiras, que podem ser efetivas ou desejadas, é um velho problema para observadores e analistas no que diz respeito aos domínios da vida privada e vida pública. Muito se dá pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, juntamente ao progresso das técnicas automatizadas de tratamento da informação. Já Silva (2001) vai complementar ao dizer que os meios de comunicação franqueiam com tanta facilidade as fronteiras do outro. Para ele, se em outra época assistia-se ao noticiário da televisão com cautela em relação ao eixo público e privado, hoje se debruça sobre a fofoca e a vida cotidiana até mesmo fútil do outro. Trata-se, em todos os casos, de invadir o privado pelo público.

Criar margens, fronteiras e limites é uma ação para além de territorial, é afetiva, ou seja, tanto psicológica quanto emocional. Até porque como já visto, território não se configura somente em físico, mas psicossocial também. O *graffiti* não foge dessa ideia. Seus autores o usam para fazer sua demarcação territorial muitas vezes, tudo gira em torno da posse de algo. Podendo esse algo ser o próprio eu (âmbito privado), como a conquista de si e de próprias posses, quanto o outro (público) ou do outro. É no transitar dessas esferas, no sair do “eu” e “meu” para romper com aquilo que é “seu” ou do “você” que o inquietante se caracteriza.

Quando falo em *limite* quero apontar um aspecto não só indicativo mas também cultural. O *uso social* marca as margens dentro das quais os usuários “familiarizados” se auto-reconhecem e fora das quais se localiza o estrangeiro ou, em outras palavras, aquele que não pertence ao território. (SILVA, 2001, p.18)

Uma reflexão que cabe aqui se compara diretamente à publicidade, na qual em sua maioria, ao ser excessivamente espalhada pela cidade através de cartazes, outdoors e telões, não é vista como poluidora ou invasiva, ou seja, não rompe com privado de alguém. Isso porque cria-se um costume de aceitação estética a isso e a aceitação passa pelo âmbito do privado. Assim também, se tem um costume atual da exposição excessiva do *self* (privado) e conseqüentemente uma aceitação à exposição excessiva do outro. Essas situações não são tidas como invasivas, ao passo que o *graffiti*, seja exposto repetidamente pelo autor, seja o autor falando de um outro alguém, é tido como invasivo pela sociedade; talvez muito disso se dê por

conta do tema protesto que envolve o objeto de estudo. A questão tema também passa pelo feio e belo social, e assim sendo, pela aceitação ou não social.

3.1.2.1 Análise combinatória: quadrado semiótico

A análise proposta por Landowski (1992) se torna interessante para o presente momento fazendo entender alguns pontos da relação entre *graffiti*, enunciador e enunciatário. O autor parte da ideia de um regime de visibilidade, em que, por uma relação de pressuposição recíproca, há sempre um alguém que vê e o outro que é visto. Dito isto, a analogia possível consiste na existência de um *graffiti* que é visto e um enunciatário que vê. O enunciador (autor do *graffiti*) propõe uma imagem (que é vista) a ser recepcionada pelo enunciatário (quem vê). Assim, há a presença de dois actantes entre os quais se efetua a transmissão da mensagem. Para o autor, estes podem ser confundidos ora num único e mesmo ator, como no caso do narcisismo, em que o observador contempla o seu próprio reflexo, ora em dos atores distintos que dividem entre si os papéis de emissor e receptor.

Essa teoria é complementada mais uma vez por Silva (2001), ao falar sobre os fantasmas urbanos e a diferença entre estes e o espectador. O fantasma aparece para ser visto pelo espectador, ao passo que o espectador “está” para ver, como para se ver, enquanto reflexo no espelho. Assim, o narcisismo de Landowski (1992) e o reflexo no espelho de Silva (2001) elucidam o momento que o leitor contempla o *graffiti*, entendendo que este é o reflexo de uma sociedade. Nesse caso, compreende-se que o leitor é a sociedade. Dessa forma, é por isso que de acordo com cada local, sejam países diferentes, sejam regiões diferentes de uma mesma sociedade, o *graffiti* pode variar de forma, tema, entre outros.

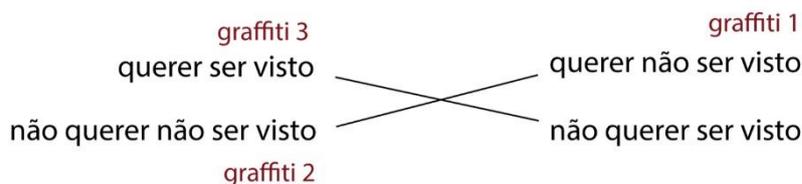
A sociedade prevista em cada localização é diferente e assim também é o *graffiti*. O narcisismo é exatamente onde a sociedade contempla o *graffiti* e se vê contida nele, como um ciclo de imagem e reflexo. Porém, ainda assim, se faz como um espelho embaçado, uma vez que não há um auto-reconhecimento, pelo contrário, há uma repulsa. O ambiente doméstico do privado não é identificado, causando assim a estranheza e inquietação já expostas. Como para Silva (2001 p. 73), “mas o interessante, psicologicamente, ocorre quando o espectador acredita ver-se e não é assim, é um falso reflexo, uma ilusão ou, certamente, um espelhismo”.

Dito isso, ao explicar a análise combinatória de Landowski (1992), faz-se uma analogia entre a proposta do autor e o tema de estudo do presente trabalho. Como dito anteriormente, existem dois actantes nessa relação através do objeto em jogo, o *graffiti*, sendo um actante o autor do *graffiti*, ou seja, enunciador, e ou outro o contemplador do *graffiti*, ou seja, enunciatário. É importante entender que nessa relação de emissão e recepção de uma mensagem

(*graffiti*), o sujeito que contempla é mais do que um simples receptor; é um captador de imagens que assume o papel de sujeito operador. Sendo assim, não há uma relação de passivo *versus* ativo, pois ambos, tanto enunciador quanto enunciatário, operam numa lógica de textos-imagem expostos. Esse caso se comprova fortemente nas interações onde um enunciatário se transforma em enunciador e altera a ideia primeira do *graffiti*.

Imagem 46 – Quadrado semiótico 1

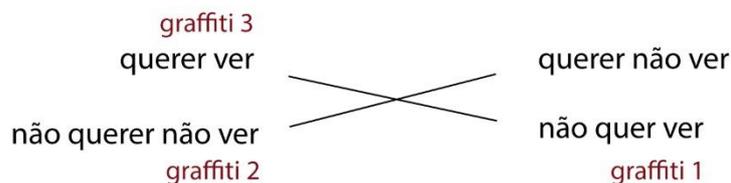
Actante enunciador



Fonte: CB: Análise combinatória - actante enunciador

Imagem 47 – Quadrado semiótico 2

Actante enunciatário



Fonte: CB: Análise combinatória - actante enunciatário

As imagens acima ilustram a análise proposta por Landowski (1992), na qual além do regime de visibilidade, ou seja, do ver e ser visto, pressupõe-se a mediação do querer. O diagrama mostra modos de apresentação de si. Diante disso, a autora propõe, com base no diagrama de Landowski (1992), analisar a relação entre os actantes perante a ação do *graffiti*, acrescentando assim a teoria já elaborada dos estágios do *graffiti*. No que diz respeito a primeira imagem depreende-se que: no estágio 1 do *graffiti*, não há desejo de reconhecimento de autoria, logo, não há desejo de ser visto, ao contrário, há um desejo de não ser visto. No estágio 2, por se tratar de uma arte com desejo de ser exposta, como elucidado em outros capítulos, pressupõe-se que o autor não deseja não ser visto, assim, deseja ser reconhecido. Já no estágio 3, a publicidade, com seus ideais e valores, tem por objetivo e desejo ser vista e reconhecida mais rapidamente possível.

Percebe-se que assim como na teoria dos estágios do *graffiti*, aqui também se revela uma linha tênue entre o não querer não ser visto e o querer ser visto, onde o 2 pode vir a se transformar no 3 dependendo da intenção do autor. Landoswki (1992) explica as diferenças entre as duas proposições atribuindo o caráter de ostentação ao querer ser visto e o caráter de não constrangimento ao não querer não ser visto. Ou seja, no que tange à ideia proposta aqui, a diferença entre a publicidade e arte no fenômeno do *graffiti* é a ostentação e almejo de reconhecimento da publicidade, enquanto a arte deseja esse reconhecimento, mas aceitando ser em menor intensidade.

É como se a imagem da arte brincasse de mostrar-nos o que nos falta, embora o que nos falte seja irrecuperável [...] Adorno (1970) disse algo a esse respeito: à arte cabe suprir as carências do homem em cada época. Podemos acrescentar: o que ela mostra, se assim podemos configurar, é a própria carência. [...] Já a publicidade, não. Ela mostra, como se o que nos faltasse fosse o que ela nos oferece. Seu problema não são os homens em primeiro plano, mas as coisas, mesmo que essas coisas sejam para os homens. Todo o seu imaginário está para o consumo, mesmo que às vezes falhe, e, ao tornar-se auto-referência da sua figuração mais do que o produto, ela atua de maneira similar à arte. (SILVA, 2001, p.8)

Dando prosseguimento, Fiorin (1999) vai relatar a instalação da pessoa no enunciado, dando a entender assim que em todo enunciado há uma pessoa prevista. Ou seja, todo enunciado contém em si um enunciador e um enunciatário, sendo este pelo menos projetado. Para o tema aqui proposto e apresentado no diagrama, para cada *graffiti* existe previsto um autor e um contemplador. Sendo assim, como um está contido no outro, se há diferentes estágios de *graffiti*, há diferentes estágios de enunciador e enunciatário de acordo com o objetivo de cada um. O querer ver e querer ser visto revela esses objetivos através da intenção de cada *graffiti* enunciado e, conseqüentemente de quem o enuncia e o contempla.

