

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE**

**KENIA KALYNE GOMES DE ALMEIDA**

**QUANDO MUROS SETORNAM LIVROS:  
UMA ANÁLISE DOS ESCRITOS EM MUROS NA CIDADE DE JOÃO PESSOA**

**CAMPINA GRANDE/PB**

**2014**

**KENIA KALYNE GOMES DE ALMEIDA**

**QUANDO MUROS SE TORNAM LIVROS:  
UMA ANÁLISE DOS ESCRITOS EM MUROS NA CIDADE DE JOÃO PESSOA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura, Memória e Estudos Culturais, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Mestre.

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Geralda Medeiros Nóbrega.**

CAMPINA GRANDE/PB

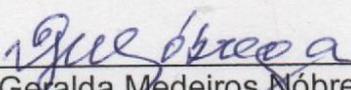
2014

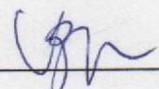
É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

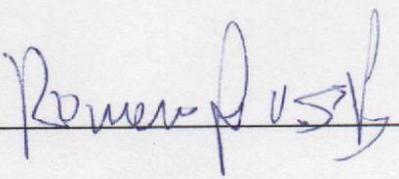
A447q Almeida, Kenia Kalyne Gomes de.  
Quando muros se tornam livros [manuscrito] : uma análise dos escritos em muros na cidade de João Pessoa / Kenia Kalyne Gomes de Almeida. - 2014.  
152 p. : il. colorido.  
Digitado.  
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2020.  
"Orientação : Profa. Dra. Geralda Medeiros Nóbrega , Coordenação do Curso de Letras - CEDUC."  
1. Literatura. 2. Estética. 3. Grafite. 4. Pichação. I. Título  
21. ed. CDD 801.93

## KENIA KALYNE GOMES DE ALMEIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura, Memória e Estudos Culturais, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Mestre, sendo avaliada pela seguinte Banca Avaliadora:

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Geralda Medeiros Nóbrega (UEPB/PPGLI)  
(Orientadora)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (UEPB/PPGLI)  
(Examinador Interno)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Romero Venâncio (UFS/PPGF)  
(Examinador Externo)

Dedico este trabalho a todos os artistas de rua que me ensinaram muito sobre a vida. Mas, em especial, minha dedicatória vai para meu pai (*in memoriam*) que me ensinou que o valor do esforço, do trabalho e da generosidade não tem preço. Sem ele foi difícil chegar até aqui. Ele, hoje, estaria orgulhoso.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por ter falado diuturnamente: estudem!

À minha família, por ser a base;

À minha coordenadora, prof<sup>a</sup>. Geralda Medeiros Nóbrega, por ter ousado escolher meu projeto para orientar, por ter me acompanhado nesse período e pela leveza e serenidade nos momentos mais difíceis; à prof<sup>a</sup>. Elisa Mariana Medeiros Nóbrega, que se comprometeu, sobretudo, com a vida. Obrigada, Elisa!

Ao meu então companheiro Ely Marques, que esteve comigo esse tempo todo, me ajudando, emprestando a câmera, sendo um verdadeiro 'assistente de produção', mesmo, às vezes, não sabendo como me ajudar e nem sempre compreendendo minha dor, mesmo assim, insistia em estar perto. A você, minha gratidão;

Aos meus colegas do mestrado, sobretudo, a Jonas Leite, meu amigo que levarei para o resto da vida. Você sabe o tamanho da minha gratidão.

Ao coordenador e aos demais professores do programa, pelo empenho e dedicação, e, principalmente à prof<sup>a</sup>. Rosângela Queiroz, prof<sup>a</sup>. Zuleide Duarte, prof. Luciano Justino e prof. Antônio Carlos Magalhães, por terem compreendido um momento de dificuldade que passei. A vocês, minha gratidão!

Aos grafiteiros e grafiteiras de João Pessoa e da Paraíba. Ao movimento Hip-Hop. À arte de rua. Aos escritores de rua. Sem vocês, não existiria objeto para tal estudo.

Aos meus amigos de Campina Grande, à Carmen África – querida amiga, a todos os queridos amigos que saberão que seus nomes estão nas linhas do meu coração.

Ao meu pai (*in memoriam*). Para ele, não tenho palavras.

A Jah, Deus, Alá, enfim, a Alguém que não sei quem é, nem nome deve ter, mas é possível sentir.

Assim, agradeço a cada pessoa que comigo esteve nesse tempo chamado "mestrado". Tempos difíceis, mas foi também uma honra olhar nos olhos de cada um de vocês e perceber, através deles, um grito calado que dizia:

– Vai, não desiste!

A vocês, meu carinho, amor e minha gratidão.

Não sou nada.  
Nunca serei nada.  
Não posso querer ser nada.  
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

(Álvaro de Campos)

" [...]  
Eu me entendo escrevendo  
E vejo tudo sem vaidade  
Só tem eu e esse branco  
Ele me mostra o que eu não sei  
E me faz ver o que não tem palavras

[...]

(Mariana Aydar)

“Um muro velho de esquina é o palco e cenário de um colorido sonho grupal concretizado em spray. Quem grafita é íntimo do efêmero, nunca sabe quanto tempo dura o sonho ou a brincadeira; o muro é público, a rua é pública. Grafiteiro mesmo sabe que sua tela, sua galeria, é a cidade inteira.”

(IEDA ABREU, Grafite: a arte do efêmero)

## RESUMO

Este trabalho se propôs a analisar os escritos nos muros da cidade de João Pessoa produzidos de maneira marginalizada pelos grafiteiros e/ou pichadores da cidade, tendo como guia a arte literária e a estética mural. Os muros que foram construídos para dividir, servem como mídia (suporte) para a arte literária: eis nosso leme. Entender se nos muros escolhidos, encontramos literatura, textos literários. Assim, há uma real importância de estudar os muros como suportes, para a chamada Literatura Marginal, pois os grafiteiros tomam para si os espaços urbanos para dialogar com a sociedade e interferir no cotidiano. Nossa metodologia baseou-se numa análise da estética, mas também dos textos nos muros, observando as imagens e os escritos como formas de expressões artísticas e que dialogam com a poesia concreta e os poetas marginais, muitas vezes escrevendo de maneira não canônica, mas transcrevendo seu gueto, encontrando ali, espaço para voz. Não diferenciamos grafite de Pichação, pois, entendemos que o grafite original é aquele feito às pressas, como tudo (re)começou, com escritos poéticos e de protestos nos anos 60. Desde os anos oitenta, o poeta e escritor Paulo Leminski alertava para grandes poetas das ruas, e grandes artes expostas nas grandes cidades, como mostra o vídeo intitulado “Leminski falando sobre pichação e grafite”, Tivemos a atenção fotografar logo no início da pesquisa, já que o tempo faz com que as artes nos muros se apaguem ou surjam novas artes. Por fim, este trabalho foi, sobretudo, uma imersão no grafite ‘literário’ de João Pessoa com o auxílio e tentativa de analisar de forma livre, sobretudo, mas também com olhar a partir da semiótica peirciana e da arte literária.

**Palavras-chave:** Literatura. Estética. Grafite. Pichação. João Pessoa.

## ABSTRACTO

Este trabajo tuvo como objetivo analizar los escritos de la ciudad de João Pessoa producidos de manera marginada, por artistas de graffiti y / o artistas de graffiti en la ciudad, como una guía de arte litúrgico y estética mural. Tu muro que fueron construidos para compartir, sirve de soporte para un arte literario: este es nuestro timón. Comprender que somos muros escoltados, encontramos literatura, textos de disputas. Por lo tanto, existe una importancia real de estudiar sus paredes como soportes, para la llamada Literatura Marginal, porque los artistas del graffiti toman para que sus espacios urbanos dialogen con la sociedad y no interfieran todos los días. Nuestra metodología se basa en el análisis estético, pero también tenemos dos textos en las paredes, observando las imágenes escritas como formas de expresión artística y ese diálogo con la poesía concreta y con los poetas Marginais, a menudo tratando de aprender de manera no canónica, pero transcribiendo sus ghetto, encontrando espacio para la voz allí. No diferenciamos el graffiti de Pichação, porque entendemos que el graffiti original es el de los impresores, como todo comenzó, con escritos poéticos y de protesta en los años 60. Desde los 80 años, el poeta y escritor Paulo Leminski está alerta para los adultos. Los poetas callejeros y las grandes obras de arte que se exhiben en las grandes ciudades, como espectáculos o videos titulados "Leminski hablando de graffiti y graffiti", tendemos a fotografiar el logotipo y no comenzar la investigación, pero en ese momento cuando las artes se alejan de las paredes, aparecen otras nuevas. arts. Finalmente, este trabajo es, sobre todo, un graffiti inmaterial, no 'literario' de João Pessoa como asistente y un intento de analizar a la ligera, sobre todo, pero también comenzar con la semiótica y el arte literario de Peircean.

Palabras clave: Literatura. Estética GrafitoGraffiti João Pessoa.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1- GRAFITE MÚMIA.....	13
FIGURA 2 - VIADUTO DO CAJU.....	15
FIGURA 3 – VISTA SUL-NORTE TAMBAUZINHO.....	20
FIGURA 4 – GRAFITE RUA DEP. JADER MEDEIROS.....	20
FIGURA 5 – DETALHE DO GRAFITE EM TAMBAUZINHO.....	20
FIGURA 6 – GRAFITE RUA TAMBAUZINHO.....	21
FIGURA 7 – CONTINUAÇÃO DO MURO EM TAMBAUZINHO.....	23
FIGURA 8 – MR. BRANWASH.....	42
FIGURA 9 – VIADUTO MIGUEL COUTO.....	58
FIGURA 10 – SONHO À VELA .....	66
FIGURA 11 – GRAFITE DO BECO DA CACHAÇARIA.....	72
FIGURA 12 - GRAFITE 02 BECO DA CACHAÇARIA.....	76
FIGURA 13 – PICHANÇA BANKSY.....	79
FIGURA 14 – PINTURA RUPESTRE.....	81
FIGURA 15 – PENEDO DA SAUDADE, COIMBRA , PORTUGAL.....	82
FIGURA 16 – GRAFITE MUMIA EPITACIO PESSOA .....	88
FIGURA 17 – GRAFITE MUMIA – DETALHE.....	88
FIGURA 18 - GRAFITE MUMIA – DETALHE.....	88
FIGURA 19- GRAFITE MUMIA – DETALHE.....	89
FIGURA 20 - GRAFITE MUMIA – DETALHE.....	89
FIGURA 21 – GRAFITE RUA TAMBAUZINHO.....	91
FIGURA 22 - GRAFITE RUA TAMBAUZINHO.....	91
FIGURA 23 – PESPECTIVA DO SALMO 91.....	91
FIGURA 24 – GRAFITE RUA TAMBAUZINHO 91.....	92
FIGURA 25 – PANORÂMICA MULHER MAQUINA.....	93
FIGURA 26 - GRAFITE MÚMIA – TEXTO SAGRADO - DETALHE .....	89
FIGURA 27 - GRAFITE MÚMIA – TEXTO SAGRADO – DETALHE.....	95
FIGURA 28 – RUA DA CACHAÇARIA ANTES DA PICHANÇA.....	99
FIGURA 29 - RUA DA CACHAÇARIA DEPOIS DA PICHANÇA.....	100
FIGURA 30 – CONTINUAÇÃO DO MURO.....	100
FIGURA 31 – CONTINUAÇÃO DO MURO.....	101

FIGURA 32 - CONTINUAÇÃO DO MURO – PERSPECTIVA .....	101
FIGURA 33 – FACHADA DA CACHAÇARIA .....	103
FIGURA 34 – SEQUENCIA GRAFITE – BECO DA CACHAÇARIA.....	103
FIGURA 35 – TEXTO EM MURO “VAI” .....	103
FIGURA 36 – GRAFITE COM TEXTO “PERTINAZ” .....	104
FIGURA 37 – DETALHE DA GRAFITE COM TEXTO “PERTINAZ”.....	105
FIGURA 38 - CONTINUAÇÃO DO BECO DA CACHAÇARIA .....	105
FIGURA 39 - CONTINUAÇÃO DO BECO DA CACHAÇARIA .....	105
FIGURA 40 – TEXTO NO BECO DA CACHAÇARIA .....	107
FIGURA 41 – CONTINUAÇÃO GRAFITE – BECO.....	108
FIGURA 42 – GRAFITE DO ARTISTA-POETA GIGA BROW .....	108
FIGURA 43 – GRAFITE DE ARTE FEMININA .....	109
FIGURA 44 - GRAFITE DO ARTISTA-POETA GIGA BROW – DETALHE.....	110
FIGURA 45 – CONTINUAÇÃO GRAFITE DO ARTISTA-POETA GIGA BROW...	111
FIGURA 46 – BECO DA CACHAÇARIA.....	112
FIGURA 47 - GRAFITE RUA TAMBAUZINHO – DIA .....	115
FIGURA 48 – DETALHE GRAFITE RUA TAMBAUZINHO.....	115
FIGURA 49 – GRAFITE COM PALIMPSESTO.....	117
FIGURA 50 - GRAFITE COM PALIMPSESTO ANTES DO NOVO GRAFITE....	117
FIGURA 51 – GRAFITE “O AMOR É O SEGREDO” .....	118
FIGURA 52 - GRAFITE “O AMOR É O SEGREDO” – DETALHE.....	119
FIGURA 53 - GRAFITE DO ARTISTA-POETA GIGA BROW.....	121
FIGURA 54 – GRAFITE “MEU VÍCIO É VOCÊ” .....	122
FIGURA 55 - GRAFITE “MEU VÍCIO É VOCÊ” – DETALHE .....	125
FIGURA 56 - GRAFITE “MEU VÍCIO É VOCÊ” – SHIKO.....	126
FIGURA 57 – PANORÂMICA DE RUA EM PADRE ZÉ.....	128
FIGURA 58 - PANORÂMICA DE RUA EM PADRE ZÉ .....	128
FIGURA 59 - PANORÂMICA DE RUA EM PADRE ZÉ .....	129
FIGURA 60 – CONTINUAÇÃO DA PANORÂMICA DE RUA EM PADRE ZÉ .....	131
FIGURA 61 – TEXTO NA RUA PADRE ZÉ.....	131
FIGURA 62 – IMAGEM ABERTA DA RUA PADRE ZÉ .....	132
FIGURA 63 – IMAGEM DO BOB ESPONJA DA RUA PADRE ZÉ.....	133

