



SIGNOS SUBVERSIVOS: DAS SIGNIFICAÇÕES DE *GRAFFITI* E *PICHAÇÃO*

Metrópoles contemporâneas como miríades sígnicas

Deborah Lopes Pennachin

UFMG

Resumo: O *graffiti* e a *pichação* podem ser entendidos como signos presentes no cenário imagético das metrópoles contemporâneas, e analisados segundo sua natureza de representação com o auxílio de um instrumental teórico característico da Semiótica. Estes signos são aqui definidos como textos policonificados, marcados pela imbricação de linguagens diversas.

“A cidade foi prioritariamente o lugar de produção e de realização da mercadoria, da concentração e da exploração industriais. E é hoje prioritariamente o lugar de execução do signo como de uma sentença de vida ou morte.”¹

A vida nas metrópoles contemporâneas é marcada pela sobreposição de imagens e de estímulos visuais os mais variados, como anúncios publicitários (out-doors, banners, letreiros luminosos, cartazes, placas de estabelecimentos comerciais etc.), sinalizações de tráfego (sinais luminosos, faixas para pedestres, placas indicativas de lugares, bairros e regiões, placas de trânsito em geral etc.) e, em época de campanhas eleitorais, todo o tipo de propagandas políticas.

A cidade se apresenta, assim, como um verdadeiro mar de signos, onde o olhar do indivíduo percorre caminhos inusitados em meio a um cenário imagético fragmentado e profundamente marcado pela sobreposição caótica de elementos.

¹ BAUDRILLARD, Jean. *Kool killer ou a insurreição pelos signos*. In: Revista Cinema/Cine olho, n. 5, jul/ago 1979

A esta profusão de estímulos visuais acrescenta-se um ritmo acelerado de vida, em que as urgências do cotidiano se tornam imperiosas, o que resulta muitas vezes na transformação da rua em um entre-lugar, no sentido de ser tão-somente um interlúdio, um intervalo entre um lugar e outro, a casa e o trabalho, por exemplo.

Em meio ao caos imagético, o olhar do cidadão pós-moderno torna-se fragmentado e superficial, pois não é humanamente possível responder a todos os estímulos visuais oferecidos, que provocam uma saturação dos sentidos. Georg Simmel atribui a este esgotamento sensitivo a causa da atitude blasé: “A incapacidade, (...), que se origina assim, de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada é precisamente aquele caráter blasé.”²

Talvez seja a lógica da fragmentação, da superficialidade e da justaposição desordenada dos signos urbanos a razão pela qual muitas vezes o graffiti e a pichação passam despercebidos pelo campo de visão dos habitantes da metrópole. José Saramago já disse que ver é diferente de olhar³. O sujeito urbano corre o risco de perder esta habilidade de ver, sendo condenado a saltar de uma mensagem a outra sem conseguir se aprofundar nos significados de nenhuma delas, ou de alguma forma criar uma conexão entre o que está sendo oferecido ao seu olhar.

“Pois é na cidade grande que o sujeito se vê defronte de uma variedade incomensurável e fugaz de imagens, que se apresentam ininterruptamente à sua consciência. (...) As condições de vida na cidade grande e moderna criam condições e necessidades específicas de sensibilidade e comportamento. Os modernos vêem muitas imagens, são bombardeados, ao colocarem os pés para fora de casa, com o fluxo enorme das imagens (cabará à televisão trazê-las para o interior). Mas a sua capacidade de atribuir sentido a elas não acompanha a velocidade com que se apresentam à consciência.”⁴

Este ensaio se propõe a examinar com acuidade, a ver, e não apenas olhar, o graffiti e a pichação, tipos sógnicos que se encontram imersos no que Michel de Certeau denominou “museu imaginário” e que, justamente por causa desta mistura com os outros signos presentes na metrópole, apresentam características bastante peculiares.

² SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979

³ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

⁴ WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34: USP, 2000

“Uma cidade que constitui um verdadeiro ‘museu imaginário’ forma o contraponto da cidade ao trabalho.(...) Do cartaz aos grafites, a relação entre a oferta e a demanda se inverte(...) Sob esse aspecto, a recusa fala a mesma língua que a sedução.”⁵

O graffiti e a pichação são uma resposta ao estilo de vida pós-moderno, e não apenas interferem na metrópole, mas esta também, em igual medida, se encontra neles.

As próprias técnicas utilizadas, a rapidez do traço do spray, a sobreposição de elementos visuais e os temas abordados refletem a influência da experiência urbana nestas atividades, cuja própria forma de existência encerra alguns dos elementos desta metrópole que padece de infindáveis intervenções sígnicas e rápidas transformações, em que tudo parece prestes a se desfazer no ar, sem certeza alguma de continuidade ou permanência.

O que se destaca aqui é o fato de que o graffiti, a pichação e a cidade têm uma relação dialética, retroalimentam-se e evoluem juntos. No centro deste processo encontra-se a figura do grafiteiro e/ou pichador, habitante da cidade e em quem a cidade igualmente habita. O seu imaginário é diretamente influenciado pela vivência urbana, e pelas experiências proporcionadas pela metrópole. “Todo homem em sua existência diurna habita a realidade e em sua existência noturna vive uma realidade que o habita.”⁶

Os grafismos urbanos que vemos espalhados pelos muros são o resultado de um processo em que o escritor (do inglês, writer, utilizado aqui como sinônimo de grafiteiro e/ou pichador)assimila e interioriza diversos elementos da urbanidade em que vive, processa-os e com eles interage, para posteriormente devolvê-los ao ambiente externo sob a forma de graffiti ou pichação.

Grafismos Urbanos (da mistura de graffiti e pichação)

“Com os graffiti, é o gueto linguístico que irrompe na cidade, uma espécie de rebelião dos signos.”⁷

⁵ CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. São Paulo: Papirus, 1995

⁶ CARVALHO, Sérgio Lage T.. *A saturação do olhar e a vertigem dos sentidos*, in: Revista da USP (Dossiê sociedade de massa e identidade), São Paulo, 03/05/1989

⁷ BAUDRILLARD, Jean. *Kool killer ou a insurreição pelos signos*.Revista Cinema/Cine Olho, n.5, jul/ago, 1979



Estas duas atividades têm raízes comuns, consistindo em formas de intervenção no espaço público que transgridem a ordenação sógnica da cidade. Os grafismos urbanos são, na forma como são exercidos e no comportamento libertário de seus agentes, uma linguagem, além de artística, também política, que constrói novas significações dentro do espaço urbano e público, transformando-o qualitativamente. É a partir deste aspecto que se destaca a sua importância semiótica.

Esta reutilização dos espaços públicos tal como se configuraram com o advento crescente da urbanização consiste em um desafio à propriedade privada, na medida em que subverte a ordem simbólica da cidade através da apropriação de espaços de outrem como suporte para suas expressões cognitivas.

Tanto o graffiti quanto a pichação são considerados atividades ilegais no Brasil, de acordo com a Lei Ambiental número 9605, sancionada pelo então presidente da República Fernando Henrique Cardoso no início de 1998 e que não faz distinção entre as duas práticas, ambas tidas como crimes contra o meio ambiente.

O graffiti, mesmo apresentando uma conotação artística indubitável através de claras preocupações formais e estéticas, e fazendo uso de técnicas de pintura elaboradas, não deixa de ser uma atividade ilícita.

Da mesma maneira, também a pichação, na qual o caráter de transgressão é mais latente e de fácil reconhecimento, apresenta preocupações de ordem estética, cuja prova é o esforço dos pichadores em elaborar alfabetos estilizados próprios e em aperfeiçoar cada vez mais o traço do spray.

Assim como existem diversos tipos de graffiti, há, igualmente, estilos diferentes de pichação. Além disso, muitas vezes estas linguagens surgem unificadas numa mesma obra, o que impossibilita a sua segregação.

Os próprios grafiteiros, muitos deles também pichadores, enfrentam dificuldades em definir com exatidão onde termina o graffiti e começa a pichação, e vice-versa.