O autor implícito é produto (da leitura) do texto. Ele provém da leitura da obra toda e não das intervenções explícitas do narrador, pois está fundado numa rede de índices pontuais e localizados que se espalham pelo discurso inteiro. [...] O texto constrói um tipo de leitor chamado a participar de seus valores. Assim, ele intervém indiretamente como filtro e produtor do texto. (FIORIN, 1999, p.63-64)

Assim, entendendo um eu e um tu inseridos na enunciação que, tematizados e figurativizados, convertem-se em atores do discurso, segundo Fiorin (1999), mais uma vez não existe um ator e uma plateia passiva, ambos agem e interagem a partir de suas inferências e jogos de textos produzidos a partir desta. Assim também, Bakhtin em Fiorin (1999) revela a questão do dialogismo, ou seja, do fato de que sob as palavras de alguém ressoa a voz de outrem, chamando a atenção assim para a questão da identidade do enunciador. Fator esse que pode ser analisado nas interações entre autor do *graffiti* e o contemplador que não só interpreta mas age

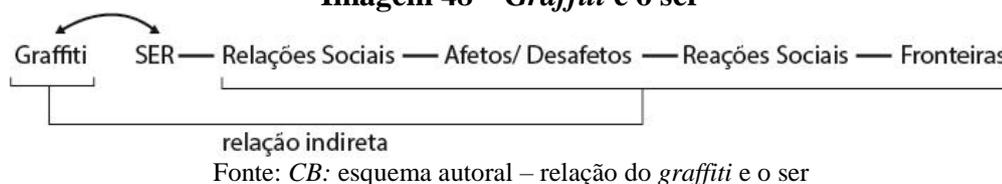
por cima do *graffiti* já feito, configurando assim a transformação de enunciador em enunciatário. Assim, a identidade de enunciador não é mais de um “eu” ou de um “tu”, mas de um nós.

Falar da existência de um nós é criar uma nova categoria entre o eu (privado) e o tu (público)⁴⁰; o nós consiste no privado coletivo. Essa nova dimensão, diferente do privado e do público, em que os limites são claramente estabelecidos ao ponto de serem facilmente ultrapassados, não propõe mais uma forma de fronteiras, mas o rompimento destas. Ao habitar um tanto no privado e outro tanto no público, rompe com as fronteiras de posse estabelecidas pelas duas categorias, procurando unir, em um compartilhado espaço-tempo, especificidades de cada uma. Esse rompimento, como já visto, caracteriza também o *graffiti*, que procura ultrapassar fronteiras geradoras de ambientes, uma vez que a fronteira serve para distinguir um espaço do outro, uma posse da outra. É interessante notar como ao mesmo tempo em que o *graffiti* se propõe a romper fronteiras, também busca estabelecê-las. É o que se vê nas demarcações territoriais estabelecidas por *graffiti* inseridos em certos locais significantes em sua topologia. Ou seja, além do poder “destruidor” (quebrar limites) do *graffiti*, existe por detrás desse objeto de estudo um poder de construção também.

O território denomina-se, mostra-se ou materializa-se numa imagem, num jogo de operações simbólicas nas quais, por sua própria natureza, situa os seus conteúdos e marca seus limites. [...] Assim, o território vive os seus limites, e transpor essas fronteiras provoca a reação social que anuncia ao estrangeiro que está pisando nas bordas de outro espaço. (SILVA, 2001, p.18)

A construção de territórios, através de fronteiras, vem da ideia de posse, como já dito, sendo esta uma necessidade de auto reconhecimento e de identificação do que é alheio. O eu se discerne ou não com o tu e através dessas vivências constrói um sentimento de pertencer a algum lugar, grupo ou denominações. São afinidades geradas por ideais, valores ou gostos que fazem do viver cotidiano algo mais fluido. Sendo assim, o afeto (ou o desafeto) é uma construção inerente ao ser e muito tem a dizer sobre as definições do eu e do tu e, conseqüentemente, das fronteiras entre estes. No que diz respeito à reação social que Silva propõe em seu texto, esta não se configura por uma reação única e finita, mas por uma matriz geradora de reações. Explanando tais considerações e entendendo que com o *graffiti* não é diferente, ou seja, uma vez que é feito e interpretado por seres humanos também participa das características inerentes a este, é possível a seguinte proposta.

⁴⁰ O tu, para este trabalho, é a expressão indicativa de alteridade. Tudo aquilo que não é o eu e sim o outro.

Imagem 48 – *Graffiti* e o ser

O esquema acima, desenvolvido pela autora, propõe uma relação diretamente proporcional entre *graffiti* e o ser; como dito anteriormente, uma relação que ocorre já que tanto enunciador (ser) quanto enunciatário (ser) estão envolvidos com o enunciado (*graffiti*). A seta acima indica uma relação de reciprocidade, uma espécie de ação e reação entre o *graffiti* e o ser. Para o enunciador, o *graffiti* é uma ação, já para quem o contempla costuma ser o gerador de reações, como a citada por Silva (2001) logo acima. O esquema prossegue em mais duas relações: a do ser com suas vivências inerentes e a do *graffiti*, que não diretamente, mas através deste ser, como um espelho, passa a refletir suas vivências. Dessa forma entende-se que assim como o ser envolvido em suas experiências específicas, o *graffiti*, realizado ou interpretado por este ser, também passa a ser envolvido pelas mesmas vivências.

Dito isso, para o *graffiti* valem as mesmas regras passadas diariamente por indivíduos em sociedade. Assim, as relações sociais com o objeto de estudo podem tanto criar afetos quanto desafetos, fazendo surgir a partir daí reações das mais diversas e, conseqüentemente, fronteiras, que servem para marcar o território afetivo. O afeto, assim como a reação, não é finito em uma unicidade, mas é possível em suas variadas formas. Se uma reação pode ser tanto de “passar reto” sobre o *graffiti* quanto de alterá-lo, interagindo com ele, o afeto pode ser tanto de indiferença, quanto de raiva ou de alegria. E dependendo do afeto que se sente, o indivíduo cria fronteiras tanto para “colocar para dentro” aquilo que ele acha bom, bonito e certo, quanto para afastar dele aquilo que julga ruim, feio e errado. Dessa maneira, o *graffiti* não só é julgado pelo afeto de um enunciatário, quanto se comporta de acordo com o afeto de seu enunciador. E é nesse julgamento, uma reação ao afeto ou desafeto, que nascem conclusões, normatizações e definições, hora equivocadas, hora não. É onde surge o “cruel outro” de McCormick (2009), que se enquadra a qualquer indivíduo cujo julgamento é feito somente por base em sua ambientação privada, casa de seus afetos, sem partir para uma ambientação pública, percorrendo outros territórios que não os seus. Assim, rapidamente surgem as dicotomias do belo e do feio, do *graffiti* e da pichação, do autorizado e do ilegal, do revitalizante e do vandalismo. O julgamento, por ser uma reação social, também possui diversas vertentes, variando desde gosto estético, até valores e princípios morais.

[...] a macrovisão do mundo passa pelo microcosmo afetivo, a partir do qual aprendemos a denominar, a situar ou marcar o mundo que compreendemos não só de fora para dentro, mas originariamente ao contrário, de dentro, do meu interior psicológico, ou ainda, dos interiores sociais do nosso território para o mundo como resto. (SILVA, 2001, p.16)

Entender afeto como gerador de fronteiras, sendo estas reações sociais, é entender que o ser previsto nessas vivências é criador de um sistema de ambientação, o qual ele vai identificar como público ou privado, como aquilo que lhe conforta ou que o desafia, ou muitas vezes com o que lhe é bom ou não, uma vez que tudo aquilo de que não se gosta ou não se concorda é colocado em um ambiente a parte do “eu”, de sua privatização. Propor um conceito de um eu compartilhado, ou seja, de um privado coletivo, é romper, assim como o *graffiti*, com os muros-fronteiras que separam cada ambiente. Unindo-os através de uma movimentação na qual o sujeito está em parte no privado e em parte no público, o “eu” compartilhado possui uma noção maior de alteridade e, por consequência, uma potencialidade de maior compreensão do outro.

3.1.2.2 Tempo

O tempo é a dimensão da mudança.
(Walter Kaufmann)

A noção de tempo importa para o presente trabalho, pois além de ser uma das categorias estudadas na linguística e conseqüentemente na semiótica visual, está atrelada a movimento, processo, e assim, a mudança, sendo estas características da manifestação dos *graffiti* na sociedade. O tempo vai revelar não somente as condições em que um *graffiti* é feito e sua durabilidade, mas também as interações provocadas ou não por ele. Percebe-se então que tempo se constitui em uma categoria diretamente ligada à categoria pessoa, pois em quase toda manifestação do tempo, exceto climática, existe um indivíduo actante agindo ou recepcionando ações possíveis por essa categoria.

Quando Landowski (1992) propõe a analogia do ator e o espetáculo, traz juntamente com a manifestação do eu e do outro, ou seja, da categoria pessoa, algumas noções de tempo através destas. Para o tema *graffiti*, o ator do espetáculo se constitui no autor, o público da peça no contemplador e a própria trama é o *graffiti*, a coxia que se configura como o espaço privado do ator, onde ele não deve ser visto. Dito isso, cabe a seguinte reflexão: qual o espaço privado do *graffiti*? Claro que a resposta para esta pergunta só virá a partir do momento em que se sabe de qual *graffiti* se está falando, ou seja, de qual estágio. Isto porque, como já visto, de acordo com cada estágio (*graffiti*, arte e publicidade) há uma intenção de privacidade ou não, especificada a cada um.