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
1.1 Objetivos específicos.....	22
1.2 Plano de Capítulos .....	23
<b>2 Aspectos teórico-metodológicos.....</b>	<b>24</b>
2.1 Recorte – local de pesquisa.....	27
<b>3 ARTE E CULTURA: A ARTE E A ARTE REPRESENTADA ATRAVÉS DO GRAFITE E O GRAFITE COMO FORMA LITERÁRIA.....</b>	<b>29</b>
3.1 Um pouco sobre a história da arte e a arte na história.....	31
3.2 Cultura e Arte: suas possibilidades simbólicas e políticas.....	39
3.3 A Interculturalidade: uma abordagem social das culturas.....	44
3.4 Interculturalidade e o grafite em João Pessoa .....	47
3.5 Arte e formas literárias.....	49
3.6 Grafite e suas vertentes.....	56
<b>3.6.1 Grafite e suas formas literárias.....</b>	<b>58</b>
<b>4 A POÉTICA DOS MUROS.....</b>	<b>63</b>
4.1 Os textos dos muros em João Pessoa .....	67
4.2 Análises dos grafites dos muros: resistência, sagrado, memória.....	69
<b>4.2.1 Resistência.....</b>	<b>75</b>
<b>4.2.2 Memória e suas formas de apresentação no grafite.....</b>	<b>80</b>
<b>4.2.3 Literatura nos muros e o sagrado.....</b>	<b>86</b>
<b>4.2.4 O Grafite como campo imagético nos muros de João Pessoa – O Beco como um livro aberto.....</b>	<b>95</b>
<b>4.2.5 A Intersemiose – Caso Beco da Cachaçaria.....</b>	<b>109</b>
<b>4.2.6 Palimpsesto, autoria e Identidade cultural .....</b>	<b>113</b>
<b>4.2.7 Palimpsesto, intersemiose, autoria – um caso à parte.....</b>	<b>118</b>
4.2.7.1 <i>Autoria.....</i>	119
4.2.7.2 <i>Identidade Cultural</i>	120
<b>4.2.8 Bairro Padre Zé – Um Caso Especial.....</b>	<b>125</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>138</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>142</b>

## 1 INTRODUÇÃO



**Imagem 1 – Grafite de Múmia localizado na Rua Deputado Jáder Medeiros, João Pessoa**  
Foto: Kalyne Almeida

Os grafites são traços com perspectivas nos desenhos ou letras, ou traços peculiares desta arte, imagens constituídas com tintas, geralmente em *spray*, cores fortes ou não, imagens contornadas, letras entrelaçadas, códigos visuais, misturas de figuras em uma única ‘ilustração’, ou misturas de figuras com textos, quase sempre oriundas de temas da periferia. Dentro desse contexto, é possível encontrar textos, que aqui tentaremos identificar como literatura e que, de certa forma, rasgam os contornos convencionais da cultura dominante e acadêmica e, com o mesmo ensejo das imagens – muitas vezes fortes, rudes, diretas –, adentram no cenário literário contemporâneo independentemente dos cânones literários ou mesmo sem importar-se com formas predeterminadas.

Estudos sobre grafite existem há tempos, contudo, sua maior intensidade encontra-se provavelmente após a década de 1960, em geral pelo viés sociológico ou antropológico. Mas ainda é possível definir o ‘estudo do grafite’, nas mais diversas áreas acadêmicas – entre elas a literatura – como algo novo, recente neste contexto. No entanto, a literatura se encontra, no universo macro das artes, englobada, nesse aspecto, a partir dos estudos da literariedade<sup>1</sup>. Assim, estudar inscrições verbais ou as possibilidades de literatura nos muros, tendo como ponto de partida a arte literária e os diálogos que esta possibilita para com a arte do grafite.

<sup>1</sup>Ainda neste trabalho, iremos nos debruçar um pouco mais sobre o assunto, tendo como foco o Formalismo Russo.

Dentro desse contexto, é possível encontrar textos, que aqui tentaremos identificar como literatura e que, de certa forma, rasgam os contornos convencionais da cultura dominante e acadêmica e, com o mesmo ensejo das imagens – muitas vezes fortes, rudes, diretas –, adentram no cenário literário contemporâneo independentemente dos cânones literários ou mesmo sem importar-se com formas predeterminadas.

Estudos sobre grafite existem há tempos, contudo, sua maior intensidade encontra-se provavelmente após a década de 1960, em geral pelo viés sociológico ou antropológico. Mas ainda é possível definir o ‘estudo do grafite’, nas mais diversas áreas acadêmicas – entre elas a literatura – como algo novo, recente neste contexto. No entanto, a literatura se encontra, no universo macro das artes, englobada, nesse aspecto, a partir dos estudos da literariedade<sup>2</sup>. Assim, estudar inscrições verbais ou as possibilidades de literatura nos muros, tendo como ponto de partida a arte literária e os diálogos que esta possibilita para com a arte do grafite, tornou-se o objeto deste trabalho, além de algo novo, um desafio a ser cumprido dentro do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, *Campus I*. Dessa maneira, circunscrevemos nosso espaço para a análise na capital paraibana, a cidade de João Pessoa.

Os muros grafitados na cidade de João Pessoa, como em muitas cidades espalhadas pelos continentes, são, em resumo, painéis de arte abertos para os transeuntes, para todos que os desejam ver. No correr do dia a dia, sabe-se que a relação do observar, do parar para ver o muro, muitas vezes, não acontece, mas ele está ali: como um painel a céu aberto. Outras vezes, em locais mais propícios para o diálogo cultural, acontece a observação, leitura e contemplação de tal arte e muitas outras obras são feitas semana por semana nesse mesmo espaço, de tempos em tempos. Assim, afunilamos o recorte de nossa pesquisa, estabelecendo seu objeto como sendo os grafites que se localizam em quatro muros da capital paraibana, os quais apresentam, em seu conteúdo, imagens, sobretudo textos agregados a estas, formando o que chamamos, livremente aqui neste trabalho, de *painéis poéticos*. Os locais escolhidos fazem parte do contexto sociocultural da cidade.

Os muros e paredes, cujo principal objetivo é separar localidades e ambientes, têm também, como função – inerente ao humano –, serem espaços para livre expressão; são os espaços mais urgentes de uma comunidade – seja esta

---

<sup>2</sup>Ainda neste trabalho, iremos nos debruçar um pouco mais sobre o assunto, tendo como foco o Formalismo Russo.

desde épocas rupestres, até os dias atuais – a partir de um grupo de artistas de rua, por exemplo, que os utilizam para expor suas ideias, fantasias, para imprimir, no concreto, poemas, sensibilidades, clamores internos, mas que carregam em si uma concretude de vida: reflexo de realidades através de poemas contemporâneos.

Os textos das ruas que escolhemos se repetem pela cidade: muitas vezes são intertextos bíblicos, outros são poemas de autoria do próprio grafiteiro, outras vezes com característica de pichação e até adaptações de textos do conhecido “Profeta Gentileza”<sup>3</sup>, havendo um nítido diálogo com as artes desse poeta, expostas na cidade do Rio de Janeiro.

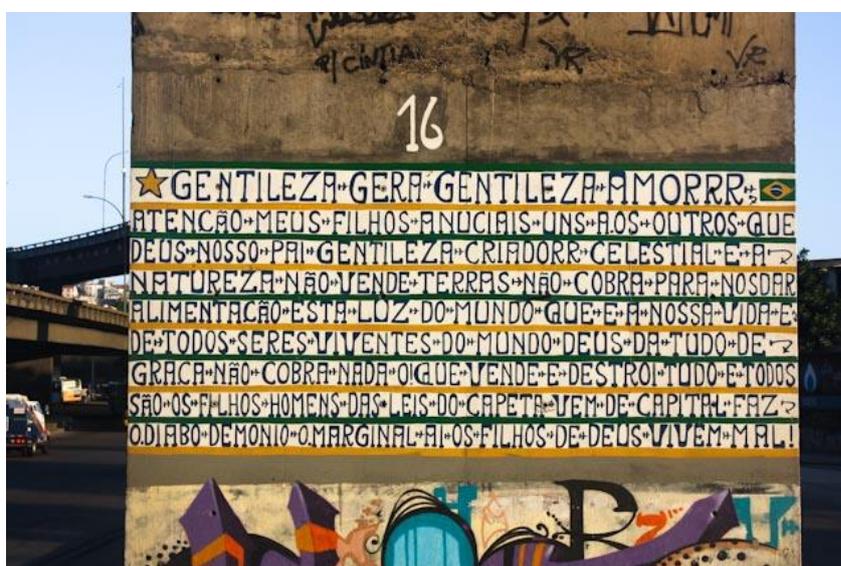


Imagem 2 – Detalhe da Pilastra 16 – Viaduto do Caju.

Fonte: <<http://www.riocomgentileza.com.br>> [2011].

Nossos autores são, também, pessoas que escrevem sobre o cotidiano da rua ou sobre seus anseios. Eles, muitas vezes, não têm um nível de escolaridade

<sup>3</sup>Profeta Gentileza nasceu José Datrino, em 11 de abril de 1917, em Cafelândia, interior de São Paulo. Quando moço, trabalhava para ajudar as finanças da família puxando carroça para vender lenha nas cidades próximas. Casou, teve cinco filhos. Acabou sendo empresário, já no Rio de Janeiro. Seis dias após a queima de um grande circo na cidade de Niterói, de acordo com o que ele contava, recebeu um chamado divino para abandonar tudo e fazer missão. Ganhou então um novo nome, Gentileza, e se apresenta como representante de Deus. Foi preso e internado em clínicas psiquiátricas. Após várias viagens pelo Brasil pregando o que acreditava serem palavras do bem, chega ao Rio de Janeiro, vindo a escrever vários textos que ele mesmo dizia serem palavras de Deus. “Esta obra, agora recuperada, constitui uma cartilha com os preceitos básicos de Gentileza à população. É um Livro Urbano, onde cada pilastra é uma página e a leitura é feita à janela dos veículos que por ali passam continuamente. Assim como o episódio do circo inscreveu Gentileza na memória popular, suas viagens pelo Brasil e suas inscrições, perenizadas na entrada do Rio de Janeiro, fizeram dele um dos maiores personagens populares do Brasil. A estrutura dos seus escritos e sua grafia, uma vez vistos, tornam-se inconfundíveis. No início dos anos 90, com a obra concluída, Gentileza costumava ficar ao lado da pilastra 1, sentado numa cadeira, acenando para todos como se estivesse na varanda de sua casa.” Em 1996 adoece e volta para sua cidade natal, falecendo aos 79 anos (O PROFETA... [2008]).

destacável<sup>4</sup>, porém, estão inseridos numa realidade própria, inquietos para se expressarem sobre seu dia a dia. Não são sujeitos diferentes, como muitas vezes a mídia massiva os trata, pois não se delimita claramente a partir de que padrão essa diferença é percebida, muito menos quando se trata de um suposto padrão literário. Sim, padrão literário, já que escrever nos muros se assemelha a vandalismo, visto que aquele determinado local não é próprio para poetizar. Mas, será que não?

Neste trabalho levantamos tal questionamento com embasamentos bibliográficos, evitando, ao máximo, impregnar verdades, antes, apresentando situações próprias da literatura.

Na realidade, antes de se falar de diferenças, há que se considerar a situação dessas pessoas como estando à margem de uma sociedade, pois a voz, a literatura – os grafites, ou mesmo letras e rabiscos esteticamente conhecidos como pichações – não são totalmente aceitos pelo todo social, visto que não passam pelo crivo do chamado “culto”. Assim,

Identities clássicas hegemônicas pensavam não só o social a partir de visão e discursos únicos, que eram os seus, mas também o político e o econômico. O padrão era singular. Tudo o que fosse plural, por fugir dele, deveria ser combatido. (DUARTE, 2007, p.340)

Bosi (2002), mesmo falando de uma literatura ficcional, nos esclarece e nos insere numa política do discurso crítico, sinalizando para uma literatura feita por diversas pessoas que sofrem ou sofreram com o autoritarismo – aqui, o autor aponta para a época da Ditadura Militar no Brasil. Na mesma obra, Bosi faz enxergar, em nós pesquisadores, o direito a uma autocrítica. Sobre a questão da Literatura e Resistência, o autor, na década de 70, quando pôde ser professor de trabalhadores não letrados em São Paulo, percebe que o ensino de língua portuguesa, naquela época, era precário. Vê-se, então, num lugar de separação da chamada “cultura erudita” das classes populares, no entanto, percebe que existem fortes competências intelectuais nesses indivíduos, embora essas pessoas estejam distantes do sistema acadêmico, mas ligadas às necessidades sociais.

---

<sup>4</sup>Após entrevistas e vivências durante dois anos com os grafiteiros de João Pessoa, percebemos que alguns deles, após fazerem dessa arte seu ofício, prestaram vestibular e hoje ou já se graduaram ou estão em uma faculdade de nível superior, e geralmente escolhem o curso de Artes/Artes Visuais, vindo a se tornarem oficinairos, passando as técnicas aprendidas nas ruas e lapidadas na universidade para seus alunos. Podemos citar, por exemplo, Cybele Dantas (ou Cyber) e Marquinhos “Perfect” (ou apenas Perfect, como ele sempre assina).