As duas atividades são demasiadamente imbricadas, uma interferindo na outra, e deste intercâmbio de elementos resulta que as sucessivas tentativas de definição raramente atingem um consenso.



Escolhi utilizar o termo “grafismos urbanos” para designar ambas as práticas devido ao fato de que a linha divisória entre uma e outra é pragmaticamente impossível de ser delimitada com precisão, tal é o grau de hibridismo que domina o objeto.

A expressão “grafismos urbanos” refere-se, portanto, aos signos que apresentam traços de grafiteagem e/ou de picho. O graffiti e a pichação são formas de linguagem marcadas pela heterogeneidade e pela sobreposição e interpenetração de elementos, o que em certa medida é um reflexo do modo mesmo como ocorrem, isto é, em meio às mais variadas interseções sociais e sempre potencialmente abertos a novas interferências.

Interatividade e dialogicidade no graffiti e na pichação

A interatividade é característica essencial tanto do graffiti quanto da pichação. Não raro, acontece de uma pichação em um determinado muro dar início a várias outras, provocando uma interminável sequência de apelidos e siglas de crews, e esta convivência nem sempre é pacífica, pois pode ocorrer de um pichador cobrir a assinatura do outro, tornando-a ilegível.

Constata-se, aqui, serem a pichação e o graffiti obras abertas, pois qualquer pessoa pode adicionar algo ao que já está no muro, dando continuidade à conversa silenciosa da qual falei anteriormente.

Através da linguagem dos muros, pode-se expressar qualquer coisa que se deseje. A variedade de elementos e a pluralidade de temáticas abordadas é quase infinita. Ao lado de uma pichação simples, contendo apenas o apelido do pichador, SERES, por exemplo, encontramos palavras de ordem, (“Viva a resistência do povo afegão”, “EUA assassinos dos povos”, “Viva a revolução” etc) e, ainda, um graffiti hip hop, com traços característicos do movimento, como uma frase de música rap, (“Um bom lugar”, ou “Só os fortes sobrevivem”), ou o desenho de um personagem com vestuário característico do imaginário hip hop, com tênis baixos, calças largas, camiseta e boné, talvez uma corrente no pescoço.

O muro é democrático, não exclui ninguém nem idéia alguma. Tudo é possível, e a princípio tudo é passível de ser comunicado. A mensagem nos muros quer, sempre, dizer alguma coisa a alguém, e isto influencia diretamente na formação de seus significados. Às vezes, como vimos no caso da pichação, a intenção é atingir uma crew específica através da invasão de territórios urbanos. Em outras situações, a intenção de um grafiteiro pode ser



simplesmente despertar um estranhamento com relação ao espaço ocupado, à urbanidade e ao caos metropolitano, e então ele se dirige a todas as pessoas que passaram, passam e passarão pela sua obra, indistintamente. Pode ser, também, que o graffiti não deseje expressar nada em específico, e pretenda ser tão somente um significante sem significado ou, ao menos, sem um significado determinado.

Os grafismos urbanos contém um importante aspecto de contestação social, manifesto no modo mesmo como ocorrem, desafiando a ilegalidade a eles atribuída e atentando contra as propriedades privadas através da apropriação de espaços particulares ou de caráter estatal. Sua utilização comercial torna-se, assim, paradoxal em relação a esta natureza sígnica subversiva da atividade.

Uma das características mais marcantes dos grafismos urbanos é o seu caráter dialógico. Para a maioria das pessoas, que não reparam nos detalhes de graffiti e principalmente de pichações, este fator pode passar despercebido.

No caso da pichação, isto fica mais claro. Existem, na cidade de Belo Horizonte, diversas crews que aparecem nos muros através de siglas, junto aos apelidos dos pichadores. Os integrantes de uma crew geralmente detonam (do inglês to bomb, “detonar”, expressão utilizada para se referir ao ato de pichar ou grafitar) juntos, e pertencem, na maior parte das vezes, à mesma região.