Assim sendo, se torna improvável falar do espaço privado do *graffiti* (se referindo ao estágio 1), sem falar de tempo. Isto porque a intenção de não ser visto remete à rapidez de inscrever um *graffiti*. Uma vez que se caracteriza pelo não autorizado, onde o espaço da inscrição e o suporte não são permitidos, para que o *graffiti* aconteça e o autor não seja visto, permanecendo assim em seu espaço privado, se requer uma rapidez no seu agir. Ou seja, seu *tempo* é de curta durabilidade. Esta configura-se como uma condição imposta aos *graffiti* pela sua ideologia e que é gerada pela incerteza do poder ser visto ou não.

Assim, a coxia para o *graffiti* é o próprio tempo e a partir dele (de sua condição curta de ser) surgem estratégias para se lidar com tal condição, como por exemplo o uso de máscaras ou a própria condição, também temporal, de se fazer um *graffiti* na madrugada. Já o camarim, onde o ator abre seu espaço privado para um público seletivo, tem sua representação nos *graffiti* de estágios 2 e 3, onde autores abrem seus ateliês e estúdios para mostrar uma espécie de “magia” do local onde as obras são feitas. Aqui a condição já não é de tempo, mas de espaço; uma espécie de fetiche atinge a curiosidade do contemplador que deseja saber a origem dos trabalhos apresentados. O querer ver do contemplador se une ao querer ser visto do autor nos estágios 2 e 3, uma espécie de exposição pública do privado.

Dadas as considerações, a curta durabilidade de tempo para o *graffiti* não é só uma condição imposta por sua ideologia, mas também uma manifestação frequente entre suas realizações. A efemeridade nos *graffiti* pode estar associada desde a questões climáticas, até à própria ação dos indivíduos que o contemplam. Essas ações por sua vez também estão ligadas a motivos diversos, desde à repulsa ao *graffiti* até ao desejo de interagir com ele. Assim, percebe-se que a efemeridade nos *graffiti* está ligada a dois fatores em resumo: a degradação da obra e a conversação com ela.

No primeiro fator, estão localizados os motivos climáticos, como uma chuva que cai e rasga um *lambe lambe*⁴¹ colado no poste ou o sol que passa (com o tempo) a descascar ou apagar a tinta no muro, e também o motivo da repulsa pela obra. É importante destacar que este motivo não está atrelado somente à discordância ao *graffiti*, mas ao desejo de danificá-lo como resposta a essa discordância. Isto porque o segundo fator, a conversação, também pode representar discordância ao *graffiti*, contudo através de um outro tipo de resposta que não a degradação e sim a inscrição de uma nova ideia por cima da original. Ambos os fatores, seja a

⁴¹ Poster lambe-lambe (*Wheat-paste*, em inglês), também chamados de *poster-bomber*, é um pôster artístico de tamanho variado que é colado em espaços públicos. Podem ser pintados individualmente com tinta látex, spray ou guache.

conversação ou a degradação, representam interações sociais com o *graffiti*, mudando apenas a maneira e a intensidade de se manifestar.

Dado movimento de interações é o provocador de mudanças, conceito diretamente ligado ao tempo. Aristóteles, em Fiorin (1999), diz que o tempo não existe sem a mudança nem sem o movimento; é quando se percebe o movimento que se percebe o tempo. Com relação à efemeridade, é possível entendê-la a partir de Agostinho, também em Fiorin (1999), que conclui que o presente não é apenas o tempo que não permanece, sendo também o que não tem extensão. E continua seu raciocínio elucidando que somente quando o tempo passa é que ele pode ser sentido e medido. As interações explícitas através do *graffiti* revelam maneiras de pensar e, conseqüentemente, de agir de uma sociedade.

Interações estas que são possíveis com o passar do tempo, seja este longo, seja instantâneo, chegando a ser possível a ideia de uma medição do tempo por tais obras do *graffiti*, não uma medição exata como o relógio, mas uma suposição ou ideia de tempo. Como por exemplo, quem passa por um local com frequência há anos e percebe que um determinado *graffiti* está naquele muro há x anos, ou quando essa mesma obra é modificada por uma tinta branca passada por cima da mesma. Uma ação como esta gera uma quebra de rotina no passante cotidiano do local, onde pode pensar que depois de anos houve uma *mudança* ou até que há x tempos isso não estava assim.

Como o *agora* é um tempo em que um *eu* toma a palavra, a organização linguística do tempo, como a das demais categorias da enunciação, é, para retomar uma expressão de Herman Parret (1988, p.146), egocêntrica. Cabe lembrar, porém, que a temporalidade do enunciador é aceita como sua pelo enunciatário. O *agora* do enunciador é o *agora* do enunciatário. (FIORIN, 1999, p.143)

Tanto a concretização do *graffiti* em si quanto as interações que o modificam são discursos, narrativas, sejam originárias ou ressignificadas; estão submersas em uma noção temporal que Fiorin (1999) diz manifestar-se na linguagem na discursivização das ações, isto é, na narração, que é o simulacro da ação do homem no mundo. Tais pensamentos, ou melhor, noções de tempo, são ações do indivíduo e no indivíduo; em sua significação essencial, em seu existir. Isto é o espírito citado por Simmel (2009) e por Fiorin (1999 p.211) quando diz “não há vivência temporal fora do quadro sógnico gerado pela ação do espírito”. A noção de um indivíduo e de seu espírito, ou seja, sua essência, é para este trabalho atrelada ao existir de dos actantes enunciador e enunciatário. É entre eles que a movimentação, ou seja, todo o processo de mudança dada pela temporalização, ocorre.

Discorda-se de Fiorin, pelo menos ao que tange à ambientação dos *graffiti*, de que a apropriação da fala seja a geradora de um *agora*, sendo assim exclusivo do enunciador esta

função temporal. Desse modo, acaba-se por engrandecer o eu proposto (enunciador), subjugando o tu (enunciatário), como se o agora não fosse também uma qualidade temporal de quem interpreta a obra, mas somente de quem a faz. Propõe-se que não só existe o agora enunciatário, como este é diferente do agora enunciador; não se equivalem ao menos que concomitantemente ao autor que faz a obra, haja um contemplador interpretando a mesma. Isso se aplica em especial para o *graffiti*, em que há um *antes* da obra ser concluída, momento sem actantes enunciatários, e um *depois* da obra ser concluída, momento sem o enunciador e com enunciatários. Com a vivência da efemeridade, qualidade temporal indicativa de transformação, mais ainda o agora do enunciador não é o agora do enunciatário. Um *graffiti* feito hoje pode não ser o *graffiti* visto por um enunciatário amanhã; modificado, traz um agora específico do enunciador e um outro agora para seu enunciatário.

Entende-se então que o tempo, e mais ainda a efemeridade como característica fortemente presente nos *graffiti*, é um dos fatores de revelação das interações sociais. Juntamente com as categorias de espaço e pessoa, forma uma tríade de análises de significados; não finitos em si, mas direcionadores de sentido dentro de uma vasta gama de subjetividade e culturas interpretativas do contemplador. Busca-se então, no próximo ponto, entender na prática como estas categorias, entre as novas a serem propostas, comportam-se nas interações *graffiti*-sociedade. Propõe-se uma análise semiótica visual como método para tais análises, entendendo-a como fonte de revelação de tais interações e unificadora de sentido nas relações propostas.

3.1.3 Sistema analítico: acesso à significação

Ter a experiência duma estrutura não
é recebê-la passivamente: é vivê-la, retomá-la,
assumí-la, reencontrando o sentido imanente.
(Merleau-Ponty)

O presente momento vem a propor, com base em teorias da semiótica visual, um sistema de análise das fotografias tiradas, ou recolhidas, durante os dois anos desta pesquisa. Destaca-se que as fotografias são uma ferramenta de registro do objeto de estudo e, assim sendo, não se constitui como foco da análise e sim revela o real foco: o *graffiti*. O sistema montado baseia-se na matriz semiótica proposta por Ana Cláudia de Oliveira (2004) em seu texto “As semioses pictóricas” e tem por finalidade revelar características do objeto (desde a maneira como é feito, a escolha do local, até sua interpretação) que acabam por se relacionar com a sociedade que o cerca. Busca-se assim uma aproximação da problemática proposta para este trabalho, cujo interesse é justamente na maneira que se dá tal relação.

Entendendo semiótica visual como metodologia a ser vivenciada pelo objeto e não somente aplicada sobre este, visa-se assim um percurso metodológico que o experimente, que também o vivencie como resposta, descobrindo seus limites e possibilidades como um caminho de mão dupla e reciprocidade. Esta aproximação entre método e objeto acaba por permitir também uma associação entre o próprio contemplador e o que ele vê, para este trabalho, entre sociedade e *graffiti*. Para Oliveira (2004), a semiótica fornece métodos de descrição da pintura, na mesma medida em que ela fornece meios para melhor apreciá-la, configurando-se como uma aproximação estética. Já a pintura, através de suas qualidades, mostra-se por si mesma, àquele que a contempla.

Esse “o que” da pintura que o semioticista quer tornar visível são os processos da estruturação de seu todo a partir da apreensão das unidades pertinentes e da evidência do modo como essas são arranjadas na sua manifestação textual com o propósito de assinalar que é em função da construção da obra que sua significação é produzida. (OLIVEIRA, 2004, p.116)

Essa estruturação da pintura a partir de unidades proposta pela autora é o que se busca identificar e discutir, levando assim a uma visualização esquemática das operações. Uma espécie de repintar a obra em um movimento da imagem ao verbo. Para a autora, mais do que uma análise, há uma contínua descrição e, por consequência, um contínuo repintar, sendo este o fator que possibilita ao semioticista o seu acesso à significação de uma pintura.