O contexto do nosso trabalho, não obstante, aponta para um “autoritarismo” advindo do sistema de dominação do capital em que vivemos, das normas gramaticais e dos cânones literários que os escritores inseridos no contexto da periferia, situação que, de certa forma, assinala o sujeito como objeto de escrita – “objeto compreende temas, personagens, situações narrativas” (BOSI, 2002, p. 257) – ou seja, na criação de personagens, usos de temas relacionados à pobreza, miséria, crenças etc., mas que possuem um peso identitário. Alguns autores, entretanto, acabam escrevendo o que, em sua distância acadêmica, imaginam ser. O escritor marginal – neste caso o autor da periferia – recorre a indícios vívidos, como afirma Ferréz (2004)<sup>5</sup>, o qual deixa escapar uma distinção entre autores letrados em oposição aos do chamado ‘gueto’, como enfatizado, em outra passagem, pelo próprio Bosi.

Os autores da periferia, segundo Ferréz (2004), teriam mais propriedade de falar do seu cotidiano, pois lá vivem, sofrem, colhem informações simbólicas e desenvolvem sua vertente artística, que os levam a cantar e contar em seus escritos.

Apesar dessa franca oposição clássica entre o “culto” e o “marginal”, Candido (1995, p. 245) se mostra esperançoso com relação aos Direitos Humanos e às possibilidades existentes de uma igualdade no circuito social literário, ao afirmar que “Toda obra literária é, antes de tudo, uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, enquanto construção”. Isso se evidencia pelo fato de que a arte insere o indivíduo no contexto social, dando-lhes oportunidade de conhecimento cultural, fonte de resgate e entendimento dos direitos fundamentais de uma comunidade.

E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito – como anedota, caso, história em quadrinho, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. (CANDIDO, 1989, p. 112)

Pontes (2002), em sua obra *Povo Marginal, Literatura Marginal*, faz um breve apanhado antes de falar da literatura marginal, citando o agente dessa literatura, ou seja, o que seria estar à margem, ser um indivíduo marginal no contexto urbano.

---

<sup>5</sup>Ferréz está sendo citado aqui por ser um escritor marginal da contemporaneidade. Não escreve em muros, mas tem, no entanto, livros publicados; a questão da forma da escrita defendida por ele e o falar de si dá-nos suporte para nos aproximarmos da escrita nos muros.

Nesse sentido, o autor afirma que as pessoas que saem das suas regiões em busca de melhores condições de vida e ficam nos arredores dos centros urbanos, “muitas vezes para locais de difícil acesso”, acabam “originando os assim chamados bairros marginais” (p. 33). Nesse caso, a marginalidade seria pela ótica do lugar, do espaço. No entanto, falar do espaço é também falar do fator econômico. Dessa forma, o agente fazedor da literatura marginal, “ou a literatura marginal, surge como produto do primeiro, está de fora do processo de produção convencional e dos cânones literários de onde se insurge” (p.34). Mais adiante, o autor irá esquematizar, de acordo com Sérgio Gonzada, três grupos de agentes fazedores da literatura marginal, e em todos eles fica evidente o poder da arte e, neste caso, o valor da literatura nesse contexto chamado ‘marginal’.

Daí o valor da literatura marginal: literatura produzida de dentro pra fora, por pessoas distantes dos centros acadêmicos, sejam estes pedreiros, moradores de periferia ou mesmo donas de casa. Nosso recorte não se fixa apenas em moradores de periferia; em sua maioria, as pessoas que se tornaram grafiteiras vêm de comunidades menos abastadas e se consideram, quase sempre, artistas de rua, e utilizam da sua poética, da sua prosa, para se expressar e humanizar-se. Candido (1995, p. 245) continua explicando que, de alguma maneira, quando existe uma obra organizada, seja essa em prosa ou verso, ela nos leva a organizar “nossa própria mente e sentimentos” e, por consequência, a própria visão que temos do mundo. Pois é isso que acontece nos becos, nas ruas, nos muros, com os grafiteiros<sup>6</sup>.

Hoje, em João Pessoa, esses grafiteiros já montaram coletivos culturais, fazem parte de ONGs e até ministram aulas da arte do grafite, reafirmando o que Candido (1995, p. 245) chama de organizar “nossa própria mente e sentimentos”, se integrando, cada vez mais, com a sociedade de maneira não excludente, mas transversal.

---

<sup>6</sup>Essa “reorganização” a que Candido se refere pode ser percebida na cidade de João Pessoa. Alguns grafiteiros contemporâneos que vivem nessa cidade já não vêm diretamente da periferia, mas sim foram influenciados pelas mais diversas artes e encontraram no grafite uma forma legítima de fazer arte. Há uma nítida diferença entre a forma de fazer grafite de rua aqui em João Pessoa na contemporaneidade: diferente de São Paulo, o grafiteiro já pode ser visto como um artista comum, mas que ainda exerce sua “autoridade” nas ruas, chamando atenção ao utilizarem muros e paredes como plataformas. Muitos deles falam que existe a necessidade de grafitem nos muros, mesmo que já possam expor suas artes em galerias.

Em vista deste contexto, faz-se necessário observar como essas artes, que dialogam diuturnamente em tais espaços abertos, podem ser decodificadas nos tempos atuais.

Este estudo prezará, portanto, pelo seguinte recorte: as artes que contenham escritos e que estejam nos muros da cidade de João Pessoa – produzidas por grafiteiros/pichadores<sup>7</sup>. Esse recorte se daria, inicialmente, a partir de três vias públicas representativas: Rua Braz Florentino, Centro, mais conhecida como Rua da Cachaçaria Philipeia ou Beco Cultural, local aberto à cultura e a pluralidade cultural; Avenida Presidente Epitácio Pessoa, trecho no Bairro Pedro Godim; Rua MardoqueuNacre, no Bairro Padre Zé, localidade considerada periférica, que possui poemas a céu aberto.

No entanto, no decorrer da busca por grafites literários para esta pesquisa, identificamos um muro localizado próximo à Fundação José Lins do Rego, mais conhecida também como Fundação Espaço Cultural, que abriga grandes grafites e que demonstrou ser de grande valor para nosso estudo. Assim, acrescentamos à nossa pesquisa de campo, também, a Rua Deputado Jáder Medeiros e percebemos, só após quase o término dessa pesquisa, consultando o *Google Earth*, que em 2011 aquele muro era completamente diferente do que se configura as artes murais do dia de hoje (28 de abril de 2014). Percebemos assim que existiam outras artes naquele espaço e hoje, com as novas artes, é possível ver uma possibilidade da existência da técnica do palimpsesto.

Assim, escolhemos tais imagens para fazer esse paralelo entre os anos de 2011 – quando não tínhamos nem em mente quais ruas pesquisarmos – e imagens em fotografias retiradas em outubro de 2013 e que até a presente data estão lá.

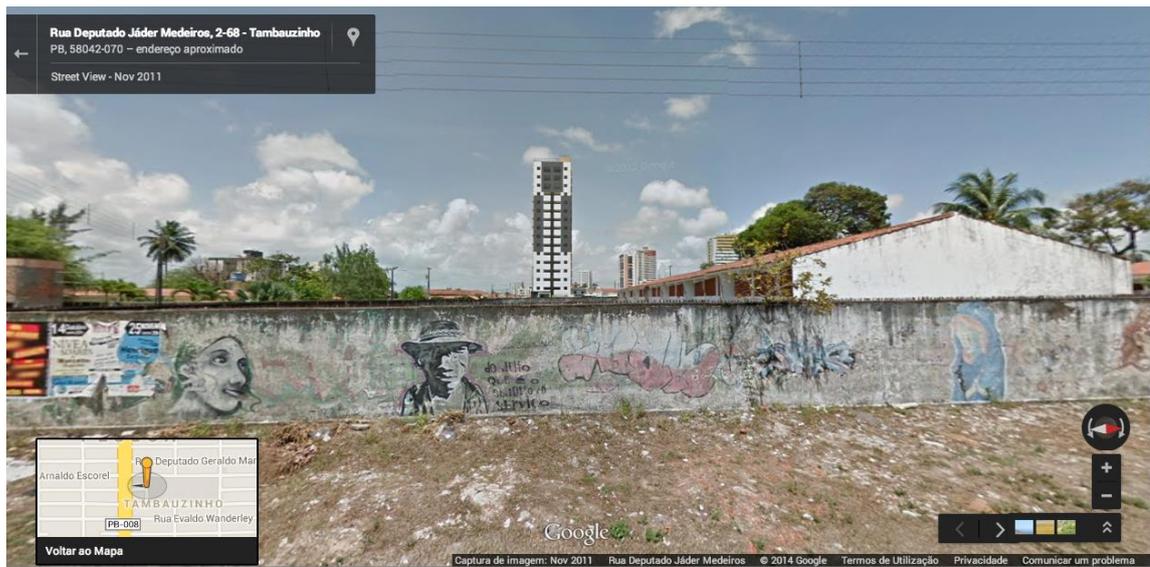
---

<sup>7</sup>Não vamos aqui distinguir ao máximo a diferença tênue entre pichação e grafite.



**Imagem 3 – Vista Sul-Norte da Rua Deputado Jader Madeiros, Tambauzinho, João Pessoa (nov. 2011).**

Fonte: Google Earth, abril de 2014.



**Imagem 4 – Grafite em muro na Rua Deputado Jader Madeiros, Tambauzinho, João Pessoa (nov. 2011).**

Fonte: Google Earth, abril de 2014.



**Imagem 5 – Detalhe de Grafite em muro na Rua Deputado Jader Madeiros, Tambauzinho, João Pessoa (nov. 2011).**

Fonte: Google Earth, abril de 2014.

Obs.: Em 2011, quando a imagem foi feita, também existiam poemas no muro que, posteriormente, foi pintado, tendo sido refeitos outras artes e poemas.

Neste caso, temos a técnica do *Stencil* – que se caracteriza pela utilização de uma espécie de máscara pré-produzida para facilitar a pintura por cima e dar forma à figura em questão. Ao lado, um texto: “do jeito que é o sujeito é o serviço!!!” (autor desconhecido, mas temos uma assinatura ou o nome do personagem em questão que diz: *Caboclo João Pondão*).

Foi necessário colocar aqui três imagens, pois cada uma mostra uma perspectiva diferente – uma imagem-detalle para mostrar que, antes do nosso recorte da pesquisa, já tínhamos escritos nesses muros. Essas três imagens justificarão, nas próximas imagens da mesma rua, tirada quase dois anos depois em perspectivas parecidas.



**Imagem 6 – Grafite em muro na Rua Deputado Jader Madeiros, Tambauzinho, João Pessoa (nov. 2013).**

Fonte: Kalyne Almeida, 2013.

Obs.: Essa imagem, capturada em novembro de 2013, é do mesmo muro das imagens anteriores, mostrando o quanto modificou a paisagem urbana dentro de mais ou menos dois anos.

Com essa visita a este muro, encontramos uma arte, dentre tantas outras, formando uma malha narrativa, a arte do artista *Múmia*, onde se configuram duas pessoas deitadas na “grama” ou “mato” natural da paisagem e ao redor dos corpos o Salmo 91<sup>8</sup>.



**Imagem 7 – Continuação do muro situado na Rua Deputado Jäder Medeiros. (nov. 2013).**

Fonte: Kalyne Almeida, 2013.

Obs.: Nossa fotografia não conseguiu capturar todo o muro, por isso, preferimos mostrar detalhe dessa imagem que vem com um poema. “O todo sem a parte dexarte/ O signo sem a arte enfarte/ Eu parti, e você? Parte”.

<sup>8</sup>Mais à frente, no quarto capítulo, entraremos em detalhes sobre o escrito nesse muro.

Podemos perceber a questão do palimpsesto<sup>9</sup>, pois onde existia uma arte, foram compostas outras artes. Não sabemos se entre uma arte e outra houve uma camada de tinta branca tampando a arte anterior e, assim, os grafiteiros se apropriaram novamente daquele espaço, mas o que notamos é a tentativa de ‘limpeza’<sup>10</sup> daquela superfície para dar espaço a outros escritos e outras artes. Nestas imagens comparativas, também percebemos o fator tempo, com o desgaste natural nas imagens impregnadas no muro, bem como a modificação da paisagem urbana. Vale ressaltar que os escritos estavam em todas as artes expostas nesse muro, mesmo em tempos diferentes, sendo que com mensagem/ideias distintas.

As análises, neste trabalho, sobretudo, estão sendo feitas no capítulo quarto, com base em fotografias tiradas no início desta pesquisa, bem como no decorrer da mesma (2012 – início de 2014), já que o fator ‘tempo’, como já falado, contribui para o cenário de uma cidade, muitas vezes, tendo novas artes e novos escritos.

Desse modo, temos nosso objetivo geral que, resumidamente, se concentra em estudar a prática literária presente nos escritos de alguns muros da cidade de João Pessoa, observando como seus autores se utilizam desses suportes.

;

## 1.2 PLANO DE CAPÍTULOS

Assim, esse trabalho consistirá em quatro capítulos distribuídos da seguinte forma: No primeiro deles, Introdução, esboçamos os objetivos e justificativas do estudo, preparando o caminho para a compreensão da pesquisa. No capítulo segundo, abordamos os aspectos teórico-metodológicos que fundamentam a cientificidade deste estudo. O capítulo terceiro dedica-se a apresentar um apanhado bibliográfico a fim de oferecer a sustentabilidade teórica a este trabalho, estando

---

<sup>9</sup>Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (GENETTE, 2006).

<sup>10</sup>O que chamamos de limpeza aqui é o simples fato de reconstruir um novo painel para dar espaço a novas artes. Já em São Paulo, por exemplo, o termo “limpeza” que a prefeitura cunhou tem um tom pejorativo, pois caracteriza o grafite como algo que polui a cidade. Assim, lá, a prefeitura paulistana passa uma tinta cinza, pois existe uma lei que assim determina tal “limpeza”.

estruturado da forma a discutir os seguintes pontos: Um pouco sobre a história da arte e a arte na história; as possibilidades simbólicas e políticas da Cultura e da Arte; a Interculturalidade enquanto uma abordagem social das culturas; a Interculturalidade e o grafite na cidade de João Pessoa; a arte e as formas literárias; o Grafite e suas vertentes, especialmente suas formas literárias.