Aos olhos do pichador/grafiteiro, a cidade é configurada de acordo com um mapa alternativo, ignorado pela maioria das pessoas, acostumadas que estão a nem notarem mais uma pichação ou graffiti, tal é o excesso de estímulos visuais proporcionados pelo ambiente urbano.

O diálogo entre grafiteiros e pichadores através do muro é contínuo, provocando transformações constantes no imaginário urbano e na comunidade constituída por estas atividades.

A arte de rua é por excelência fugaz, e são vários os fatores que contribuem para a sua efemeridade. Nada garante a um grafiteiro que a obra de arte que lhe custara meses de planejamento e muitas horas ao sol durante o processo de materialização, a pintura propriamente dita, não será coberta de cal pela prefeitura ou proprietário particular no dia seguinte à sua execução.



Se esta não for a sua sorte, pode ser que sobreviva durante algum tempo num muro qualquer de uma rua indistinta de um bairro desconhecido, mas muitos e repentinos podem ser os seus fins. Algum pichador mal-humorado pode “cobrir o trampo”, ou seja, pichar por cima do graffiti, cartazes promovendo apresentações musicais e festas podem surgir a qualquer momento e não poupar o espaço grafitado, e além disso muros são constantemente derrubados e reconstruídos, muitos somem com muita facilidade, sobretudo em tempos de crescimento urbano. São efêmeros, e os grafismos que os ocupam não poderiam deixar de sê-lo também.

Os suportes proporcionados pela metrópole são bastante diversificados, e demonstram a versatilidade do objeto de pesquisa aqui enfocado, inscrito em muros, portões, viadutos, postes, calçadas, caçambas de entulho, passarelas, carros, trens e assim por diante.

Enfim, os grafismos urbanos são elementos significativos no mosaico imagético em que se transformaram as metrópoles contemporâneas. Espalham-se por todos os lugares, apresentando-se sob formatos diversos, e exercendo funções comunicativas variadas.

Raízes do grafitismo

O grafitismo remete aos tempos das pinturas rupestres, quando nossos antepassados longínquos marcavam pictoriamente o interior das cavernas. Há vinte mil anos, em Lascaux, os homens traçavam seus primeiros desenhos nas paredes das cavernas.

Estas pinturas rupestres eram carregadas de simbologias, e integravam rituais místicos que antecederiam as caçadas e tinham a função de representar um resultado frutífero destas expedições por alimento. Projetava-se nas paredes, com pedras, pigmentos vegetais e gordura animal, o desejo de se conseguir capturar estas ou aquelas presas.

Mas as funções das pinturas rupestres descobertas no sítio arqueológico de Lascaux não se resumiam a representar a subjugação dos animais pelos nossos antepassados. Estas inscrições pictóricas primitivas também se referiam a outros aspectos da organização social, do modo de vida e da cultura da época.

Graças a elas, podemos hoje refletir acerca dos hábitos e costumes das sociedades de vinte mil anos atrás e conhecer, através de suas representações, as formas como os homens concebiam suas existências e quais valores cultivavam.

Os registros pré-históricos encontrados nas cavernas, além de confirmarem a necessidade humana de existir simbolicamente, são fontes indispensáveis para o entendimento da cultura vigente naquele período.

Seguindo esta linha de raciocínio, nada impede que se atribua aos grafismos urbanos a qualidade de documentos da atualidade, pois eles são expressões legítimas do modo de vida contemporâneo.

“Já houve quem questionasse: o que pensará o homem do futuro ao deparar com os graffiti do século XX? O metrô de Nova York não se tornará uma Lascaux (sítio arqueológico formado por grutas repletas de pinturas e desenhos)? Cheio de signos herméticos, nomes e números que deixarão os historiadores a se debater em decifrações?”⁸

Como as metrópoles de hoje se encontram num processo de constante transmutação, e isto interfere diretamente na prática do graffiti e da pichação, que assimilam a fugacidade inerente ao ambiente urbano, surgindo e desaparecendo de forma incontrolavelmente rápida.