3.1.3.1 Formantes de significado

A fim de que a proposta de análise se torne didática, possibilitando ao leitor em seu primeiro contato com a teoria um entendimento da ideia, faz-se necessária a produção de um esquema inicial, uma espécie de todo de sentido. Em seguida, destrincha-se esse todo em unidades de sentido a fim de explicar (o *graffiti* através do registro fotográfico) e passa-se ao verbal em um método descritivo analítico com fins de decodificar o código visual da imagem. Para Oliveira (2004), se a descrição verbal reconstrói a obra visual é para poder remontar a sua significação imanente. Assim sendo, segue a proposta de esquema inicial.

Imagem 49 – Esquema de análise semiótica



Fonte: CB: Proposta de sistema analítico

De acordo com o esquema proposto, o primeiro passo é identificar, na fotografia de registro, o *graffiti* em questão, tendo assim o foco de análise estabelecido e quaisquer dúvidas sobre o objeto a ser analisado, dissipadas. O passo seguinte, *plano da expressão*, contém em si quatro categorias (formantes plásticos) que, através de suas qualidades, possibilitam a formação de uma área técnica da imagem construída; é a dimensão do como executar. O terceiro e último passo é o *plano do conteúdo*, local de acesso à significação, de revelação de sentidos, dados a partir do plano anterior (de expressão). Necessita-se dizer que a semiótica localiza os dois planos (expressão e conteúdo) no mesmo patamar, assim um não é dominado pelo outro, dando aos dois uma mesma importância em diferentes funções. Para Oliveira (2004), a linguagem pictórica se constrói a partir de uma peculiar semiose que se estabelece entre os dois planos que são constituintes de sua estruturação. Essa semiose é o motivo deste trabalho, pois a partir dela se aproxima da problemática proposta: de que maneira se dá o relacionamento entre graffiti (feito por um “eu” enunciador) e sociedade (um “tu” enunciatário).

Entre os dois planos, as relações entretecidas se dão de outras maneiras, desde a retomada de traços de qualidades até a sua completa mimese. Essas relações dependem exclusivamente do tipo de contrato comunicativo que o “eu” que enuncia, o enunciador, instaura na sua obra, que por sua vez, guarda em sua organização relacional um outro, o “tu”, ou seja, o enunciatário, inscrito na comunicação pela sua própria obra. (OLIVEIRA, 2004, p.116)

Torna-se essencial ir um pouco mais a fundo a fim de entender as quatro categorias que são unidades ao plano de expressão, são elas: cromática, eidética, topológica e matérica. A partir delas, são desencadeados efeitos de sentidos diferentes de acordo com a intenção do enunciador que prevê, além de um enunciatário e um objetivo em sua enunciação. “Estão materializadas no corpo físico da composição, as qualidades que provocam esses efeitos” (OLIVEIRA, 2004, p.117). Tais categorias e suas qualidades participantes do plano da expressão funcionam como uma espécie de codificadoras de mundos e, ao movimentarem-se

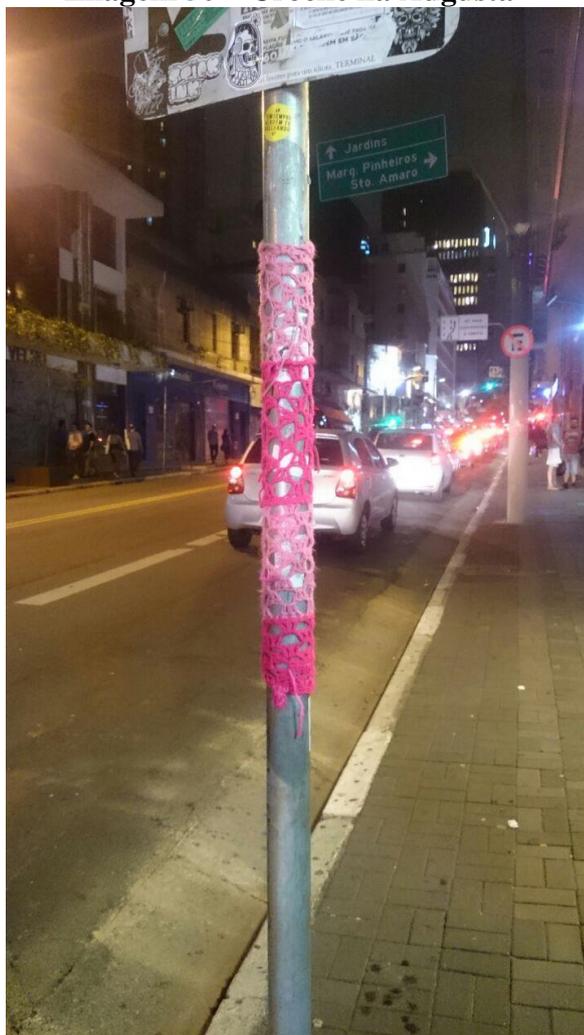
ao plano do conteúdo, passam a decodificar uma enunciação. Esta enunciação é reveladora de significados que contém em si a relação entre quem diz, o que diz e a quem diz.

Como cor, constituem a dimensão *cromática*, enquanto forma, a dimensão *eidética*. Essas dimensões são ambas constituídas a partir de matérias, materiais, técnicas e procedimentos que lhe dão uma corporeidade que, quando apreendida por sua fisicalidade própria, constitui-se por si mesma uma dimensão distinta das demais, a *matérica*. Como tudo o que existe, essas três dimensões ocupam um espaço, tela ou qualquer outro suporte, no qual são distribuídas e têm uma posição: assim uma outra dimensão, a *topológica*, concretiza-se pela combinação das anteriores em um dado espaço-suporte. (OLIVEIRA, 2004, p.119)

Assim, através da proposta de sistema analítico e de sua explicação funcional, busca-se, a seguir, usá-lo nos materiais fotográficos registrados e recolhidos ao longo dos dois anos de pesquisa. O objetivo é chegar a uma semiose relacional, fruto de um movimento do abstrato ao concreto, decodificando através do verbal, o visual e entendendo a problemática proposta ao longo de toda a dissertação.

3.1.3.2 Objeto em análise

Imagem 50 – Crochê na Augusta⁴²



Fonte: CB: Poste e crochê. Outubro de 2016, São Paulo.

O que é o graffiti: Crochê realizado em volta do poste.

PLANO DA EXPRESSÃO

Cromático: contrastes de tom através da maior e menor saturação presente nos diferentes radicais cromáticos, rosa claro e rosa escuro.

Eidético: crescente em vertical, paralelo ao suporte (poste); entrelaçado criando formatos circulares.

Matérico: lã, textura macia.

Topológico: meio do suporte.

⁴² A rua Augusta em São Paulo é conhecida por ser cheia de pessoas, sejam elas passantes ou fixas em estabelecimentos. Isso porque se constitui em uma rua de lazer em especial noturno. Boa parte dos postes e paredes possuem alguma intervenção seja de qual técnica for. Um graffiti inserido em tal localização e contexto será alvo fácil de observadores.

PLANO DO CONTEÚDO

As categorias de mais expressividade, neste *graffiti* em específico, são a matérica e eidética. Isto porque, juntas, revelam tanto questões temporais quanto rompem com a zona comum da tinta, material tão comumente usado no universo dos *graffiti*. A lã proporciona flexibilidade e a sensação de *fofura*, ambas qualidades presentes no crochê, sendo este realizado pela manifestação eidética do entrelaçado. Ao ser inserido de forma paralela, o *graffiti* remete a uma ideia de cobertura de seu suporte, de revestimento. Em primeira análise, o material macio remete facilmente à *fofura*, que por sua vez remete à *meiguice*. Ao se unir com o eidético entrelaçado, formando assim o crochê, direciona facilmente à cultura “de coisa de vó”, sendo a avó uma figura também fofa e meiga. Os formantes cromáticos rosa claro e escuro só vem a contribuir com a analogia pela cultura feminina e meiga que existe por detrás dessas cores.

Além disso, há uma forte questão temporal por detrás do eidético, uma vez que para se concretizar de tal forma entrelaçada, é necessário tempo. Não o tempo da rapidez de um *stencil*⁴³, por exemplo, ou da frase escrita rapidamente no muro, mas um de duração mais longa. Isto não só remete à paciência da avó, como também revela uma dedicação temporal por parte do enunciador deste *graffiti*. Ademais, mostra também que o enunciador não temia por ser pego por alguma autoridade, pois quem assim teme não se demora em inscrever o *graffiti*, precisa ser rápido no fazer e no fugir. O matérico também remete a questões temporais, pois para se fazer um crochê que se encaixa de forma tão exata no suporte, infere-se que o enunciador não o tenha deixado pronto *antes* e o colocado por cima do suporte no momento da inscrição. Entende-se que o tenha feito à medida que o inseria no suporte, ou seja, em tempo real. Sendo assim, um tempo não de curta, mas de longa duração.

Em contrapartida ao extenso tempo do enunciador, o tempo do enunciatário contemplar a obra pode variar entre curto e médio, já que se trata de um lugar de rápida passagem, mas de lazer também, onde as pessoas curtem mais a rua permanecendo nela. O local proporciona isso. Por se tratar de uma intervenção fora do comum (spray, tinta), se torna mais atrativa e assim pode paralisar alguns passantes que desejam registrar o *graffiti* através da fotografia, interagindo assim por um período mais longo com ela. O tempo da enunciação é sempre relativo, pode variar do curtíssimo ao longo. Isso porque pode haver interferência imediata ou não de algum indivíduo, modificando o *graffiti*, quanto pode haver interferência climática imprevista. Não há, nesse caso, como prever se haverá alguma interferência de um passante,

43 Um estêncil (do inglês stencil) é uma técnica usada para aplicar um desenho ou ilustração que pode representar um número, letra, símbolo tipográfico ou qualquer outra forma ou imagem figurativa ou abstrata, através da aplicação de tinta, aerossol ou não, através do corte ou perfuração em papel ou acetato.

mas no que diz respeito ao climático, por se tratar de um material delicado, o *graffiti* pode facilmente sucumbir à ação da chuva, por exemplo.