O quarto capítulo está dedicado à análises da Poética dos Muros escolhidos, desdobrando-se nos seguintes aspectos: Os textos dos muros em João Pessoa; Análises dos grafites dos muros: resistência, sagrado, memória; Resistência; Memória e suas formas de apresentação no grafite; Literatura nos muros e o sagrado; O Grafite como campo imagético nos muros de João Pessoa – O Beco como um livro aberto; A Intersemiose – Caso Beco da Cachaçaria; Palimpsesto, autoria e Identidade cultural; Palimpsesto, intersemiose, autoria – um caso à parte, sendo abordado, nesse sentido, as noções de Autoria e Identidade Cultural; Padre Zé – Um Caso Especial.

Por fim, a Conclusão encerra o estudo, apresentando as considerações finais e apontando para as perspectivas de ampliação do conhecimento oriundo da análise desta pesquisa.

## 2 ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Para se iniciar uma pesquisa, seja ela qual for, faz-se necessário sabermos aonde queremos chegar, ou seja, qual o que responder. No nosso caso, a pergunta era uma: existe literatura nos muros de João Pessoa? Esse questionamento acabou se desdobrando em outras perguntas e fomos além: Será que é possível identificar textos poéticos nos muros de João Pessoa? Os grafiteiros – e pichadores – podem ser caracterizados, a partir das suas artes, como escritores? Podemos chamar de literatura os escritos nos muros? Que tipo de escrito poderíamos chamar de literatura? Esses questionamentos nos nortearam a ponto de nos debruçarmos sobre a questão da literatura, do grafite, da arte e da cultura.

De acordo com Gil (2007, p. 17), uma pesquisa pode ser definida como

[...] o procedimento racional e sistemático que tem como objetivo proporcionar respostas aos problemas que são propostos. A pesquisa desenvolve-se por um processo constituído de várias fases, desde a formulação do problema até a apresentação e discussão dos resultados.

Neste sentido, a fase de formulação do objeto de pesquisa teve início com a inquietação após observarmos atentamente os escritos nos muros e os poemas lá impregnados. Tais escritos, no nosso dia a dia, não nos daria segurança em afirmar que teriam valor de literatura por não serem ainda estudados de acordo com bases teóricas. No entanto, se fôssemos analisar este objeto de pesquisa pelo viés da ‘arte’ e, conseqüentemente, pelo viés da ‘arte de rua’ – já reconhecida como arte –, e até do ponto de vista da corrente de interpretação poética surgida no século XX, Literariedade, poderíamos chegar à discussão sólida de que nosso objeto de pesquisa trata-se de uma arte literária. Para isso, também foi necessário entendermos a questão da interculturalidade, das trocas sensíveis que a cultura e a arte são inerentes.

Nossa metodologia, então, baseou-se numa análise estético-literária dos muros, observando as imagens e os escritos como formas de expressões artísticas e que dialogam com a poesia concreta e os poetas marginais, muitas vezes escrevendo de maneira não canônica, mas transcrevendo seu gueto, encontrando ali espaço para voz.

Nesse caminho, encontramos um motivo a mais para tratarmos os textos e as artes murais como literatura: a questão do palimpsesto. Para isso, utilizamos para nos dar respaldo os escritos de Genette (2006).

Não foi fácil delimitar o objeto de pesquisa, muito embora o anseio por estudar muros e escritores desconhecidos, tidos ou não como pessoas marginais, era grande e já me inquietava desde muito tempo, pois a partir desse recorte, poderia estudar os diálogos interculturais, as novas formas de narrar o cotidiano, a literatura e a arte. Isso significaria adentrar num universo tão presente no nosso cotidiano, já que essas artes nos ‘seguem’ nas ruas por onde passamos, ‘dialogam’ conosco diuturnamente, mas, ao mesmo tempo, um objeto tão distante, visto que, ainda hoje, essa arte é considerada como marginal, tamanha a proximidade com a pichação.

Neste trabalho, não iremos adentrar na questão do que é pichação ou grafite – pois estaríamos arriscando perder nosso foco, buscando indícios sociais para diferenciar as duas expressões humanas. O que podemos perceber, no entanto, é que o que nos importa, sobretudo, são os escritos nos muros – e o que denominam de pichação, muitas vezes, trabalha com escritos, letras e não com desenhos – como no caso do que, numa camada de debate mais raso, se distingue apenas pela estética e se chama de ‘grafite’. Assim, descartar artes características da chamada ‘pichação’, seria abrir mão de parte do nosso objeto, mesmo porque seria impossível, a partir do nosso objeto de estudo, distinguir uma expressão da outra. Decidimos, então, observar o que está escrito e nele nos debruçarmos, independente do que se julga ser<sup>11</sup>. Além disso, escolhemos observar as imagens que circundam os escritos – elas nos mostrarão o contexto e nos auxiliarão na pesquisa como um texto não verbal.

Assim, o procedimento aqui utilizado foi o estudo de caso<sup>12</sup>: estudo com análise das imagens e escritos dos muros da cidade de João Pessoa. De acordo

---

<sup>11</sup>Existem grandes debates sobre o que é e o que não é pichação. Percebemos, aqui, que não dá para distinguir a mesma pelo viés artístico. Nesse contexto, podemos pensar que pichação seja uma forma “estética” de o grafite se apresentar. Pelo viés sociológico, alguns pesquisadores frisam a diferença entre pichação e grafite no que diz respeito, principalmente, a grupos que querem deixar sua ‘marca’ no prédio mais alto, ou em maior quantidade numa cidade, e não pelo valor estético. Tais questões, neste trabalho, não serão abordadas: se há letras, há uma possibilidade da existência.

<sup>12</sup>Com relação aos objetivos, nossa pesquisa teve cunho bibliográfico e descritivo, conforme orientações de Cerro e Bervian (1983); Kerlinger (1980); Richardson et al. (1989); e Thomas e Nelson (1996).

com Pádua (1996), precisamos de alguns “recursos técnicos” para concluir a pesquisa e, nesse caso, nos atemos àqueles que nos interessam: pesquisa bibliográfica, observação sistemática e estudos de caso. Fizemos um recorte e escolhemos delimitar ainda mais nosso projeto numa busca pela arte. Assim, demos início aos estudos das artes, da história da arte, pois esse foi também um caminho escolhido. Com relação aos objetivos, nossa pesquisa teve cunho bibliográfico e descritivo. Além disso, observamos a necessidade de nos debruçarmos sobre a questão da cultura, da interculturalidade, e mais: focar em algumas artes murais de João Pessoa já que o estudo de caso seria de extrema importância para a conclusão desta dissertação. Portanto, os autores pesquisados foram aqueles que nos elucidavam sobre questões de arte, cultura, literatura e grafite.

Ainda de acordo com Pádua (1996) a finalidade da pesquisa bibliográfica “[...] é colocar o autor em contato com o que já se produziu e registrou a respeito do [...] tema de pesquisa”. Assim, autores como Santaella (1995; 2012) foram nossas fontes bibliográficas para tal pesquisa, independentes se “fontes primárias” ou “secundárias” (PÁDUA, 1996).

Como nosso projeto se inclinava para as artes dos grafiteiros e, logo, nos muros, expostas ao ar livre, o fator tempo era preponderante para nossa pesquisa. Por conta disso, logo que o projeto foi aprovado no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, começamos a fotografar tais imagens, bem como a nos comunicarmos com os grafiteiros para construirmos um banco de imagens para futuras análises. Esse banco de dados, ainda seguindo as ideias de Pádua (2006), quando se refere aos documentos históricos – aqueles que são publicados em revistas, jornais, e os quais trazemos para nosso arquivo fotográfico – “devem ser arquivados em ordem cronológica [...]”, mas que “[...] podem também ser anexados ao trabalho acadêmicos para complementação/comprovação/ilustração dos dados citados no decorrer do trabalho de pesquisa”. Ou seja, além de material que constam nos anexos, esses “documentos” fazem igualmente parte de nossas fontes de pesquisas.

Para capturarmos as imagens e compormos o material fotográfico utilizamos duas câmeras fotográficas, sendo uma de maior porte – T3i Canon, emprestada – e um celular – pois, muitas vezes, as artes tinham que ser captadas de maneira rápida, sem tempo para busca de outros equipamentos mais arrojados. Isso se justifica pelo fato de se tratar de uma pesquisa que tem como objeto as artes de rua.

Ou seja, no momento em que um grafiteiro fazia sua arte, era necessário capturar aquele momento que jamais se repetiria.

Também aproveitamos para filmar e tentar ao máximo nos aproximar, aqui, nesse relato em forma de dissertação, do objeto estudado.

Evitamos igualmente abordar os artistas, pois nosso foco era o resultado – e, claro, a observação do processo criativo. Decidimos não utilizar questionários, nem fazer entrevistas: apenas obter os materiais fotográficos para posterior análise, mas em alguns momentos conversamos com eles, de maneira casual – até mesmo pela proximidade com os grafiteiros em outros trabalhos, como num documentário que estávamos produzindo em paralelo. Assim, durante mais de dois anos – de fevereiro de 2012 a abril de 2014 – ou registramos ou conseguimos com os artistas grafiteiros fotos de suas artes.

## 2.1 RECORTE – LOCAL DE PESQUISA

Após entendermos a dinâmica da pesquisa, nos debruçamos sobre um recorte do objeto que nos oferecesse, ao mesmo tempo, um material vasto, mas objetivo, conciso e, acima de tudo, representativo. Foi, então, escolhida a cidade de João Pessoa por ser a capital da Paraíba. Anteriormente, essa pesquisa seria feita na cidade de Campina Grande, PB, entretanto, em conversa com a orientadora, decidimos focar na cidade de João Pessoa, por vários motivos, dentre estes o da proximidade e maior facilidade na pesquisa, já que para a cidade de Campina Grande haveria uma demanda excessiva de gastos financeiros fora da realidade desta pesquisadora.

Com o decorrer do estudo, tal escolha demonstrou ter sido um recorde ideal para nossas pesquisas – já que existiam e existem muitos poemas nos muros, textos e imagens na capital paraibana. Mas, ainda precisávamos de um recorte menor: as ruas onde estavam esses muros. Assim, foram escolhidas, anteriormente, três ruas representativas: a Rua Braz Florentino, conhecida como “Beco Cultural” ou rua da Cachaçaria Philipeia – local aberto à cultura e à pluralidade cultural –, uma rua no Bairro Padre Zé – localidade considerada periférica que possui poemas a céu aberto –, e um trecho da Avenida Presidente Epitácio Pessoa – que, durante um tempo foi cenário para muitos grafiteiros conhecidos na cidade deixarem seus

registros. Logo, no início de 2013, num dos dias de trabalho em campo para fotografar alguns muros, identificamos grafites com a estética parecida com um daqueles já estudado por nós. Assim, decidimos também abranger a Rua Deputado Jáder Medeiros, como já citado, e, no último mês da pesquisa, encontramos – ou fomos encontrados – por um texto no viaduto da cidade e o acolhemos, evidentemente por conta de suas características ambíguas, oscilando entre grafite e pichação.

### 3 ARTE E CULTURA: A ARTE E A ARTE REPRESENTADA ATRAVÉS DO GRAFITE E O GRAFITE COMO FORMA LITERÁRIA

Este capítulo tem como escopo a busca por se definir, com base reflexiva e bibliográfica, o que seria a arte de maneira geral através da História da Arte, mas não só: aqui, iremos nos debruçar sobre uma arte que começou de maneira marginal, porém, cuja estética sobreviveu aos séculos, e que encontramos atualmente em galerias de arte do mundo todo: a arte através do grafite. No entanto, afunilaremos esta questão até chegarmos ao grafite escrito – termo redundante, mas explicativo e que chamaremos de *literatura nos muros*. Para tal, passaremos por alguns conceitos sobre História da Arte, bem como por filósofos da Antiguidade clássica, como Aristóteles, até estudiosos modernos, como, por exemplo, Walter Benjamin, da escola de Frankfurt, e o poeta brasileiro Ferreira Gullar.

Neste sentido, nosso estudo se inclinou, inicialmente, para uma tentativa de revisitação sobre aspectos da história da arte de maneira linear, cronológica. No entanto, percebemos que para esta análise, o caminho talvez fosse outro: o entrelaçamento de informações acerca da arte e, por consequência, da cultura.

Neste raciocínio, a questão da arte não pode ser vista de forma isolada. A arte e seus conceitos são construções sobre os quais, ao longo do tempo, pesquisadores das mais diferentes áreas de estudo se debruçaram para tentar entender o que é aquela expressão tão peculiar ao humano, que o transcende e que faz com que meros seres com raciocínio desenvolvido parem defronte a um objeto e, mudos, os contemplem.

Sobre o estudo da arte, perceberemos, no decorrer deste capítulo, que este não surgiu como uma disciplina, mas, antes, a partir de rastros humanos. Daí, estudos da arqueologia entraram em cena, remontando nossa história. Um verdadeiro quebra-cabeças multidisciplinar, no qual o fator tempo é um roteiro para tal entrelaçamento de informações e conhecimentos.

Este tabuleiro de informações a respeito da arte e sua história começa na pré-história, e percebemos isso através de imagens em paredes. Passa pela oralidade narrativa, por esculturas medievais, pinturas, arquitetura, músicas, danças e se tornam o que hoje chamamos de ‘expressões artísticas’.

Nos mesmos suportes que o homem pré-histórico se expressou com suas gravuras de animais, materiais de caça, ritos e celebrações, hoje, os chamados grafiteiros se expressam igualmente: nos muros e paredes. Então, será que nós, humanos, voltamos à forma de expressão do passado? Talvez essa premissa seja verdadeira, e mais: nós nunca deixamos de ser aquele humano pré-histórico. No entanto, com o tempo, as expressões humanas que envolviam a observação e o sensível, começaram a se tornar motivo de contemplação. Entram em cena os Museus. Talvez seja nesse momento que a arte passe a ter “*status*” de arte, passe a ter reconhecimento de “arte” e deixe de ser mera expressão humana, que antes era apenas vista em seu local natural, e comece a ser contemplada em locais de aglutinação para a alimentação da alma.