No entanto, a origem do graffiti e da pichação é muitas vezes associado à década de sessenta, quando imigrantes negros e porto-riquenhos residentes no bairro do Bronx começaram a espalhar pelas ruas e trens de Nova Iorque, nos Estados Unidos, seus nicks (do inglês, “apelidos”), também chamados de signatures (do inglês, “assinaturas”) seguidos do número de suas casas. STITCH 1, Freddie 173, CAT 187, T-REX 131, SNAKE 1 e RAY-B 954 são alguns exemplos.

Assim, desde a década de sessenta, nos Estados Unidos, até hoje, os grafismos urbanos podem ser encarados como uma forma de produção de identidade, algo como “sou fulano, moro em tal lugar, e estou aqui. Existo.”, o que reflete uma tentativa de superar a sensação de despertencimento ao meio em que se vive.

“Com a modernidade ocorre uma crise de percepção do indivíduo em relação ao mundo, seu grupo de pertencimento e em relação a si mesmo.”⁹

Provavelmente, por serem imigrantes, essas pessoas tiveram dificuldades de adaptação à nova realidade que lhes foi apresentada nos Estados Unidos. Adicione-se a isso a exclusão

⁸ GITAHY, Celso. *O que é Graffiti*-São Paulo: Braziliense, 1999

⁹ CARVALHO, Sérgio Lage. *A saturação do olhar e a vertigem dos sentidos*, in Revista da USP (Dossiê Sociedade de massa e identidade), São Paulo, 03/05/1989



social em que se encontram os moradores da periferia novaiorquina que, devido ao baixo poder aquisitivo que possuem, vêm-se em grande parte excluídos da metrópole, e isto não apenas geograficamente.

Percebe-se, neste contexto, a necessidade de se expressar, de fazer das ruas uma extensão da individualidade, sob a forma de rastros escritos em paredes ou trens, que traduzem a criação de novas identidades e um meio de participação na vida da cidade.

Os nicks, sempre estilizados e individualizados, e extenuantemente repetidos pelas ruas da cidade, relacionam-se com as marcas de produtos industrializados.

Assim, SNAKE 1 e CAT 187 seriam expressões de subjetividades impressionadas pela divulgação publicitária massacrante de marcas como Nike, Coke, Snickers, como tantas outras.

A personificação dos produtos traria, assim, a necessidade de estilização e distinção dos indivíduos. Assim como os três produtos supracitados não significam somente “tênis”, “refrigerante” e “chocolate”, mas são acrescidos de valores simbólicos, o cidadão pós-moderno não quer ser apenas mais um na multidão, um genérico.

Surge então o nick, ou signature, garantia de unicidade e código de diferenciação perante todas as outras pessoas. Assim como as mercadorias, o pichador/grafiteiro reveste seu apelido de uma aura, agregando significados ao próprio nome.

Mas as atividades embrionárias do graffiti não se reduzem ao trabalho dos imigrantes porto-riquenhos e negros dos guetos de Nova York que elegem as ruas como palco para suas reivindicações e como locus ideal para suas expressões pessoais. Outros países também tiveram importância significativa no desenvolvimento dos grafismos urbanos, interferindo nas formas como hoje estes se apresentam.

O ano de 1968, na França, foi um marco para a atividade. Os muros de Paris foram cobertos na ocasião por frases políticas pintadas por estudantes, transformando e subvertendo os sistemas sígnicos anteriormente estabelecidos.

As palavras de ordem na capital francesa são também consideradas graffiti, por terem encontrado nas ruas, no espaço que é público e comum a todos os cidadãos, o suporte ideal para os protestos sociais. O mesmo aconteceu com o Muro de Berlim, coberto de um extremo ao outro por grafismos de todos os tipos, ao menos em seu lado ocidental.



As letras e os estilos de graffiti e pichação

A escrita, seja sob a forma de palavras de ordem, frases de cunho político, poesias ou reivindicações as mais variadas, é um traço constante da atividade grafiteira. Esta parece ser a influência mais marcante da experiência européia na obra de artistas brasileiros.