A questão proposta do não temer ser pego e assim não ter que fugir acaba por revelar a possível aceitação por parte da sociedade ao *graffiti* em questão, uma aceitação advinda muito provavelmente por suas características estéticas já abordadas acima. Por suas referências ao fofo de modo geral, acaba por se tornar amigável. Mostra-se assim a dicotomia abordada desde o primeiro capítulo deste trabalho, onde há o feio, ilegal, vândalo e não aceito e o bonito, legalizado, arte e aceito, entrando também em questões do belo e feio social.

Imagem 51 – Visão



Fonte: CB: Visão. Setor Comercial Sul. Brasília, dezembro de 2016.

O que é o graffiti: cabeça de personagem.

PLANO DA EXPRESSÃO

Cromático: cinza e preto.

Eidético: oval, na vertical. Quadriculados. Paralelo ao suporte.

Matérico: tinta spray, cobogó.

Topológico: centralizado para cima.

PLANO DO CONTEÚDO

Os principais significados são acessados através das dimensões matéria e topológica. Ao usar o cobogó já existente no suporte, fazendo-o de olho do personagem inscrito, o enunciador interage com o suporte e o faz interagir com o enunciado *graffiti*. Usar o suporte

como formante do próprio enunciado é uma técnica que tem despertado o interesse do contemplador; uma espécie de convite mais atrativo.

Aqui o tempo do enunciador é mediano, já que há uma dedicação em detalhes da pintura, mas não é tão longo quanto o do crochê, por exemplo. Isso também porque o autor já tem a prática constante, o que o torna mais habilidoso e, conseqüentemente, mais rápido em fazer sua obra. Já o tempo do enunciatário é rápido e fluído, principalmente pelo local que se trata do centro de Brasília, onde as pessoas passam mais apressadas. O tempo do enunciado será sempre relativo, uma vez que pode permanecer ali por anos ou ser modificado pela ação de quem passa uma tinta por cima, por exemplo. Mas no que diz respeito às condições climáticas, a tinta de spray é bastante durável tanto na chuva quanto no sol, podendo assim perdurar por muitos anos.

Na parte superior direita do suporte está inserida a assinatura do autor, que atende pelo apelido de Pomb, caracterizando-se como um dos modos de presença do autor na obra. Assim, além do estilo próprio de concretizar as quatro categorias em questão, criando uma identidade específica e sendo reconhecido por ela, por meio de uma assinatura, o autor se revela a seu público, passando do ambiente privado ao público. Manifesta-se como no camarim onde compartilha seu eu com os outros, mesmo que ainda haja uma certa encenação, aludida aqui pelo apelido e não pelo nome real. No caso dos bombs, nome dado aos *graffiti* que são constituídos somente do apelido do autor, ou seja, de uma assinatura, acontece o que Oliveira (2004) identifica como valor independente da obra. Assim, por sua particularidade e reconhecimento do autor, tais assinaturas ganham vida própria.

Localizado na parte superior do suporte, o cobogó permite a criação da visão do personagem a partir dele mesmo. Talvez, se inserido em outra posição, muito provavelmente significaria não o olho, mas outra parte do corpo ou da ideia do personagem; quem sabe até um figurino. É o que acontece na obra realizada a seguir.

Imagem 52 – Flip



Fonte: CB: Flip. Bairro Liberdade. São Paulo, outubro de 2016.

O que é o *graffiti*: rosto de personagem

PLANO DA EXPRESSÃO

Cromática: dourado, preto e vermelho.

Eidética: cilíndrico, vertical, circular e pontiagudo.

Matérica: tinta de canetão e ferro.

Topológica: parte superior do suporte e centralizado.

PLANO DO CONTEÚDO

Para este *graffiti*, destaca-se a categoria eidética. Assim como no *graffiti* em análise acima, o enunciador se utiliza do formato do suporte para dar luz ao personagem criado através do *graffiti*. O que se diferencia aqui é que o suporte não é somente uma parte do personagem, mas abrange ele todo, o formato do seu corpo equivale-se ao do suporte. Para quem não conhece o personagem, se torna algo engraçado e que causa surpresa, mas para quem já conhece o Flip (codinome também do autor do *graffiti*), percebe que esse formato foi aproveitado não só pela

ideia diferente, mas por de fato se parecer com o formato real do Flip. Essa atitude não é uma regra, uma vez que o personagem pode estar associado flexivelmente com qualquer forma de corpo, mas em sua ideia original se assemelha ao descrito na imagem.

Quanto às questões temporais, a maioria das vezes ligadas a questões do espaço, infere-se que para o enunciador o tempo de concretização da obra foi curto. Trata-se de uma obra pequena, de técnica e formatos simples, poucos elementos. Em questões matéricas, por ser pequena acaba tornando necessário o uso do canetão, por exemplo, e não do spray. Já o tempo de contemplação do enunciatário pode ser curto devido ao local de passagem (ponte no bairro Liberdade), mas pode ser mediano também. Isto por conta da diferenciação que o *graffiti* proporciona através da interação com o suporte, ou até mesmo, como foi o caso do registro dessa foto, o lazer proporcionado pelo ambiente aos domingos, que faz com que as pessoas não só transitem, mas permaneçam no local. O tempo do enunciado é idem à análise anterior.

Imagem 53 – Tesourinhas que falam



Fonte: CB: Curvas da tesourinha. Brasília, novembro de 2016.

O que é o graffiti: frase em branco

PLANO DA EXPRESSÃO

Cromático: branco

Eidético: horizontal, letras curvilíneas.

Matérico: tinta

Topológico: centro para parte inferior

PLANO DO CONTEÚDO

Embora a descrição do plano da expressão seja simplória, o acesso ao significado se torna bem interessante devido ao local escolhido para o enunciado. Inúmeras são as tesourinhas⁴⁴ espalhadas pelas Asas Norte e Sul, em Brasília. Por seu nome específico, muitas brincadeiras, poemas e trocadilhos são feitos pelos brasilienses que a tornaram símbolo afetivo da cidade. E assim, se tornou um local de diversas manifestações dos *graffiti* (estágio 1) e de cartazes de publicidade (estágio 3). Muito disso também acontece devido à grande quantidade de carros que transitam por ela e, com o trânsito, costumam parar nela também.

⁴⁴ Composto de pistas de Brasília que auxiliam no acesso e saída de vias principais. Juntas formam o desenho de uma tesoura.

Não é diferente com o *graffiti* em questão. Com os dizeres “adoro quando suas curvas se viram para mim”, interage diretamente com o eidético não do *graffiti*, mas do suporte que é a própria tesourinha. A fala revela justamente a anatomia da tesourinha, que possui pistas curvas que se viram para dentro de uma pista reta. O trocadilho consiste em se referenciar a esta anatomia e concomitantemente remeter a um ato sensual, corpóreo. A cor branca provavelmente traz maior aceitação por parte do observador do que a preta que, principalmente em frases, está associada a dizeres mais “pesados” ou polêmicos e até mesmo à ideia de sujeira.

Tanto o tempo do enunciador quando do enunciatário são de curta duração, já que se trata de uma frase pequena sem muitos elementos, de uma única cor e formato, então de rápida concretização. Além disso, consiste em um local de passagem de carros, ou seja, na maioria das vezes o enunciatário é quem está dentro do veículo em movimento, participando de uma rápida contemplação. O enunciado é resistente ao clima por seu material, a não ser que o branco seja cal e não uma tinta resistente.

Imagem 54 – Esse impeachment é...



Fonte: AD⁴⁵: Impeachment. Brasília, novembro de 2016.

O que é o *graffiti*: #Esse impeachment é

PLANO DA EXPRESSÃO

Cromática: preto.

Eidética: horizontal, letras curvilíneas.

Matérica: papel, xerox.

Topológica: parte da frente do parapeito.

PLANO DO CONTEÚDO

Para este *graffiti*, o que se destaca é a categoria matérica. Por ser feito em papel, acaba possibilitando sua rápida e numerosa reprodução através de xerox, uma técnica barata. Por consequência, há uma rápida disseminação desse *graffiti* pela cidade. Essa questão temporal revela a presença do enunciador, que através de uma técnica tão simples, cola e papel, consegue rapidamente emitir sua mensagem, ou seja, concretizar seu *graffiti*. Por outro lado, o tempo da enunciação é efêmero, uma vez que o material usado é frágil e pouco resistente. O tempo do observador aqui está diretamente ligado ao local que, nesse caso, se trata de uma passagem em frente à rodoviária de Brasília, área geralmente de intenso fluxo de pessoas, mas também de

⁴⁵ AD é a sigla referente ao nome Andressa Delmondes, fotógrafa próxima da autora, que sabendo do objeto de estudo, colaborou com alguns registros.

comércio. Sendo assim, o *graffiti* pode tanto ser rapidamente visualizado quanto passar por uma média duração de visualização.

O que cabe refletir quanto a isso é o objetivo final do *graffiti*. Trata-se de um enunciado que convida o enunciatário à interação. Assim, ocorre aqui o que se falou sobre a transformação de um enunciatário em enunciador. O *graffiti* pede para ser mexido, e assim modificado. Infere-se então que para isso o mínimo de atenção e tempo precisam ser desprendidos de quem o observa. Se colocado em uma Tesourinha, por exemplo, essa interação já se torna mais improvável.