De acordo com Fernandes (2012, p. 150), possivelmente os museus foram criados para aglutinar resquícios humanos, expressões humanas da antiguidade, e compor um mosaico da história e da memória da arte, ou seja, um local vivo aberto à “conservação de obras do passado e de preservação da memória [...]”. Disso, podemos crer no papel dos museus como atores importantes para a reconstrução da arte. No entanto, o autor levanta a questão da possível existência de artes dentro de uma obra de arte, ou seja, os museus contemporâneos são verdadeiras obras de arte em se tratando de arquitetura. Explica: “A concepção dos museus enquanto meros locais de depósito e exibição de objetos constitui uma ideia do passado, que não corresponde de todo aos desafios contemporâneos” (FERNANDES, 2012, p. 150). O que se nota é que não bastou apenas termos um local para guardarmos nosso passado ‘criativo’, mas o museu passou, também, com sua arquitetura tão elaborada, de acordo com o citado autor, a ser arte e fazer parte da história da arte como também objeto de expressão humana.

Essa questão, no entanto, inquieta Gullar (2006) que, quando questiona os locais de exposições e mostras em bienais, enfatiza que há uma concorrência, na contemporaneidade, entre a obra exposta e o local que envolve e recebe esta arte. Não necessariamente pela arquitetura dos museus, mas, hoje, de acordo com o autor, essa competição acontece também dentro dos museus como mais um elemento de expressão humana, o que chamam de “instalações”<sup>13</sup>. O mesmo autor

---

<sup>13</sup>Trata-se de um tipo de arte conceitual, que por sua vez pode ser entendida como uma das formas de se apresentar a arte contemporânea. As Instalações são formas de Arte Conceitual. “O termo instalação é incorporado ao vocabulário das artes visuais na década de 1960, designando *assemblage* ou ambiente construído em espaços de galerias e museus. As dificuldades de definir os

chama a atenção para um fato ocorrido numa certa exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no qual se viram “‘instalações’ e ‘objetos’ que necessitam de textos explicativos para justificar sua suposta condição de obra de arte” (GULLAR, 2006, p. 23).

Ou seja, atualmente, a expressão humana que chamamos de arte tem espaço para ‘exibição’, que são os museus, e estes concorrem com a própria obra lá exposta – e aqui não estamos fazendo juízo de valor, nem de gosto. E com tanta concorrência e informação, Gullar (2006, p. 21) nos alerta para novas formas de chamar atenção à obra de arte, criando-se para isso instalações que necessitam de explicações e definições, formando uma “exposição espetáculo”, sem levar em conta que a obra de arte no seu sentido mais puro deve ser “um fim em si mesma”, não necessitando de justificativas, nem explicações, onde assim, se transformaria numa mera “comunicação”, abandonando o “domínio da expressão” (COELHO, 2000, p. 205).

### 3.1 UM POUCO SOBRE A HISTÓRIA DA ARTE E A ARTE NA HISTÓRIA

Retomando a questão da História da Arte, são muito variadas as concepções que temos ao longo do tempo sobre esse tema. Como consequência, claro, também teremos muitas divergências, o que nos faz apenas pontuar alguns estudiosos e assim tentarmos estruturar uma narrativa lógica para este início de capítulo.

O que vamos começar conceituando não é o que os estudiosos deram o nome de ‘arte’, em estudos de uma ‘história da arte’ como hoje já existe, mas os primeiros aspectos de ações humanas nos quais atualmente podemos pensar e refletir que seriam formas de artes – muito embora, é evidente – quem produzia, em épocas pré-históricas, não sabia que era arte, e sim, o fazia por algumas outras necessidades, fossem estas comunicacionais, para a memória ou por impulso.

---

contornos específicos de uma instalação datam de seu início e talvez permaneçam até hoje. Quais os limites que permitem distinguir com clareza a arte ambiental, a *assemblage*, certos trabalhos minimalistas e a instalações? As ambiguidades que apresentam desde a origem não podem ser esquecidas, tampouco devem afastar o esforço de pensar as particularidades dessa modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos (INSTALAÇÃO... 2010).

Antes de prosseguir nossa tentativa de ‘narrar’ um estudo cronológico da arte, deve-se destacar o que Caramela (1998, p.114), inevitavelmente, nos lembra: “[...] a História da Arte desde seus primórdios caminha *pari passu* com a História das ciências da natureza. Para o imaginário da História da Arte, o real artístico só é possível e passível de explicação, jamais ser inteligível”. Isso significa que se tratamos de “imaginário” estamos de frente com a dedução. O autor complementa que

Para essa lógica, não se trata de observar a natureza artística e dela extrair um juízo perceptivo, isto é, a associação de algo extraído da percepção a um conceito, portanto a geração de problema e hipóteses, produtos do impacto entre a abdução e a dedução. (CAMELA, 1998, p.114)

Dito isto, continuaremos a nos debruçar sobre o tema, no entanto, de maneira menos palpável, e sim, seguindo a ideia de dedução baseada em rastros bibliográficos. Neste contexto, é sabido que arqueólogos têm um papel muito importante na busca de ‘vestígios’, desses ‘rastros’ e na tentativa de reconstrução do nosso passado e, com eles, o passado da nossa arte. Assim, ao encontrar um resquício de vida artística ou expressões numa caverna, poderemos começar a falar de arte como produto cultural valioso hoje, mas antes, essas manifestações humanas poderiam, no máximo, serem pensadas ou apenas filosoficamente destrinchadas. Assim, com base em buscas por resquícios dos humanos e até resquícios puramente humanos, alguns parâmetros para a ‘história da arte’ foram possíveis de se identificar. Citamos aqui o descobrimento das cidades de Herculano e Pompeia, cujo passado – após serem devastadas por erupção vulcânica – ficou embaixo de poeiras vulcânicas. As buscas e escavações para descobrir a história dessas cidades deram um grande passo para que mais escavações fossem feitas pelo que entendemos hoje por ‘arqueólogos’. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) esteve neste contexto de buscas por resquícios humanos em ambos os locais, e hoje pode ser considerado, de acordo com Süssekind (2008, p. 68), o “fundador da arqueologia moderna”, aquele que “ofereceu novos parâmetros para a história da arte, influenciando todo o seu desenvolvimento posterior” e, ainda, a ideia do que conhecemos hoje como museus, expressões e legados culturais.

É necessário, aqui, voltarmos a lembrar que estamos numa tentativa de identificarmos, com base nos autores, uma história da arte e, por que não, a arte dentro da história, dando predominância ao dedutivo, e mais: “[...] a História da Arte

entenderá também a indução como comprovação do conceito estabelecido *a priori* e não como teste de hipóteses” (CAMELA, 1998, p.114).

Prosseguindo, no passado, em tempos remotos, com o que podemos ver hoje como arte seriam as representações das realidades através das imagens pictóricas “que falam de um não acontecido, mas que registram sensibilidades sobre um mundo [...]”. Essas questões geram diálogos entre arte e história enquanto área de estudo numa zona “[...] que aproxima e separa representações construídas sobre o real” (PESAVENTO, 2002, p. 56).

Segundo Raghianti, muitos achados arqueológicos, para quem os analisa por aquilo que nos é dado ver objetivamente deles – ou seja, pelas suas qualidades formais, e não simplesmente pelas suas funções ou supostas funções –, nos revelam uma quantidade insuspeitável de informações sobre a capacidade do homem assim chamado “pré-histórico”, como a de equacionar problemas de ordem abstrata e técnica não muito distante da do homem moderno (MAGALHÃES, 2008, p. 413-414)

Na realidade, essas imagens a que nos referimos não seriam arte – embora nos evidenciem o abstracionismo. Arte é um conceito recente, que começa a surgir no final do século XVIII. No entanto, deve-se considerar que

Uma obra de arte tem, portanto, uma vida independente do seu contexto histórico. Ela não é um documento histórico, mas sim uma expressão que se eleva acima do contexto. De outra forma, desaparecidas as condições em que a obra foi criada, ela tornar-se-ia incomunicável. (MAGALHÃES, 2008, p. 413)

Magalhães (2008, p. 416) pontua também as várias formas de se ver a questão da arte por pesquisadores da arte. Assim, enumera que alguns observam a arte como reflexo de um tempo “e a tratam como simples documento de uma história de costume”. Mas existem também pesquisadores que encaram “a atividade do artista na sua relação com as correntes do seu tempo [...]”. Em contraponto a estes, existem estudiosos que incluem

[...] na história somente os artistas que visivelmente descendem estilisticamente daqueles que o antecedem – os “precursores” – e que antecedem os seus sucessores, tornando-se eles próprios precursores. É assim chamada história genética da arte, que deixou e deixa tantas vítimas no seu caminho. (MAGALHÃES, 2008, p. 416)

Podemos ver, então, a existência de alguns pontos relevantes para se estudar a arte e sua contribuição histórica, ou mesmo o que e quando vem a ser arte a forma de o humano expressar-se.

Neste contexto, o objeto do nosso estudo, o grafite, encontrado em cavernas datadas da pré-história e também na Grécia e em Pompeia, pode ser considerado como o registro gráfico mais antigo da humanidade, registro esse que é uma legítima expressão humana, tanto que, sobre as pinturas rupestres, Gitahy (1999, p. 11) afirma serem

[...] o vestígio mais fascinante deixado pelo homem através dos tempos em sua passagem pelo planeta foi, sem dúvida, a produção artística. Desta, a manifestação mais antiga, com certeza, foram os desenhos feitos nas paredes das cavernas. Aquelas pinturas rupestres são os primeiros exemplos de graffiti que encontramos na história da arte.

### 3.2 CULTURA E ARTE: SUAS POSSIBILIDADES SIMBÓLICAS E POLÍTICAS

Os humanos, como já vimos, têm a capacidade de criar símbolos. Talvez esse impulso seja algo inerente a nós. Assim, esses símbolos são, em resumo, resultados de expressões humanas e de suas práticas culturais que podem abranger desde a culinária, passando pela religiosidade, costumes, e também nas expressões artísticas como, por exemplo, a criação de esculturas, telas, letras (literatura), expressões corporais como dança, música, teatro etc.

É certo que, com o advento da tecnologia, após a Revolução Industrial, muitas outras artes puderam ser vistas, ou seja, muitas expressões artísticas podem ser formuladas, como, por exemplo, a chamada “sétima arte”, ou seja, o cinema: só depois do advento tecnológico é que essa arte pôde ser criada, logo, sentida. Assim, essas linguagens artísticas e essas possibilidades de criação simbólica demonstram as possibilidades de práticas culturais.

Conceituar Cultura se tornou uma tarefa difícil, pois a transversalidade e a multidisciplinaridade fazem com que um termo seja exaustivamente usado. Mas, ao mesmo tempo em que isso se torna um ‘problema’, é também no emaranhado de disciplinas que se encontra o amálgama do que compõe a cultura de uma sociedade.

A arte, como já falado, de acordo com alguns autores, pode ser a representação de algo e/ou um impulso do espírito. Pois bem, seja a *Mímeses* a ‘culpada’ por esta imitação, seja o espírito. Sabe-se que nem sempre quando se produzia algo de forma artística, o autor tinha consciência de que aquilo era arte. No

entanto, os novos pensadores e filósofos do século XVII começam a investigar de maneira mais sistemática este tema, ainda que, independente de quando se conceituou arte, sempre existiram os artistas. Por consequência, sempre existiu uma cultura artística.

A arte pode, então, ser percebida e logo entendida como uma ramificação dos “sistemas simbólicos da cultura”, “o sistema estético – onde estão refletidos os estados subjacentes à vida social, presentes também em outros campos [...]. Assim entendida, a arte é uma das formas de conhecer e interpretar o mundo (CULTURA VIVA SANTO ANDRÉ, 2014).

Para Canclini (2005, p.37), a expressão *Cultura*, no entanto, surgiu no final do século XIX – na filosofia alemã – e, juntamente a esta, surge também o termo civilização. Ambas acabam se completando, quando a civilização está ligada à capacidade técnica desenvolvida. Já *Cultura* seria o resultado dessas capacidades expressadas por um artista. Ademais, o termo *Cultura* acabou sendo generalizado e usado para expressar formas, algo que se cultiva, como por exemplo, a ‘cultura de uma empresa’, ‘cultura organizacional’ entre outras. Em resumo, *Cultura*, para o autor em questão, é o que vimos como forma de expressão, seja esta qual for, e que identifica um povo, utilizando de maneira natural no seu cotidiano a capacidade técnica desenvolvida e dialogando com o todo, ou seja, com a civilização.

Para nossa difícil tarefa de conceituar cultura após tantos cruzamentos de pensamentos que envolvem a psicologia, antropologia, história e tantas outras disciplinas, voltaremos a autores do passado, menos contemporâneos, para ajudar-nos nesta reflexão.

Portanto, Canclini (2005) distingue, de maneira objetiva, os conceitos de cultura para vários campos de estudo: para as ciências sociais, mais precisamente a antropologias da diferença, cultura é o estar na comunidade e o contraste entre os indivíduos dessa comunidade. Ou seja, a expressão cultural é vista a partir do contraste entre pertencer a algo e ao mesmo tempo ser diferente dos indivíduos que compõem esse todo. Já para estudos da *desigualdade*, cultura chegaria perto do que conhecemos como cultura elitizada, conhecimento, hábitos distintos e elitizados.

Assim, vamos nos aprofundar um pouco mais em alguns teóricos, como Cuhe (2002, p.39), que, por sua vez cita Edward Burnett Tylor, pai da antropologia britânica, que viveu de 1832 até 1917, como um contribuidor para o conceito de cultura. Tylor escreveu em seu último ano de vida, compondo, assim, o pensamento

etnográfico acerca da cultura, indicando que ela “é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (LARAIA, 2006, p.25).

A partir desse pensamento antropológico, podemos relacionar ‘cultura’ às mais diversas possibilidades simbólicas, como, por exemplo, expressões em um ritual religioso que, com o passar do tempo, demonstram a ‘cultura’ de um determinado grupo de pessoas.