Alguns exemplos:

“ Detone o racismo! Ódio e desprezo aos valores burgueses!” Hard Core, Curitiba

“ O diabo manda, a polícia executa.” Binho, Santo André

“ O que será de nós?” Alex, Belo Horizonte

“ Não roube, o governo detesta concorrência.” Matosão, Carapicuíba

Existem diversos estilos de letra utilizados pelos pichadores. As duas formas mais conhecidas são a caligrafia paulista e a carioca, das quais se derivam incontáveis linguagens, adaptadas e reinventadas pelos próprios pichadores.

A fidelidade a um estilo específico confirma a presença de preocupação estética na prática da pichação.

Do mesmo modo, o “graffiti hip hop”, aquele que tem por base as letras, apresenta estilos diferenciados. A assinatura do grafiteiro pode ser elaborada em “3D” (três dimensões), seguindo uma lógica perspectivista, ou como “free style”, ou “cross over”, que permite maior liberdade na confecção do traço, sendo na verdade uma combinação de variáveis estilísticas, e que muitas vezes leva a uma quase ininteligibilidade daquilo que está escrito. Algumas vezes, é esta mesmo a intenção; a criação de um código “secreto”.

Além do graffiti hip hop, baseado em letras, há também o “stencil graffiti”, ou “graffiti de máscaras”, termo que se refere diretamente às técnicas de pintura utilizadas (máscaras vazadas).

Os grafismos urbanos constituem, portanto, mensagens visuais complexas, que fazem uso de sistemas sígnicos linguísticos e também não-linguísticos.

Para uma abordagem semiótica dos grafismos urbanos

Os grafismos urbanos são aqui observados, primordialmente, de acordo com sua natureza sígnica, ou seja, seu caráter de representatividade. Segundo o filósofo e semioticista norte-americano Charles S. Peirce, “Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (C. P. 2228)

Desta forma, o *graffiti* e a pichação são aqui entendidos e analisados como signos. Deve-se ressaltar que, ainda de acordo com uma perspectiva semiótica, o termo “grafismos urbanos” assume o caráter de uma lei geral, ou legissigno, que engloba uma vasta gama de *graffiti* e pichações, seus qualissignos, devidamente encarnados em aparições singulares, ou réplicas, denominadas sinsignos. (C. P. 2224 a C. P. 2226).

No intuito de melhor compreender os processos de significação proporcionados por estas práticas comunicativas, utilizar-se-á o diagrama elaborado pelo linguista russo Roman Jakobson a respeito das funções da linguagem.¹⁰

De acordo com Jakobson, os fatores constitutivos de todo processo comunicativo são:

	Código	
remetente	<i>mensagem</i>	destinatário
	<i>contato</i>	
	<i>contexto</i>	

A cada um destes elementos corresponde uma determinada função, respectivamente:

	<i>metalinguística</i>	
<i>emotiva</i>	<i>poética</i>	<i>conativa</i>
	<i>fática</i>	
	<i>referencial</i>	

O diagrama de Jakobson é baseado em um modelo anterior, elaborado por Karl Bühler, e denominado “modelo orgânico das funções comunicativas”. Este modelo era constituído por apenas três elementos: a primeira pessoa, ou remetente; a segunda pessoa, ou destinatário; e um terceiro elemento, que seria alguém ou algo de que se fala. A estes três fatores

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Semiótica da Comunicação**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

constituintes da linguagem correspondiam, no modelo de Bühler, respectivamente as funções emotiva, conativa e referencial.

O modelo bühleriano das funções da linguagem foi utilizado por Jürgen Habermas na elaboração de sua Teoria da Ação Comunicativa, por partir da estrutura das expressões linguísticas e, assim, não perder de vista o problema de como as ações dos diversos atores sociais se coordenam através de mecanismos de busca por entendimento, ou seja, de como se articulam no espaço social e no tempo histórico.