É interessante perceber que durante tantas manifestações políticas, devido ao momento em que o Brasil passa, este *graffiti* não expressa nenhum partido, ideologia ou opiniões, ao contrário, busca saber o que o outro tem a dizer. Na interação e no seu porquê, revela-se a noção de alteridade mencionada anteriormente. As letras curvilíneas ajudam nesse ideal, uma vez que por vezes é associada a letra de uma criança ou pelo menos a uma letra mais amigável, o que parece ser a proposta do enunciado.

Imagem 55 – No centro de SP



Fonte: CB: Prédios. São Paulo, outubro de 2016.

O que é o *graffiti*: escritos ao longo do prédio

PLANO DA EXPRESSÃO

Cromático: marrom e verde.

Eidético: vertical, pontiagudo.

Matérico: rolo e tinta.

Topológico: do meio do suporte até seu topo.

PLANO DO CONTEÚDO

Para a análise deste *graffiti*, localizado perto da Galeria do Rock, em São Paulo, duas categorias se destacam: eidética e topológica. Para a primeira, no quesito de sua verticalidade, revela a intenção do autor de chegar até o máximo que conseguir da parte de cima do suporte, conversando assim com a categoria tipológica. Tal intenção tem o objetivo específico de desafiar perigos e assim provar seu poderio ao superá-los, bem como, por consequência, dominar o território cujo *graffiti* está inserido. Trata-se de uma comunicação vertical não somente no âmbito eidético, mas também hierárquico: quem está acima, ou seja, no topo, possui

um lugar de fala dotado de mais poder. Uma outra analogia é possível com a publicidade, também associada ao *graffiti* quando se encontra em seu estágio 3. Ao desejar “falar mais alto”, ou chamar mais atenção, o mercado publicitário costuma produzir grandiosos banners em prédios e outdoors, uma espécie de sinalização onde o observador praticamente não tem escolha a não ser ver o anúncio. Seria uma invasão de pertinente comparação à invasão proposta pelo *graffiti*? Possivelmente sim. O ponto em questão está presente na diferença de aceitação da sociedade diante de um *graffiti* no prédio e um banner publicitário de iguais proporções. Questões estéticas, sejam técnicas, sejam sociais, habitam nessas diferenciações, independentemente do objetivo final dos objetos analisados: *graffiti* e publicidade. Parece que o estético em técnica sempre falará mais alto, refletindo assim em comportamentos sociais.

O que leva a uma segunda análise quanto aos formatos pontiagudos das inscrições, que acabam por provocar um maior incômodo em quem contempla. Dada situação ocorre pelo desejo estético, influenciado também por uma cultura de negação ao pontudo, reto e quadrado. É possível verificar essa teoria na evolução do pixel para a imagem de alta resolução, ou no próprio design que busca arredondar seus produtos com uma proposta ergonômica; o celular é um forte exemplo disso. É uma ideia de tornar limpo, retirando ruídos.

A negação dessas qualidades eidéticas é também a negação do diferente; o que remete à negação do outro. Aqui estão presentes questões de alteridade, bem como da proposta de uma estética social. Não se detém a pensar socialmente o outro, apenas se tem o desejo de torná-lo limpo, uma vez que a limpeza segue a seguinte lógica: limpo → puro → belo → verdade. As próprias manifestações dos *graffiti* também são influenciadas pelo arredondamento dos elementos, criando assim a noção de fofura já discutida anteriormente. O personagem Gurulino, apresentado no início deste trabalho reflete bem isso, sendo sua aceitação um fenômeno brasileiro⁴⁶.

Quanto às questões temporais, o tempo do enunciador necessita ser de curta duração para que o mesmo não sofra interferências de autoridades, mas, ao se tratar de uma ampla cobertura, uma vez que o suporte é imenso, pode se tornar de longa duração. Para tentar achar um equilíbrio temporal entre necessidade e realidade, o autor recorre a uma técnica denominada *rooftop*, onde se usa um rolo com um extenso cabo para pintar faixadas de prédios. Dessa maneira, a categoria matérica revela uma questão temporal: a necessidade de pintar espaços mais extensos em um curto período de tempo.

⁴⁶ Anotações feitas durante a aula do Prof Dr Pedro Russi (PPG-FAC), ministrada na matéria de Semiótica Visual dirigida pela Profa Dra. Elisa de Sousa Martinez (PPG-VIS)

Imagem 56 – Museu apagado?



Fonte: <https://www.facebook.com/fernandoliqidificador>: Museu da República. Brasília, dezembro de 2016.

O que é o *graffiti*: enunciado por debaixo da tinta branca

PLANO DA EXPRESSÃO

Cromática: branco

Eidética: horizontal, retangular

Matérica: rolo e tinta

Topológica: parte inferior do suporte

PLANO DO CONTEÚDO

O diferencial deste registro é justamente o fato de que o *graffiti* não aparece, mas está presente ainda assim, ou seja, se apresenta de forma indireta ao contemplador. Uma vez sofrida a modificação com intuito de apagá-lo, o *graffiti* passa a ser evidenciado não por suas categorias primeiras, mas pelos retângulos brancos colocados por cima dele. Reflete-se então se de fato o *graffiti* foi extinto ou apenas o feio social foi tampado, isto é, os dizeres de protesto que configuravam o *graffiti a priori*. Tais retângulos acabam por adquirir mais uma função de sinalização de que “algo estava aqui” do que de limpeza em si. Isto porque a tinta branca, utilizada para ser camuflada no fundo “branco” do Museu, não cumpre sua função, uma vez

que as paredes estão, de fato, sujas pela ação do tempo e pela falta de preservação. Assim parece mais aceito pela sociedade, uma parede com remendos brancos, do que com protestos em preto.

A topologia remete à acessibilidade dos enunciadores primeiros e também dos enunciatários, que intervindo na obra, passam a ser enunciadores também. Por ser alto e curvo, o suporte dificulta a escalada dos indivíduos que acabaram por optar pela maneira mais simples e rápida de inserir seus *graffiti* no suporte: permanecer na parte inferior. Entende-se aqui uma questão de temporalidade do autor, que em meio a manifestações de caos político e um suporte de local monitorado por autoridades, se decide pelo o que é mais rápido e assim seguro. Nesse momento, topologia e temporalidade se encontram. Para o enunciatário, o tempo é mediano pois, embora o *graffiti* tenha permanecido por dias no suporte e o local possibilita que haja uma permanência, logo foi feita a modificação registrada acima, o que mostra a curta duração do enunciado.

Imagem 57 – Personagens em protesto



Fonte: CB: Museu da República. Brasília, dezembro de 2016.

O que é o *graffiti*: avatar toys (personagem a esquerda) e personagem feminina à direita

PLANO DA EXPRESSÃO

Cromática: preto, prata, roxo e vermelho

Eidética: horizontal, pontiagudo

Matérica: tinta spray

Topológica: parte inferior do suporte

PLANO DO CONTEÚDO

O registro em análise mostra uma parcela do que era o *graffiti* antes de ser coberto por tinta branca na análise anterior. Nesse caso a categoria cromática fala mais alto, isto porque dois personagens (ou avatares como propõe o capítulo 1), já conhecidos em Brasília, estão presentes, mas com suas ideias cromáticas diferenciadas. Tanto o Toys, da esquerda, quanto o personagem criado pelo autor Omik à direita, são conhecidos por suas cores vibrantes e alegres. O que acontece nesse registro é que os autores contextualizam seus personagens com a situação vivida no momento da enunciação: manifestações políticas. Nesse caso, o protesto não foram os dizeres, que também se apresentam na fotografia, mas modificar seus personagens através de um acorde cromático mais frio ou até mesmo *dark*. O uso do preto combinado com o prata e o roxo nesse caso traz uma ideia sombria, assim como o momento político vivenciado pelo

Brasil. Nesse mesmo dia, foi noticiado em algumas mídias com um dia de “clima de guerra civil”.

Outra categoria que vêm contribuir para esta ideia é a eidética, com o acréscimo de chifres (formatos pontiagudos) aos personagens, que também não costumam possuir tais formatos em suas ideias originárias; o chifre, nesse caso, vem demonizar o personagem, tornando-o sombrio, assim com a ideia das cores. Os personagens, que antes eram vistos como arte e *graffiti*, passam agora a participar do outro lado da dicotomia: vandalismo e pichação. O que antes era aceito, agora passa a ser alvo da “limpeza” estética. Outro aspecto de análise é a textura da cor de fundo dos personagens, que evidencia o uso de spray através das marcas e falhas deixadas.

Imagem 58 – Temer golpista



Fonte: CB: Temer na Paulista. São Paulo, setembro de 2016.

O que é o graffiti: inscrição “temer” e marca de tinta escorrendo

PLANO DA EXPRESSÃO

Cromático: preto, prata e vermelho

Eidético: horizontal, forma vertical de tinta escorrida, quadrado

Matérico: stencil e tinta spray

Topológico: meio do suporte

PLANO DO CONTEÚDO

Destaca-se para este registro as dimensões matéria e eidética e o acesso à temporalidade que a matéria proporciona. É interessante notar como é possível identificar o uso do stencil através das manchas de preto ao redor do *graffiti*, que acabam por revelar uma espécie de borda quadrada. Esta se caracteriza pelo término do stencil e início do suporte, momento onde geralmente a tinta spray vaza e passa a marca-lo. Assim, eidético e matérico se unem para

revelar um significado e, também, quando o spray e o formato escorrido de sua tinta acessam o significado da temporalidade. O que ocorreu, momentos antes do registro fotográfico da autora deste trabalho, foi que esta se deparou com o momento exato em que, ao passar pelo *graffiti* “Temer golpista”, inscrito em um muro na Paulista, uma mulher retira de sua bolsa um mini spray e o usa para cobrir o termo “golpista”. Após o ato, rapidamente guarda seu spray novamente na bolsa e continua andando para seu destino.