Canclini (1983) também se debruça sobre essa questão, salientando que é evidente a existência de manifestações culturais existentes nas mais diversas classes sociais, e que muitas vezes as classes dominantes sufocam tais representações culturais.

É aí onde entraria mais uma possibilidade da cultura: a questão de políticas culturais – e dela não podemos nos furtar, já que esta talvez seja o ponto de diferenciação de várias outras pesquisas entre os Estudos Culturais. Essa questão não será amplamente debatida aqui, mas também não será esquecida. Dessa maneira, observamos que existe uma preocupação de Canclini (2001) para com o desenvolvimento simbólico, e que a política cultural deve ser uma ajudadora no alavancar desse desenvolvimento que acabará numa possível transformação social.

Nesse aspecto, o autor define política cultural como:

El conjunto de intervenciones realizadas por el estados, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. Pero esta manera necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad. (CANCLINI, 2001, p.65)

As possibilidades simbólicas das artes são inúmeras, como já tratado brevemente nesta pesquisa, quando nos referimos às expressões humanas, sendo a arte uma dessas expressões, presente no sistema simbólico das culturas. Neste sentido, Van Gogh (2008) nos elucida sobre um possível significado inerente à arte, tendo o artista a função de ressaltar e oferecer expressão:

A arte é o homem acrescentado à natureza, é o homem acrescentado à realidade, à verdade, mas com um significado, com uma concepção, com um caráter, que o artista ressaltar, e aos quais dá expressão, resgata, distingue, liberta e ilumina. (VAN GOGH, 2008, p.38-9)

Estaríamos, então, de acordo com Van Gogh (2008), diante do regresso do homem-animal à natureza?

Neste sentido, Gullar (2011) questiona a arte contemporânea e como esta é feita. Para o autor, existe uma dissonância entre a arte de hoje e a arte de antes, pois a segunda poderia ser percebida como arte desde seu início, na sua concepção até sua finalização. Hoje a arte é pensada na exposição como seu ponto principal.

O artista plástico – seja ele pintor, escritor, gravador, desenhista –, quando está concebendo a obra não a pensa como parte de uma exposição; muito menos como parte de um evento; pelo contrário: a obra é um fim em si mesma; expô-la é apenas o modo possível de torná-la pública. (GULLAR, 2011, p. 21)

Por sua vez, a criação do grafite já começa no momento de sua exposição, isso pelo fato de sua plataforma ser um muro ou uma parede, ou mesmo um local público. Será, então, que a arte do grafite tende a dialogar com as artes plásticas – no seu sentido de criação e material de criação e até mesmo pelo seu local de exposição – e também com as artes contemporâneas – mais precisamente a arte conceitual que dialoga com seu público, reafirmando o território, já no momento da sua execução? Sendo assim, a que Gullar (2011) se refere ao falar sobre “parte de um evento”?

Por fim, nas palavras de Culler (1999, p. 48):

A teoria enriqueceu e revigorou enormemente o estudo das obras literárias, mas, a teoria não é a teoria da literatura. Se você tivesse de dizer que a “teoria” é teoria de, a resposta seria algo como “práticas de sentido”, a produção e representação da experiência, e a constituição de sujeitos humanos – em resumo, algo como cultura no sentido mais amplo. E é surpreendente que o campo dos estudos culturais, tal como se desenvolveu, seja tão confusamente interdisciplinar e tão difícil de definir quanto a própria “teoria”. Poder-se-ia dizer que os dois andam juntos: “teoria” é a teoria e estudos culturais é a prática. Estudos Culturais é a prática de que o que chamamos resumidamente de “teoria” é a teoria.

Quanto a isso, Coelho (2000), em sua obra, nos leva a uma viagem conceitual no que diz respeito à cultura, defendendo que os conflitos sociais se assemelham a uma verdadeira guerra, tentando perceber, nesse sentido, as possibilidades de convivência civilizada. Assim, usando elementos que expressam a arte mundial, o autor oferece exemplos de cultura e arte. No primeiro capítulo intitulado “Revisitando '68”, podemos perceber um verdadeiro passeio pelos anos 60 e começamos a entender como aquela época foi tão importante para a cultura – e, por coincidência ou não, também para nosso objeto de estudo.

Para formular uma correspondência entre as artes e a cultura e, assim, findarmos esta questão, o autor nos lembra de que foi nos anos 60 que os Beatles – banda inglesa que tinha como vocalista o icônico Jonh Lennon – ingressaram para a história da arte e, sobretudo, da cultura mundial. Ele diferencia a arte como a expressão da música da banda, uma expressão artística, mas que ultrapassou esse contexto isolado estando, os Beatles, “no centro de um espírito de época que os formou [...]. Uma cultura que não era só música, mas também, imagem. Música, imagem, cinema, TV, vídeo: a cultura contemporânea em sua essência” (COELHO, 2000, p. 41). Assim, os Beatles não eram apenas mais uma banda que tocava músicas, eles expressavam uma época e eram identificados por esta mesma época, criando novidades, novo formato de vida, de moda, de vestimenta, de atitudes. Quando o autor em questão fala em filmes, cita Richard Lester – diretor de dois filmes dos Beatles – que, mesmo sendo britânico, na efervescência dos entrelaçamentos e diálogos culturais, mantinha contato com Godard – diretor de cinema francês conhecido pela sua postura politizada:

Da Inglaterra com suas imagens Lester conversava diretamente com o Godard [...]. Pertenciam, ambos, a um mesmo modo de cinema, em duas versões: a versão erudita-politizada-contestadora do Continente e a versão popular-hedonista e surpreendentemente macunaímica da ilha britânica. Ambas as versões iriam amalgamar-se intimamente três anos depois, nas ruas de Paris, em maio de 68. De um lado, a esquerda-mais-que-esquerda [...]; de outro, a cabeça psicodélica, pós-anarquista, da qual saíram *graffiti* como **Goze sem medo!** Estampados nas paredes da Renault, da Câmara do Deputados e da Sorbonne. (COELHO, 2000, p. 41-42)

Desse modo, concluímos que Cultura se aproxima mais a um movimento espontâneo que pode envolver a arte e suas mais amplas expressões, não dando espaço para uma remontagem, por exemplo, da década de 60, como forma de cultura atual: seria uma tentativa de replicar o que aquela cultura representou, o que aquela música representou. Embora traços daquela cultura estejam vivos hoje, “[...] as reverberações da música que nasceu naquela cultura e contribuiu para fazer aquela cultura não podem mais ser as mesmas” (COELHO, 2000, p. 43).

### 3.3 A INTERCULTURALIDADE: UMA ABORDAGEM SOCIAL DAS CULTURAS

O termo interculturalidade, nos dias atuais, tem sido usado mais do que nunca, pois, como bem ‘previu’ o estudioso das mídias Marshall McLuhan, ainda na

década de 60, quando a internet e os meios de comunicação mais avançados e rápidos estavam numa fase embrionária, o mundo viveria, de acordo com ele, numa aldeia, todos fechados em seus espaços físicos, mas conectados entre si, entrelaçados. Para isso, ele cunhou o termo *Aldeia Global* (MCLUHAN, 1977). A "interculturalidade" seria exatamente o resultado, ou até mesmo o que se vê de mais palpável nessa aldeia global, pois acaba sendo uma inter-relação entre pessoas das mais diferentes culturas. No entanto, é bastante valioso salientar que essa relação interligada não se dá de maneira vertical, ela é horizontalizada, ou seja, há uma verdadeira troca. Assim como acontece na comunicação atual com todas as novas mídias e facilidade de conectividade, acaba-se gerando um mecanismo de reciprocidade entre Culturas (GALINO; ESCRIBANO, 1990, p. 13; ELOSUA et al., 1994).

Dessa forma, o termo 'Interculturalidade' – que foi mais usado na Europa continental – não se limita a encontros entre diferentes culturas, e sim, encontros que os envolvidos nessa inter-relação têm consciência do seu papel e independência, contrapondo-se ao termo 'multiculturalismo'.

De este modo, el Interculturalismo se entendería como un proceso en construcción, como una posibilidad de cambio en un contexto de desigualdad social que, en respuesta a las limitaciones del multiculturalismo, añadiría a los grandes principios de igualdad de derechos y respeto a La diferencia y a la diversidad, el de crear espacios para una relación más activa, armónica e cooperativa, basada en el diálogo y la convivencia social entre distintas culturas. Este concepto, por tanto, modificaría posturas multiculturales más tradicionales en aras de un modelo de convivencia más activa y democrática que respetase más que acentuara las diferencias. Véase en la siguiente tabla una presentación esquemática de estos términos. (GARCÍA, 2009, p.106)

Assim, ao tratarmos desses termos – 'multiculturalismo', 'multiculturalidade', 'interculturalidade' e 'interculturalismo' – devemos ter o máximo de cuidado, pois estes se parecem, mas diferem no seu significado de maneira tal que García (2009) tende a se debruçar sobre a questão da 'multiculturalidade' *versus* 'multiculturalismo' quando explica que

Al hablar de Multiculturalidad, hacemos referencia a un concepto puramente descriptivo, [...] aplicado a la coexistencia de una pluralidad de culturas, refleja la auténtica situación demográfica de una entidad social en las que muchos grupos o individuos que pertenecen a diferentes culturas viven juntos, cualquiera que sea el estilo de vida elegido. (GARCÍA, 2009, p.105)

Já o multiculturalismo seria uma resposta ideal de multiculturalidade, ou seja, este termo definiria uma condição ideal de convívio entre uma comunidade multiétnica, agindo com tolerância, cuidado, entendimento da outra cultura, que geraria o respeito, seja este nas fronteiras entre países ou mesmo em fronteiras culturais, que são invisíveis, mas quase que palpáveis (GARCÍA, 2009, p.105).

Em se tratando de 'interculturalidade' e 'interculturalismo', o primeiro seria o encontro ideal entre as culturas, sem favorecimento de uma, nem supervalorização da outra, com diálogos e reciprocidade. Já o 'interculturalismo'

[...] se entendería como un proceso en construcción como una posibilidad de cambio en un contexto de desigualdad social que, en respuesta a las limitaciones del multiculturalismo, añadiría a los grandes principios de igualdad de derechos y respeto a la diferencia y a la diversidad, el de crear espacios para una relación más activa, armónica y cooperativa, basada en el diálogo y la convivencia social entre distintas culturas (GARCÍA, 2009, p.105).

Dito isto, sabemos que este trabalho disserta e pesquisa as diferentes culturas que se embrenham, que se entrelaçam, que conversam entre si, e, enfim, que se *olham nos olhos*. Culturas tais que são nada mais, nada menos, que formas de expressões que o homem carrega como identidades impregnadas em si, estampadas em sua *pele* como tatuagem, nos seus olhos como lentes, na sua sensibilidade como *alma*. Desses contatos entre culturas, podem surgir, muitas vezes, motivos de divergências, de intolerâncias, até de guerras, como sabemos, pois existem diferenças reais nesse contexto capitalista em que vivemos. Talvez, o que salve esse emaranhado de “outros” seja a interculturalidade – não o termo em si, mas a ação que sua ideia motiva os sujeitos a realizarem. Esse contato entre culturas e, muitas vezes, uma aparente boa convivência, pode camuflar as reais diferenças e divergências. O não se reconhecer no outro, na arte e na cultura do outro, pode dar margem à falta do diálogo saudável, produtivo. Mas, o resgate surge quando eu posso ter contato com as mais diversas culturas e não perco a minha identidade, e isso a interculturalidade se encarrega de estudar e propor (DANTAS, 2012, p. 13-14).

Embora a Unesco fale de culturas num contexto mais global, podemos entender a questão da diversidade cultural e dos diálogos entre as culturas também de forma local, pois “o diálogo intercultural é proposto a partir da superação da concepção de cultura como algo estático, de entidades encerradas em si mesmas”

(DANTAS, 2012, p. 13-14), ou seja, o diálogo intercultural parte da ideia de que cultura seja algo móvel, que é inerente da mesma esse entrelaçamento – como bem é –, essa agregação de outras formas de expressões simbólicas que geram diversidades.

Para alguns, a diversidade cultural é intrinsecamente positiva, na medida em que se refere a um intercâmbio da riqueza inerente a cada cultura do mundo e, assim, aos vínculos que nos unem nos processos de diálogo e de troca. Para outros, as diferenças culturais fazem-nos perder de vista o que temos em comum como seres humanos, constituindo assim a raiz de numerosos conflitos. Este segundo diagnóstico parece hoje mais crível na medida em que a globalização aumentou os pontos de interação e fricção entre as culturas, originando tensões, fraturas e reivindicações relativamente à identidade, particularmente a religiosa, que se convertem em fontes potenciais de conflito. Por conseguinte, o desafio fundamental consistiria em propor uma perspectiva coerente da diversidade cultural e, assim, clarificar que, longe de ser ameaça, a diversidade pode ser benéfica [...]. (UNESCO, 2009, p. 1)

Falar de grafite é falar de diálogos interculturais. A história do grafite, desde a sua extrema marginalidade – quando impregnados nos muros da França em 1968 e nos Estados Unidos juntamente com o movimento que ajudou a legitimá-lo como arte, o Hip-Hop, até os dias atuais – e como tem se firmado hoje enquanto *street art*. Muitos dos nossos *pôsteres murais* espalhados pelas ruas, becos, paredes das cidades demonstram uma interação clássica de exemplo de interculturalidade, tanto na forma sobre como aquela arte é feita – rompendo fronteiras simbólicas – como aquela arte pode dialogar com o espaço/tempo e indivíduos. O ato de uma pessoa apreciar tal arte demonstra a possibilidade de agregar aquela expressão tida como marginal ao seu repertório intelectual e à sua sensibilidade. Aí já há uma troca. Esse contato entre culturas fica evidente ainda mais quando o tema do grafite dialoga com outras questões pertencentes a outras culturas ou que lembram outras identidades, como no caso da fotografia que consegue capturar ainda mais o diálogo da arte quando está na rua.