“The organon model of Karl Bühler is representative of this communication-theoretic line of inquiry. Bühler starts from the semiotic model of a linguistic sign used by a speaker (sender) with the aim of coming to an understanding with a hearer (receiver) about objects and states of affairs.”¹¹

O modelo de Jakobson para as funções da linguagem, derivado do pensamento de Bühler, baseia-se, portanto, em uma concepção comunicativa de signo, bastante útil para se evitar o que John Thompson denominou “falácia do internalismo”:

(...)a falácia do internalismo, pela qual quero significar a falácia de supor que alguém pode identificar as características e as consequências das formas simbólicas investigando unicamente as formas simbólicas, sem referência às condições sócio-históricas e aos processos quotidianos dentro dos quais e através dos quais essas formas são produzidas e recebidas.”¹²

Evidencia-se, portanto, a preocupação com os aspectos comunicativos inerentes ao objeto de estudo, com seus modos de produção/transmissão e recepção/apropriação de mensagens.

A análise semiótica aqui proposta não se limita, portanto, à estrutura interna dos grafismos urbanos, mas abrange, também, as condições sócio-históricas de sua produção e recepção.

¹⁰ JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2001

¹¹ HABERMAS, Jürgen. *The theory of communicative action*. Boston: Beacon Press, 1984

¹² THOMPSON, John. *Ideologia e cultura moderna. Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995

Não poderia ser diferente, pois o graffiti e a pichação são diretamente influenciados pelo contexto em que se encontram inseridos. A experiência do sujeito na metrópole, o cenário por excelência dos grafismos assim denominados urbanos é um aspecto de acentuada relevância para o presente projeto.

Alguns autores, como Georg Simmel, Walter Benjamin, Michel de Certeau, Jean Baudrillard e Félix Guattari contribuíram significativamente para a percepção das questões referentes à relação dialética entre o indivíduo e a cidade grande, que perpassam o objeto de estudo de formas variadas.

Finalmente, deve-se esclarecer que os grafismos urbanos são apreendidos como textos policodificados, na acepção de Hess-Lüttich: “Sign processes are poly-coded if they integrate two or more systemic codes.”¹³

O objeto de estudo contém diversas camadas de sistemas cognitivos, apresentando-se constantemente sob formas híbridas, nas quais signos linguísticos e não-linguísticos se entrelaçam para configurar uma totalidade sógnica que não se resume à soma das partes.

“For one thing, the effect of the information in poly-coded texts as a whole is not identical with the total of the channel-specific information.”¹⁴

Por causa da heterogeneidade intrínseca ao graffiti e à pichação, estas mensagens visuais podem ser analisadas de acordo com as várias camadas sógnicas que lhes dão existência real, a saber: signos plásticos (cores, formas, composição textura), signos linguísticos (linguagem verbal) e signos icônicos (figurativos, analógicos).¹⁵

Assim, conclui-se que os grafismos urbanos fazem mais do que meramente integrar a paisagem sógnica da cidade; eles dizem do modo de vida contemporâneo utilizando linguagens complexas e diversificadas para criar significados igualmente diversos e híbridos.

¹³ HESS-LÜTTICH, Ernest *Media and codes, poly-codes and multi-media*. Manuscrito não publicado apresentado em minicurso na FaFiCH. Belo Horizonte, 18 a 20 de fevereiro de 2003