Uma oportunidade única de contemplar em ação tanto o enunciador, quanto enunciatário e o próprio enunciado. A temporalidade tanto do enunciado quanto do enunciatário não se faz diferente de outros *graffiti* já analisados aqui, mas o que chama a atenção é a temporalidade do enunciador. Com fluidez e convicção, a enunciativa levou por volta de 5 segundos para expressar sua mensagem de desaprovação ao *graffiti* anterior, cobrindo assim uma de suas partes e deixando permanecer somente aquela à qual era a favor. Assim se configura uma curtíssima duração para a concretização do enunciado. As marcas de tinta fresca escorrida revelam que o ato tinha acabado de ser feito, também mostrando uma questão temporal. Nesse caso, o “aqui e agora” do enunciador também foi o “aqui e agora” do enunciatário, o que não é uma regra.

É interessante perceber que por detrás da tinta usada para cobrir o “golpista” é possível identificar a cor vermelha deste. Uma cor que, para a divisão política atual do país, se torna bastante representativa. Assim, o vermelho pode tanto remeter ao partido de esquerda (sendo o enunciador se caracteriza esquerdista), uma vez que a crítica explícita é contra o candidato de direita (representada pela cor azul), quanto à simples ideia de dar relevância ao termo golpista, colocando-o em evidência. Vale lembrar que as referências às cores azul e vermelha, com relação aos partidos, é algo equivalente ao momento político atual no Brasil.

No que tange a questões geográficas, São Paulo é reconhecido com um estado que adere ao posicionamento político de direita. A existência de um *graffiti* com os dizeres “Temer golpista” e o ato de modificação deste *graffiti* revelam que de fato há uma luta política acontecendo no país, bem como a divisão política vivenciada por ele.

Imagem 59 – Justiça em sangue



Fonte: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2016/12/07/interna_cidadesdf,560388/estatua-da-justica-no-stf-sofre-ataque-contra-o-aborto.shtml Justiça. Brasília, dezembro de 2016.

O que é o *graffiti*: mancha vermelha e boneca

PLANO DA EXPRESSÃO

Cromática: vermelho.

Eidética: vertical, mancha.

Matérica: tinta e brinquedo.

Topológica: parte central da estátua

PLANO DO CONTEÚDO

Analisar este *graffiti* é colocar em evidência suas categorias cromática e topológica. Realizado na mesma época das manifestações políticas do Congresso, o enunciado vem como uma resposta ao entendimento do STF à um processo, que não considera crime o aborto em até três semanas de gestação. Como forma de protesto, o enunciador escolhe como suporte a estátua da justiça (simbolizando o STF), representada pelo sexo feminino, e partindo de um ponto específico, espalha tinta vermelha pela parte inferior do suporte. A topologia escolhida como ponto de partida trata-se de uma referência ao órgão sexual feminino e a cor vermelha da tinta faz alusão ao sangue que escorre do órgão. Como uma forma de complementação de sentido da obra, a boneca representando o bebê abortado é colocada aos pés da estátua.

Por se tratar de um local extremamente simbólico politicamente e por isso também vigiado durante 24 horas ao dia, o enunciador tem disponível um tempo de curtíssima durabilidade para não ser pego. Assim também, como retrata a fonte do registro fotográfico, o tempo do enunciado é idem ao do enunciador, pois rapidamente é identificado e modificado com intuito de voltar à sua forma original. Como consequência, o tempo do enunciatário também é curtíssimo, uma vez que o enunciado é rapidamente modificado. Essa é uma das análises em que o local, dado o fato de ser altamente vigiado, mais interfere nas questões temporais.

3.2 Breve conclusão do capítulo

Assim, buscou-se neste encerramento de capítulo e de pesquisa associar as teorias abordadas durante todo trabalho em um momento de análise esquemática, afim de se aproximar do objeto de estudo e da problemática proposta. A ideia não é chegar a um julgamento finito do que é certo ou errado, ou de afirmar ou negar o *modus operandi* do objeto e sim entendê-lo em suas vivências sociais. Uma vez que se entende o *graffiti* como um fenômeno social, busca-se conhecê-lo à medida que se manifesta. Dessa forma, torna-se essencial não o encerrar em teorias, mas propor uma reflexão das diferentes realidades que o assolam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da escolha de um objeto de estudo polemizado e por vezes marginalizado, a pesquisa buscou compreender mais do que julgar. Caso contrário, seria uma redundância do que já vem sendo abordado. Indo desde sua origem, trazendo exemplos de manifestações, não só no Brasil, mas em vários países do mundo, foi possível explicar nomenclaturas, culturas e desmembramentos do *graffiti*. Tudo isso, juntamente com o aporte teórico, deu uma primeira direção, uma espécie de base para se chegar à pergunta-problema.

O capítulo 1 foi desafiador, uma vez que se trata do primeiro contato com o objeto, mediante à responsabilidade de uma pesquisa, é como olhar, de surpresa, no espelho. É se deparar com algo que cabe somente à pesquisadora realizar; se o objeto é da autora, a autora também é do objeto. Assim sendo, pesquisar foi mais do que descobrir um mundo externo, foi revelar uma capacidade interna até então desconhecida. O processo como pesquisadora começou tímido e por vezes perdido, mas logo o próprio objeto vai servindo de guia para se chegar aonde deseja. Revela caminhos e bifurcações que, quando chegam, geram um pânico por conta da decisão a ser tomada. Qual caminho escolher? Que teorias abordar? Que lapidação deve ser feita? De qual *graffiti* se está falando?

Assim, o método se faz como um suporte; suportar ideias, conflitos, caminhos escolhidos e respostas que se deseja dar. Diante de tantas possibilidades que se apresentaram, o método mudou de rumo. A princípio, e foi o que se mostrou na qualificação, a pesquisa traria a semiótica triádica de Peirce como metodologia, focando assim em signo, significante e significado; a partir desse princípio se analisaria o *graffiti* e sua ambientação. Porém foi percebido, à medida que a autora conheceu a matéria de semiótica visual no instituto de artes, de que essa semiótica seria uma melhor escolha para compreensão do objeto e da problemática em questão.

A semiótica visual, teorizada em Greimas, Landowski, Fiorin, entre outros, se apresentou como uma revelação de sentidos. Interessante notar que relendo o primeiro capítulo, momento que marca a mudança de métodos, foi possível verificar que algumas considerações já se encaminhavam de acordo com o segundo método, de forma inconsciente. Assim, quando o conhecimento da matéria chegou, foi como um clarão que possibilitou o encontro de duas coisas, antes afastadas. Uma vez se tratando de um objeto de estudo visual, contemplá-lo com uma teoria visual se tornou um grande acerto.

Embasando ainda mais, além de todas teorias referentes à semiótica escolhida que embasaram a pesquisa, uma teoria se destacou com vital importância: o plano da expressão e o

plano do conteúdo, e as quatro categorias formantes de significado, presente no texto “As semióses Pictóricas” de Ana Claudia Oliveira (2004). Este consistiu em outro encontro que muito iluminou o trabalho, possibilitando a construção de esquemas para melhor entendimento do objeto e a montagem de um sistema analítico. A apresentação deste sistema, já na fase de conclusão do trabalho, é o momento em que objeto, agora de mãos dadas com a metodologia, se encontra com sua problemática a fim de fornecer uma espécie de resposta, não finita, mas uma explanação de possibilidades diante de fatos estudados concretamente.

Por toda a pesquisa, a intenção sempre foi compreender o objeto e, assim, as maneiras nas quais ele se manifesta se tornaram alvo de estudo para atingir essa compreensão. O outro cerne da pesquisa é a pergunta-problema, logo, entender de que maneira se dá a relação entre *graffiti* e sociedade se destaca para além do *graffiti*, em um segundo ponto: a própria sociedade. A ideia foi mapear comportamentos dos dois fatores em questão, para então chegar à pergunta. Entendendo a intenção de se aproximar dessa questão e não de respondê-la de forma finita, considera-se a presente pesquisa como, de fato, uma dissertação sobre o problema, um mapa de comportamentos associados entre *graffiti* e sociedade. Nunca coube ao trabalho falar sobre certo ou errado, a criação dos três estágios do *graffiti* consiste justamente nisso, em entender diferentes formas de manifestações, especificando cada uma delas, mas sem julgá-las no âmbito do certo ou errado.

Fica claro, porém, como revelado através dos estudos sobre a origem do *graffiti*, que em seu objetivo original de ser um ato transgressor (estágio 1), nada compactua com os outros estágios a não ser a técnica; o que não configura uma manifestação de *graffiti* somente por esse motivo. Em apresentar as características de cada um, maneiras de se manifestar e maneiras de serem interpretados e proliferados pela sociedade, o trabalho se posiciona claramente; não se categoriza entre bom e ruim, certo e errado, mas no que é *graffiti* e no que não é, ou seja, no que é arte e publicidade e as linhas tênues entre eles.

Durante dois anos, a cidade de São Paulo foi visitada três vezes e ao registrar mais de duzentas fotografias, sessenta delas foram escolhidas para ilustrar a presente pesquisa. Estão entre os principais locais de visitação: Vila Madalena, Paulista, Braz, Centro e Liberdade. Em Brasília, cidade da autora, não foi diferente, se concentrando nas regiões da Asa Norte e Asa Sul. Os registros fotográficos foram importantes ferramentas de pesquisa para “gravar” as possíveis análises que poderiam ser feitas. Alguns registros foram feitos já de maneira pensada, ou seja, já se sabia o que ia dizer a respeito, já outros foram feitos esperando o que poderia vir a surgir com o tempo.