**Imagem8 – Mr Brainwash: Beatles Bandidos (Close-Up)<sup>14</sup>**

Fonte: <<sup>15</sup><http://catracalivre.com.br/geral/dica-digital/indicacao/conheca-8-sites-com-roteiros-de-arte-urbana-pelo-mundo/>>.

Na Imagem 8, acima, podemos ver claramente um exemplo de diálogos simbólicos e interculturais. Primeiro, porque se trata de uma arte exposta na rua com a nítida característica de exibir uma “fala”, uma questão. Podemos perceber, nesse sentido, ser uma imagem dos Beatles – ícones do rock inglês e mundial da década de 60 e 70. Os personagens estão usando bandanas, que em momento algum os Beatles usaram, mas na imagem, é possível termos essa possibilidade e expressões identitárias. Por conta da tecnologia da fotografia, é possível ter uma sensação mais nítida das possibilidades dos diálogos interculturais, pois, nela, percebemos que um homem, ciclista, passa por aquele espaço, oferecendo, para nós, uma imagem onde os elementos não dialogariam em si, mas que, através da arte do grafite, das possibilidades que esse tipo de arte oferece, nos mostra a interculturalidade exposta numa fotografia.

### 3.4 INTERCULTURALIDADE E O GRAFITE EM JOÃO PESSOA

Uma das possibilidades do grafite, ou que a arte do grafite permite, é a troca, o diálogo intercultural. Isso ocorre porque a arte em questão, como tantas outras

<sup>14</sup>Seu nome oficial é Thierry Gueta, de origem francesa, saiu pelo mundo e conheceu o também artista de rua Banksy (<http://www.caligrafitti.com.br/afinal-quem-e-mr-brainwash/>).

artes, ou até que essa seja a essência da arte, transforma-se em diálogos estéticos, ajudando, assim, no reconhecimento do 'outro'.

Como já tratado anteriormente neste trabalho, a interculturalidade, para ser mais bem definida, seria basicamente a possibilidade de encontros entre culturas nos quais cada um dos envolvidos sabe qual seu papel; não se apropria do papel do outro, respeita e agrega a isto uma consciência de independência.

O respeito pelo 'outro' perpassa a noção da existência distante do outro. Ele mostra que existe a possibilidade de haver um entrelaçamento cultural, sendo que cada indivíduo continua com a sua cultura, pois esta o define, caracteriza-o e oferece a ele identidade.

Na arte do grafite em João Pessoa, como em outros lugares do mundo, o respeito pela arte do outro, é percebida muro a muro, arte a arte. Por exemplo, um grafiteiro não destroi a arte do outro, pelo contrário, o espaço utilizado pelo colega é identificado e aproveitado para compor um grande painel.

Não podemos, no entanto, nos furtar de falar da interação entre outras formas de expressão artísticas que acontecem em João Pessoa. No 'Beco da Cachaçaria', por exemplo, a arte está viva e as trocas de experiência culturais são semanalmente reconhecidas. São, ao mesmo tempo, música, dança, grafite acontecendo num mesmo espaço, e cada indivíduo e/ou grupo, se identifica como 'outro' mas se vê nesse 'outro', ou seja, o entrelaçamento cultural é perceptível, mas cada um carrega em si sua consciência de independência.

Em João Pessoa, capital do Estado da Paraíba, "o grafite afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos" (CANCLINI, 2008). Assim, a exemplo daqui de João Pessoa, como em outros espaços espalhados pelo mundo, a arte de rua vem ganhando força e se tornou um canal de expressão. Isso aconteceu porque o grafite nasceu na rua, na cidade, na *polis*, e ainda hoje, mesmo ganhando *status* de arte, possui o poder de transformar a cidade, oferecendo mensagens. Dessa maneira, a arte do grafite se torna um meio de integração e da afirmação de subjetividades através da experiência estética visual.

Em outras cidades e estados e até em outros países essa arte já é reconhecida como patrimônio cultural, sendo preservada e tendo programas públicos voltados exclusivamente para essa expressão tão identitária, como no caso da Cidade de São Paulo, que, embora, como já falado aqui, no Filme *Cidade Cinza*, podemos ver que a Prefeitura da referida cidade, após uma lei municipal que proíbe

publicidade, tem pintado de cinza algumas artes murais, quase que sem critério nenhum, apenas julgando ser ‘publicização’ do nome do grafiteiro artista. No entanto, em São Paulo, por meio de reivindicações de nomes como OsGêmeos<sup>16</sup>, por exemplo, a gestão tem observado a importância dessa arte e tentado mostrar para os turistas que lá essa arte é reconhecida. No site oficial de roteiros da cidade de São Paulo, podemos ver o tema “arte urbana” como um link e, abrindo-o, acessamos uma página que está diagramada como uma espécie de folheto *online*. Nele, apresentam-se, além de um mapa indicando onde é possível encontrar a arte do grafite, nomes de ruas e becos onde essa arte está ‘exposta’ (SÃO PAULO TURISMO S/A, 2012).

De outra forma, assim também são páginas na internet que dedicam espaços unicamente para a propagação de espaços aberto à arte de rua, como, por exemplo, a página [streetartlocator.com](http://streetartlocator.com) que em sua descrição diz ser um site de mapeamento de arte de rua de todo o mundo, existindo desde 2008<sup>17</sup>.

### 3.5 A ARTE E FORMAS DE EXPRESSÕES ARTÍSTICAS

Assim, o que entendemos por arte, senão formas de expressões humanas? Nas linhas que seguem, tentaremos ampliar ainda mais essa discussão.

Durante a história do homem, ficou claro que aspectos de arte são percebidos através das expressões humanas. Diante disso, Aristóteles, por exemplo, vai dizer que embora o homem seja um ser político, tem em sua essência a arte. Ele justifica que todas essas expressões do homem, que ao longo do tempo os historiadores e arqueólogos encontraram, são signos que eram utilizados para representar momentos e ideias. Voltando a Gullar (2006), quando se refere à arte contemporânea<sup>18</sup>, o que entendemos hoje por arte é um conceito recente que nasce

<sup>16</sup>OsGêmeos são dois irmãos OsGêmeos que começaram a grafitar em São Paulo e hoje são reconhecidos no mundo através da sua arte.

<sup>17</sup>*Streetartlocator.com is a community google map mashup mapping street art the world over since 2008. You can find all aspects of street art here from Graffiti to the Galleries that host lowbrow exhibitions and street art produced using more formal Painting styles. Stickers are everywhere and quick slick way to get up, many go unnoticed except to the keen observer. Banksy and Blek Le Rat are the kings of the Stencil, these guys are only the tip of the iceberg with so many stencil artists across the globe there are plenty more to be discovered. Sculpture is pure old school street and wildly accepted but what about all the fantastic gorilla sculptures and installations.*

<sup>18</sup>Dentro da chamada Artes Contemporâneas se encontra a Arte Conceitual e a Arte conceitual não se delimita no objeto e sim na ideia que o artista teve sobre aquele objeto.

sobre a história da arte no final do século XVIII. Mas o que é a arte? Recorremos à Roma Clássica e replicamos o antigo conceito de que, em modos gerais, arte seriam as habilidades herdadas, treinamento e intuição.

Falar em arte é falar das relações entre ela e a cultura, entre formas de expressões artísticas e impulsos humanos voltados a ambas as ideias. De fato, Aristóteles pontua uma expressão humana na sua obra *A Poética* (1973), ao tratar a arte como uma *Mímeses*<sup>19</sup>, ou seja, a arte de imitar. Segundo o filósofo, o humano tem o impulso pela imitação, e, imitando, acontece o aprendizado. Para Aristóteles, a arte repete um acontecimento para aprender coisas novas – seria como capturar, através do sensível, o mundo ao nosso redor.

Poderíamos aqui citar vários filósofos e pensadores da arte ou das formas de expressões humanas que hoje sabemos se tratar de ‘arte’, já que existe uma ligação entre o belo e a arte. O belo aqui está como o sublime, o que toca o ser humano pela sua estrutura – física ou não –, materializado em expressões artísticas como a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia (HEGEL, 1997, p.189). Aqui estamos caindo na questão do sensível e da subjetividade que a arte nos traz – já que mesmo as artes físicas como a pintura, por exemplo, estão imersas na subjetividade. Talvez, seja isso que torne uma expressão humana em uma expressão artística, única. Esta subjetividade que existe nas artes físicas, visíveis, seria, talvez, o que Benjamin (1985) chamaria de *aura*. *Aura*, para Benjamin, é o que não pode ser atingido com a reprodutibilidade técnica, é, acima de tudo, um processo histórico e único, que cada obra de arte tem em particular. A aura marca “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”, a sua unicidade. E completa:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (BENJAMIN, 1985, p.170).

Neste contexto, Gullar (2006) e Benjamim (1985) conseguem dialogar, pois o segundo completa que a produção manual da arte é o que oferece a ela *status de arte*, possuindo, assim, a aura, algo totalmente subjetivo, abstrato, mas entendível

---

<sup>19</sup>No capítulo quatro, no item 4.1.1 Palimpsesto, autoria e identidade cultural, iremos nos debruçar mais sobre a questão da *Mímeses* não apenas como imitação, mas também observando-a como parte criadora e inventiva do artista.

como peculiar àquela obra. Gullar (2006), acompanhando essa linha de raciocínio, como vários estudiosos da arte, nos leva a entender que esse *status* de arte pode ser também a peculiaridade de cada obra. Ele questiona se um artista plástico pintará várias vezes um mesmo quadro, se o artista se repete sempre sem buscar o “novo”. Afirmar também que “essa questão não pode ser separada da própria criação artística [...]”, pois o novo é o que move o artista atual. Nesse ponto, ele diferencia o artista do artesão – já que este apenas utiliza suas habilidades técnicas para produzir algo em série, enquanto o artista sente a necessidade, sempre, do novo.

Assim, chegamos a duas formas de expressões humanas: a arte, pura e simplesmente, e o artesanato. E o que diferencia as duas formas de expressões humanas é o novo, percebido na expressão artística (GULLAR, 2006, p. 12). O novo aqui não é apenas estético, atrelado às inovações bruscas de uma obra para outra, mas algo subjetivo, próprio do “belo”, do sensível, já que a subjetividade “é o conceito do ideal que está consciente de si mesmo, do espírito afastado do mundo exterior e em si mesmo recluso [...]” (HEGEL, 1997, p.189).

A pintura – sendo a primeira das Artes Românticas – carrega, em si, uma sensibilidade que circula entre o palpável, o concreto, e o abstrato. O palpável está ligado ao poder de exteriorização do seu conteúdo – assim como a escultura. Dessa maneira, entendemos que as artes das pinturas carregam em si, diferente da escultura e da arquitetura, uma interioridade.

Gullar (2006), em sua obra, procura se debruçar totalmente sobre a arte, mas o curioso é que ele utiliza como objeto de discussão as artes plásticas, mais precisamente a pintura. Fala das obras de Picasso, Giorgio Morandi, Braque, passa pelos vanguardistas, pelas correntes das mais diversas, pelo Impressionismo, Cubismo, enfim, sempre atentando para a arte pura. Numa das mais ricas passagens de seu livro, Gullar nos leva a perceber o valor de um quadro, o valor único dele e parece elogiar as artes plásticas.

Dessa maneira, o autor dedica um pequeno capítulo ao “O Elogio da Cor” e nos conduz a perceber que o homem sempre se expressou através do que hoje entendemos por artes plásticas: mais precisamente a pintura, desde “as pinturas nas cavernas” – como já citado aqui – o homem já mostrava sua paixão pela cor. No entanto, hoje, parece ser mais visível e algo mais intenso nas artes visuais, já que as escalas de cores e possibilidades são amplamente mais vastas.

Gullar (2006) alerta que hoje podemos ter uma gama de cores, de formas, e na pré-história também já era assim – não tão diferente – mas menos impactante que os dias atuais, pelas junções de técnicas e matéria prima para elaboração das tintas e cores. No entanto, na pré-história, os muros e paredes tinham suas simbologias e serviam de suporte para as expressões humanas e que hoje entendemos como parte das “artes plásticas”.

Aniela Jaffé (1977), estudiosa das obras de Carl Jung, e que conviveu com ele, analisa em seu texto o simbolismo e suas significações. Ela afirma que tudo pode ser um símbolo em potencial, tudo é passível de ter significações simbólicas, desde materiais naturais como as pedras, até os fabricados pelos homens, como as casas, paredes, mas não só: também as formas abstratas como os números. Assim, Jaffé nos leva a uma análise da simbologia nas artes plásticas e nos mostra a relação homem-pedra, homem-caverna, dentre outras relações.

Aqui, para nosso estudo, vamos nos fixar nessas duas relações, na qual se observa que desde a pré-história o homem convive com pedras e delas faz suas esculturas, ou mesmo na utilização de cavernas para abrigar-se. No entanto, a pesquisadora vai além e nos lembra, assim como Aristóteles, que as artes tinham a primeira intenção de reproduzir a natureza, no entanto, já que ela se debruça sobre as possibilidades dos simbolismos e significações, vai além e ressalta que as imagens pintadas pelos nossos antepassados superam a simples reprodução, ressaltando a questão das “habilidades artísticas”.

Jaffé (1977) nos mostra também que muitas imagens tinham a intenção de servirem como alvo, como sagrado – algo inerente ao humano – levar a arte a um simbolismo sacro, a uma vazão ao sagrado.

Assim o homem continuou sua expressão simbólica em paredes das cavernas, por vezes com figuras místicas e misteriosas, por vezes como representação do que viam. As cavernas serviam, no entanto, como locais de proteção, logo, suas exposições “artísticas” eram impregnadas nos próprios abrigos, assim como algumas artes dos dias atuais.

O simbolismo nas artes plásticas para os homens sempre foi em busca também de suportes para suas expressões. Hoje, expressar-se em painéis e telas próprias para pinturas a óleo, ou em outro material, é corriqueiro. Essas exposições giram em galerias de arte e até mesmo em museus.