¹⁴ Idem, p. 6

¹⁵ JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 1993



Referências Bibliográficas

- ALVITO, Marcos. *As cores de acari-uma favela carioca*. Rio de Janeiro: FGV, 2001
- ARANTES, Antônio (org) *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000
- ARANTES, Maria do Carmo. 'Graffiti, a arte urbana'- Belo Horizonte: Telas & Artes n. 8, set/98, p. 41-55
- ARCE, José Manuel Valenzuela. *Vida de barro duro-cultura popular juvenil e graffiti*- Rio de Janeiro: editora UFRJ, 1999
- BAUDRILLARD, Jean. 'Kool Killer ou insurreição pelos signos', traduzido por Fernando Mesquita. Revista Cinema/Cine Olho, n. 5, jul/ago, 1979
- BLUME, Regina. *Graffiti- discourse and literature*- Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 1985
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997
- CASTLEMAN, Craig. *Getting up subway graffiti in New York*- London: MIT Press, 1982
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*- São Paulo: Papirus, 1995
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002
- ECO, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*- São Paulo: Ática, 1991
- FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso-na transversal da cidade*- São Paulo: T. A. Queiroz, 1981
- FOSTER, Hal. *Recodificação, arte, espetáculo, política cultural*- São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996
- FREEMAN, Richard. *Graffiti*- Londres: Hutchison, 1966
- GITAHY, Celso. *O que é graffiti*- São Paulo: Brasiliense, 1999
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*
- HABERMAS, Jürgen. *The theory of communicative action*. Boston: Beacon Press, 1984
- HESS-LÜTTICH, Ernest. *Media and codes, poly-codes and multimedia*. Manuscrito não-publicado apresentado em minicurso na FaFiCH. Belo Horizonte, 18 a 20 de fevereiro de 2003
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2001
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papirus, 1999
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martim Fontes, 1999
- MAILER, Norman. *The faith of graffiti*. Nova Iorque, 2001
- MANCO, Tristan. *Stencil graffiti*. Londres: Thames e Hudson, 2001
- NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1999
- OLIVA, Achille Bonito. *American Graffiti*- Roma: Panepinto Arte, 1998
- OLIVEIRA, Renan. *NY monta esquadrão antigraffiti para tentar conter os vândalos*- Estado de S. Paulo, 06 de fevereiro de 2000
- PALLAMIN, Vera M. *Arte urbana*- São Paulo: AnnaBlume, 2000
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1975
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*- São Paulo: Marca D'água, 1999



- PINTO, Júlio. *1, 2, 3 da semiótica*. Belo horizonte: UFMG, 1995
- RAMOS, Maria Antonacci. *Graffiti, pichação & cia*- São Paulo: AnnaBlume, 1994
- SANTAELLA, Lúcia. *Arte e cultura*- São Paulo: Cortez, 1998
- SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997
- SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979
- STOWERS, George e GOLDMAN, Phil. *Graffiti art: an essay concerning the recognition of some forms of graffiti as art*- Miami: Aesthetics Fall, 1997
- TABAK, Israel. *A arte de protestar nos muros*- Jornal do Brasil, 8 de julho de 2001, p. 24
- THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna- teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*- Petrópolis: Vozes, 1998

Trabalhos acadêmicos

- BRAGA, Isabel Florêncio. *Diálogos urbanos: entre o consenso e o desentendimento*. Dissertação de Mestrado- departamento de Comunicação Social- UFMG, 1998
- CAMPOS, Maria Cecília Martha. *Grafite: traço raptó, impacto*. Dissertação de Mestrado- São Paulo, PUC, 1989
- DIAS, Josana Prates. *Estilhaços da experiência: comunicação e espaço urbano*. Dissertação de Mestrado- departamento de Comunicação Social- UFMG, 1998
- DIEGO, Jesús de. *A estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano*. Dissertação de Mestrado -Universidad de Zaragoza, Espanha, 1998
- ISNARDIS, Andrei. *Pichações e pichadores na cidade de Belo Horizonte*. Monografia final do curso de Ciências Sociais, ênfase em Antropologia. FaFiCH- Belo Horizonte, dezembro de 1995
- LARA, Arthur H. *Arte urbana em movimento*. Dissertação de Mestrado- ECA- USP, 1996
- SILVEIRA, Nelson Júnior da. *Superfícies alteradas: uma cartografia dos grafites na cidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado- departamento de Antropologia Social. Unicamp, 1991

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

- www.graffiti.org
- www.nytrash.com
- www.artcrimes.com
- www.minadearte.com.br
- www.bocadaforte.com.br
- www.tupigrafia.com.br



FILMOGRAFIA

- SILVER, Tony e CHALFANT, Henry. *Style War-New York's Kings of Graffiti*, 1981
- SCHNABEL, Julian. *Basquiat*, 1996

Revistas e Fanzines

- Fiz n. 1 e n. 2
- Revés n. 0
- Graffiti n. 2
- Epidemia n. 2