Essa noção de temporalidade é muito presente na pesquisa, não só pela delimitação de dois anos para o mestrado, divididos em quatro semestres, mas também em cada consideração, em cada escrita, a cada novo tópico da dissertação. Percebe-se claramente a diferença da autora do primeiro capítulo para autora do segundo e do terceiro. A passagem deles evidencia a passagem do tempo e as mudanças, como dito no último capítulo.

Então conclui-se que, sim, o objetivo da pesquisa foi atingido. Com o trajeto percorrido de capítulo em capítulo, foi possível se chegar ao ponto final que se consiste na problematização e concluí-la. Iniciou-se com a explanação do objeto em si no capítulo 1, seguindo por seu contexto no aporte teórico, capítulo 2, e por último passando por sua metodologia de maneira a uni-la em três categorias aos conceitos abordados nos capítulos anteriores. Essa linearidade em pouco a pouco se amarra conceitos facilitou para, diante de um momento atual, abrir caminho para o momento seguinte.

Assim de conceito em conceito a pesquisa foi se construindo de maneira didática, com ajuda de esquemas autorais baseados no aporte teórico e na metodologia adotada. Por fim, mais do que uma relação complexa e delicada, como outras muitas, *graffiti* e sociedade se caracterizam por uma relação relativamente nova, muito disso caracterizando o objeto como fenômeno, ou seja, algo que se estuda enquanto se concretiza; não é algo definido e estável, mas que se delimita ao longo do tempo e instabilidades. O trabalho visou e concretizou isso: definir pontos, formatos, contextos, culturas; explicar objeto e sua ambientação para entender como funciona e se chegar a algumas definições pontuais, mesmo que flexíveis e passíveis de mudança.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 65-75.
- BRANDÃO, Helena N. **Introdução à Análise do Discurso**. Campinas: UNICAMP, 2004.
- CALABRESE, Omar. **A intertextualidade em pintura, uma leitura dos embaixadores de Holbein**. Lisboa, edições 70, 1997, pp. 35-68.
- CALÓ, Flávia. **Questões etimológicas sobre os termos: grafite e pichação**. Curitiba, 2005.
- ECO, Umberto. **História da Feiura**. São Paulo: Record, 1997.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. 7. ed. Curitiba: Positivo, 2008.
- FIORIN, José Luiz. **Astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. São Paulo: Vozes, 1997.
- FUNARI, Pedro Paulo. **Grécia e Roma**. São Paulo: Contexto, 2009.
- GOMBRICH, E.H. **História da arte**. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.
- HARVEY, David. **Cidades Rebeldes**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- HISTÓRIA GERAL DA ARTE. **O objeto artístico**. Rio de Janeiro: Ediciones del Prado, 24 v., [199-]. P.59.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KIM, Douglas. **História da filosofia**. São Paulo: GLOBO, 2011.
- LANDOWSKI, Eric. **Jogos ópticos**. In: LANDOWSKI, Eric. A sociedade refletida: ensaios da sócio-semiótica. São Paulo: Educ/pontes, 1992. p. 85-101.
- LOPES, Maria da Glória. **Os homens da caverna invadem o século XX**. O Estado de S. Paulo, 26 de fev. 1988. Cad. 2, p. 1 (capa)
- MCCORMICK, Carlo. **Trespass: história da arte urbana não encomendada**. São Paulo: Taschen do Brasil, 2010.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. As semioses pictóricas. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004. Cap. 2. p. 115-158.
- OLIVEIRA, Kátiusca. **Graffiti: entre o passado e o presente**. Santa Catarina, 2014.

PROSS, Harry. **A sociedade do protesto**. São Paulo, Annablume, 1997.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Graffiti, Pichação e Cia**. São Paulo: Anna Blume. 1994.

RUSSI, Pedro. **Processos semióticos em comunicação**. Brasília: Editora UnB, 2013.

SIBILA, Paula. **A construção de si como personagem real: autenticidade intimista e declínio da ficção na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: ECO – Pós, UFRJ, 2012.

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

SILVEIRA, Fabrício. **Grafite expandido**. Porto Alegre, Modelo de Nuvem, 2012.

SIMMEL, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito (1903)**. Covilhã: Lusofia.net, 2009. Tradução por Artur Morão.

SRUR, Eduardo. **Manual de intervenção urbana**. São Paulo: Bei Comunicação, 2012.

Sites:

ABC RADIO NACIONAL. **MARSHALL MCLUHAN: The medium is the message**. 1977. ABC rádio nacional. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ImaH51F4HBw>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

CARVALHO, Leandro. **História das ruas no Brasil**. 2008. Disponível em: <<http://escolakids.uol.com.br/historia-das-ruas-no-brasil.htm>>. Acesso em: 10 set. 2016.

G1 SOROCABA E JUNDIAÍ. **Pichadores trocam vandalismo pela arte do grafite**. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/sorocaba-jundiai/noticia/2014/04/pichadores-trocam-vandalismo-pela-arte-do-grafite.html>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

G1 DISTRITO FEDERAL (Distrito Federal). **[Http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2015/04/bar-na-asa-norte-no-df-e-fechado-e-multado-por-reincidencia-de-som-alto.html](http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2015/04/bar-na-asa-norte-no-df-e-fechado-e-multado-por-reincidencia-de-som-alto.html)**: Balaio Café excedeu o limite de 55 decibéis e recebeu multa de R\$ 20 mil. Outros cinco estabelecimentos no Gama e Santa Maria foram interditados.. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2015/04/bar-na-asa-norte-no-df-e-fechado-e-multado-por-reincidencia-de-som-alto.html>>. Acesso em: 13 out. 2016.

GASPARETTO JUNIOR, Antonio. **InfoEscola Navegando e Aprendendo: 95 teses de Martinho Lutero**. [201-]. Elaborada por InfoEscola. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/historia/95-teses-de-martinho-lutero/>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

LORES, Raul Juste. **Cotidiano**. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/11/1836502-sinto-pena-de-quem-trabalha-na-faria-lima-diz-urbanista-dinamarques.shtml>>. Acesso em: 03 dez. 2016.

MPSP (São Paulo). **Lei Cidade Limpa: LEI Nº 14.223, DE 26 DE SETEMBRO DE 2006 DECRETO Nº 47.950, DE 5 DE DEZEMBRO DE 2006**. 2006. Disponível em:

<[http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/Cartilhas/Lei Cidade Limpa.pdf](http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/Cartilhas/Lei+Cidade+Limpa.pdf)>. Acesso em: 20 dez. 2015.

PICNIK (Distrito Federal). **Maio de 2012**: Edição 1. 2016. Disponível em: <<http://picnik.art.br/edicoes/picnik-ed-01/>>. Acesso em: 22 jan. 2017.

PORTAL APRENDIZ (Distrito Federal). **Em Brasília, creche e calçada viram motivo de protesto**. 2014. Disponível em: <<http://portal.aprendiz.uol.com.br/arquivo/2014/01/31/em-brasilia-creche-e-calcadao-viram-motivo-de-protesto/>>. Acesso em: 22 jan. 2017.

R7.COM (Distrito Federal). **Moradores da Asa Sul rejeitam construção de creche pública na região**: Eles argumentam que prefeririam que o espaço fosse usado para lazer. 2014. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/distrito-federal/moradores-da-asa-sul-rejeitam-construcao-de-creche-publica-na-regiao-01022014>>. Acesso em: 22 jan. 2017.

SRUR, Eduardo. **ATENTADO**. 2011. Disponível em: <<https://vimeo.com/22024320>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

TOYS, Daniel. **Toyszim de ontem**. 2015. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/4rSVEFL3R1/>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

Revistas:

FIORIN, José Luiz. A noção de texto na semiótica. **Organon: O texto em perspectiva**, Rio Grande do Sul, v. 9, n. 23, p.165-175, 1995.

LANDOWSKI, Eric. Para uma abordagem sócio-semiótica da literatura. **Significação: Revista Brasileira de semiótica**, São Paulo, v. 11, p.22-43, 12 set. 1996.

REZENDE, José. Poluição Sonora, Censura Cultural. **Traços**, Brasília, v. 1, p.28-29, 2015. Mensal.

REZENDE, José. Ocupações: Brasília finalmente tomada, com arte e cultura, pelas pessoas que vivem a cidade. **Traços**, Brasília, v. 1, p.8-17, 2015. Mensal.

SAGRILLO, Daniel Duarte. Mensagens eróticas de banheiros: histórias reais da vida privada. **Anuário Unesco/ Umesp de Comunicação Regional**, São Paulo, v. 8, p.127-141, 2004.

TESTA, Guilherme Pantaleão; FREITAS, Isabella Lopes Hespânia de. Folkcomunicação e grafite: mensagem política da periferia. **Anuário Unesco/ Umesp de Comunicação Regional**, São Paulo, v. 8, p.201-212, 2004.

TRAÇOS. Camila Márdila. **Traços**, Brasília, v. 5, p.18-29, 2016. Mensal

Aplicativo:

Dicionário de Português licenciado para Oxford University Press. Instalado em Macbook Air versão OSX Yosemite 10.10.5. Acessado em: 08/01/2016.

Lei:

BRASIL. Lei nº 4.821, de 27 de abril de 2012. **Dispõe Sobre As Manifestações Artísticas e Culturais nas Ruas, Avenidas e Praças Públicas do Distrito Federal e Dá Outras Providências**