Esse paralelo nos leva além, a pensar na arte do grafite como uma extensão dessa expressão de cores em paredes que antes serviam para abrigo, nos tempos atuais, como pinturas que começaram de maneira marginal e que hoje possuem um destaque nas ruas das grandes cidades. Fazemos, inevitavelmente, o paralelo entre o homem pré-histórico que pintava em cavernas e o homem de hoje que pinta em muros e paredes. Com isso, é perfeitamente perceptível o simbolismo da utilização das pedras e paredes. Hoje, os pichadores e grafiteiros carregam em si uma nova utilização desses suportes para impregnarem suas artes e, dessa maneira, acabam revisitando os mais variados tempos passados, fazendo-nos perceber que o homem nunca deixou de expressar-se nesses suportes.

Aqui, ainda não vamos nos debruçar e nem mesmo distinguir a arte do grafite e da pichação, mas vamos expor que pichação e grafite se posicionam como expressão humana e simbólica: símbolos que representam e expressam o humano nos tempos atuais, ou seja, expressões que contam nossa história, que apontam, por fim, para a arte moderna.

Podemos dizer que grafite e pichação fazem parte da realidade da cidade, do urbano. Ambos estão impregnados no mesmo suporte físico: paredes e muros – e até em chãos, postes etc. Ambos fazem uso de tintas. No entanto, o grafite, hoje em dia, já é considerado arte, muito embora tenha vindo da marginalização dos anos 60. Assim, a pichação hoje ainda não é considerada arte, mas expressão humana, e alguns consideram até vandalismo por sua forma de execução. No entanto, o ponto chave aqui é a forma de expressão humana através das pinturas nos muros. E até que ponto isso é arte ou mesmo podemos compreender as possibilidades simbólicas impregnadas nessas artes?

Hoje, o grafite ganha *status* de arte a partir dos estudos de vários teóricos, embora, no Brasil, a Lei nº. 9394/96 – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) – preconize as novas formas de se ensinar arte nas escolas, mostrando que a arte deve estar em consonância com a realidade regional e as expressões culturais e locais. Assim, o grafite, hoje, apresenta-se como uma realidade social e cultural e pode ser considerado, juntamente com as “instalações”, as “artes” da atualidade, pelo seu caráter de “novo” e, principalmente, pela dinâmica

que o torna algo a ser estudado como possibilidade de ser ou não “arte” ou forma de expressões artísticas<sup>20</sup>.

Essa discussão sobre o grafite ser ou não arte talvez já tenha caído em desuso. Desde a década de 80, essa forma de expressão característica das ruas adentrou os mais diversos salões de arte, além de exposições em mostras e em bienais pelo mundo. Assim, aquela arte que surgiu em épocas rupestres e que ressurgiu em protestos em meio à década de 60, na França<sup>21</sup>, o grafite – ou grafitti<sup>22</sup>– tenta reorganizar os espaços públicos, as ruas, a cidade, o urbano, com cores, formas e poesias.

Teóricos das mais diversas áreas analisam essas novas expressões humanas com cautela, como Ferreira Gullar (2006, p. 31), ao defender que a arte, para ser arte, digna de ser preservada como tal, parte de uma “[...] criação desinteressada e expressão de intuições e descobertas poéticas, o que implica sutil e demorado trabalho com a linguagem”. Isso nos revela que a arte se afasta de motivações mercadológicas. No entanto, pensando no caso do grafite que ressurgiu através das novas manifestações sociais, as motivações não são financeiras, mas como portadoras da voz popular, como objeto de expressão. Isso seria arte? Como já falado, após um tempo, essa expressão vinda das ruas toma *status* de arte quando percebidas como tal e expostas em galerias junto às demais artes consagradas.

Em outro texto, Gullar(1993, p. 48) rejeita a questão da evolução da arte, afirmando que “de fato, a arte não evolui; a arte muda”. Assim, não podemos cair no erro de pensar que o grafite poderia ser uma evolução das artes plásticas, antes, trata-se de mais uma ramificação dessas artes, nascida das vozes das ruas.

Concluimos, portanto, que as expressões artísticas derivam de impulsos humanos e que esses impulsos geram expressões estéticas sensíveis repletas de possibilidades.

---

<sup>20</sup>Existe uma gama de estudiosos que se debruçam e questionam o que tornaria essas expressões humanas como arte.

<sup>21</sup>Mais à frente, no subtópico 3.2.1 (Cultura e arte: suas possibilidades simbólicas e políticas), iremos debruçar mais sobre essa década tão importante para a cultura mundial.

<sup>22</sup>Para Gitahy (1999) “há palavras [...] que devem permanecer em sua grafia original pela intensidade significativa com a qual textualizam dentro de um contexto”. Assim, ele assume a grafia “GRAFITTI, já que a mesma é o plural de *graffito* – palavra italiana que significa ‘inscrição ou desenhos de épocas antigas’”. Embora a maioria dos grafiteiros use a grafia estrangeira *grafitti*, e esta seja também seja amplamente utilizada e aceita pela literatura, no nosso trabalho, optamos por usar a grafia existente no Dicionário Aurélio (GRAFITE), pois entendemos que estamos trabalhando o contexto cultural e identitário, ou seja, a apropriação da arte do grafite pelos artistas nordestinos.

### 3.6 ARTE E FORMAS LITERÁRIAS

O que é literatura, senão uma arte ou uma “linguagem carregada de significado” (POUND, 2006, p.32), podendo ser essa linguagem verbal e escrita?

O que seria então a arte da literatura? Podemos dizer que é a “escrita ‘imaginativa’ [...], escrita que não é literalmente verídica”, mas não só, a literatura, como bem explana Eagleton (2003, p. 2, 3), “emprega a linguagem de forma peculiar”, ou seja,

[...] uma ‘violência organizada contra a fala comum’<sup>23</sup>. A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana. Se alguém se aproximar de mim em um ponto de ônibus e disser: “Tu, noiva ainda imaculada da quietude”, tenho consciência imediata de que estou em presença do literário. Sei disso porque a tessitura, o ritmo e a ressonância das palavras superam o seu significado abstrato – ou, como os linguistas diriam de maneira mais técnica, existe uma desconformidade entre os significantes e os significados. Trata-se de um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exhibe sua existência material, ao contrário do que ocorre com frases tais como “Você não sabe que os motoristas de ônibus estão em greve”?

Dito isto, Eagleton (2003) cita Jakobson (1919), da escola Formalista Russa<sup>24</sup>, para quem não é a questão de ‘temas’ que interferem se um texto é ou não literário. O autor russo explica que, para que um texto seja considerado como tal, mais elementos, estes funcionais, devem ser observados, caso contrário um texto qualquer sem *literariedade* se tornaria uma comunicação, ou seja, os usos das formas linguísticas teriam o fim de comunicar o que o texto se propõe. Assim, para que um texto seja considerado puramente literário, é necessário que observemos a *Literariedade* dele; da mesma forma que para observar um objeto e defini-lo como ‘arte’, faz-se necessário encontrarmos a ‘artisticidade’ naquele material.

Seguindo esta premissa, podemos entender que não basta ser um texto temático para ser considerado arte – ou seja, ter artisticidade – ou ser considerado

<sup>23</sup>Nessa passagem, Eagleton (2003) cita Jakobson.

<sup>24</sup>“O Formalismo foi a aplicação da linguística ao estudo da Literatura” (EAGLETON, 2003, p.4.), ou seja, estudavam a forma literária. “Os formalistas começaram por considerar a obra literária como uma reunião mais ou menos arbitrária de ‘artifícios’, e só mais tarde passaram a ver esses artifícios como elementos relacionados entre si: “funções” dentro de um sistema textual global. Os “artifícios” incluíam som, imagens, ritmo, sintaxe, métrica, rima, técnicas narrativas; incluíam todo o estoque de elementos literários formais; e o que todos esses elementos tinham em comum era o seu efeito de ‘estranhamento’ ou de ‘desfamiliarização’ (EAGLETON, 2003, p. 4-5).

literatura. Sim, um texto é literatura quando percebemos e identificamos nele a Literariedade, logo, esta dá *status* de arte a um texto através de elementos artísticos que nele se apresentam. “Muitas vezes se diz que a 'literariedade' reside, sobretudo na organização da linguagem que torna a literatura distinguível da linguagem usada para outros fins. Literatura é linguagem que ‘coloca em primeiro plano’ a própria linguagem” (CULLER, 1999, p. 20). Dessa maneira, fica evidente que o Formalismo Russo analisa exclusivamente o texto literário – observando-o de ‘dentro’, internamente, seus elementos internos –, descartando os elementos externos, como frequentemente vemos em análises literárias, nas quais a biografia do autor e o contexto social são importantes.

Se, para Aristóteles a arte seria o impulso para a imitação das ações dos homens<sup>25</sup>, a poesia, para Hegel, é, então, aquilo que chegaria ao abstracionismo da arte da música – o que não é palpável – até o que o concretismo que as artes plásticas nos oferecem. Isso seria, para ele, a “totalidade dos conteúdos e das formas das artes” que atinge o espírito – a interioridade espiritual- com estímulos reais – a exterioridade real.

Ainda, diferente da prosa, a poesia transcende, pois é livre na interpretação, sendo que cada um que a lê ou ouve deve sentir em sua interioridade espiritual, seus estímulos.

A Arte literária utiliza-se de vocábulos a partir dos quais os sentimentos são ou expressados ou sentidos, algo não palpável, mas, sobretudo, como Hegel mesmo afirma: algo que atinge o espírito. O artista da literatura – o imitador, assim como o que pinta, imita uma pessoa através de uma figura – tem como matéria prima as palavras, e estas formam um todo após a construção de uma narrativa ou mesmo de um poema.

Assim, não se repetindo, mas reafirmando, como um escultor faz um homem a partir do que ele capta do mundo exterior, o que seria a *Mímeses*, ou interior, sem responsabilidade com o ‘imitar’ e sim com a verossimilhança, o artista das letras rompe o universo do físico através do seu próprio interior, longe do lugar-comum, perto da “[...] percepção imediata da alma por si mesma e em si mesma, princípio de

---

<sup>25</sup>Discípulo de Platão, Aristóteles (384-322 a.C) refutou o conceito ontológico do mestre, enalteceu o processo mimético e criou uma concepção estética para a arte, segundo a qual a imitação não se limita mais ao mundo exterior, mas se sustenta pelo critério de verossimilhança e fornece a representação como uma possibilidade, no plano fictício, sem qualquer compromisso de traduzir a realidade empírica (ARAÚJO, 2011).

que carecem a arquitetura, a escultura e a pintura, e, por outro lado, amplifica-se até formar com as representações as intuições e os sentimentos interiores um mundo objeto [...] (HEGEL, 2010, p.360).

Voltando à obra *A Poética*, Aristóteles nos dá exemplos de quatro tipos de artes literárias que imitam as ações humanas, assim podendo ser adaptadas para o teatro, cinema, ou seja, as artes das interpretações.

A Epopeia, a Comédia, a Poesia ditirâmbica, a Tragédia, de acordo com Aristóteles, são gêneros literários e que, assim como a arte – e são, em si, arte – imitam a vida. A Epopeia é um gênero literário que narra atos heroicos; já na Comédia, seus personagens protagonistas enfrentam as dificuldades do cotidiano humano e então escorneiam da própria vida, riem. Já a Poética está voltada para odeus Dionísio; e, por fim, a Tragédia: os personagens estão acoplados de maneira misteriosa, há destruição física, econômica etc. A finalidade da representação de uma tragédia, por exemplo, é despertar no público o sentimento de compaixão, de perda.

Esses sentimentos que acontecem no humano ao se deparar com uma arte e, aqui, com a arte em questão que é a literatura, nos remetem ao aprendizado com a natureza conforme falado por Aristóteles, e mais: nos remetem ao homem em contato consigo mesmo, acrescentando-se à natureza como traduzido no poema de Van Gogh (2008, P. 38-9):

A arte é o homem acrescentado à natureza, é o homem acrescentado à realidade, à verdade, mas com um significado, com uma concepção, com um caráter, que o artista ressalta, e aos quais dá expressão, resgata, distingue, liberta e ilumina.

Por meio da literatura é possível desenvolver no homem sua maior parcela de humanidade. A literatura nos eleva enquanto seres humanos, algo que podemos ver na chamada Literatura Marginal. A Literatura, ao tratar das questões sociais, nos leva ao encontro do cotidiano e serve até como elemento histórico, tamanho o dado social. Nesse caso, podemos citar Carlos Drummond de Andrade que, em seus poemas, retrata momentos vividos na Segunda Guerra Mundial, claro, de maneira poética, mas sem deixar de ser arte e se contextualizar no momento histórico. Esses são elementos que nos mostram que existem relações de textos e ideias que depois de um certo tempo são retomadas: como na década de 70 houve a Literatura

Marginal, hoje, esse termo está voltando com muita força e vindo de pessoas da periferia.

É realmente perceptível a necessidade de se oferecer cada vez mais espaços para a produção literária de pessoas oriundas de periferia; não se pode mais falar numa arte pontuada por palavrões ou expressões grosseiras, pois atualmente a literatura marginal se afigura com o propósito de adentrar no sistema literário, aliás, de certa forma, invadir esse sistema, visto que, por muitos anos, foi-lhe negado o direito a tais espaços. Por isso, Ferréz, ao escrever seus manifestos na *Revista Caros Amigos* (2004), expôs uma ‘voz’ que parece estar sufocada, e trata os espaços para a literatura como uma oportunidade que muitos escritores marginais do Brasil morreram e não tiveram a oportunidade de terem seus textos lidos.

Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue sobre nosso território e arrancou a fé verdadeira, doutrinando os nossos antepassados índios, e ao contrário dos senhores das casas grandes que nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado, mas não derrotado. Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte (FERRÉZ, 2001).

Nesse aspecto, cabe a nós pensarmos: qual a função da literatura? Seria a mesma da arte<sup>26</sup>, o impulso pela imitação, pela imitação que acaba nos oferecendo o conhecimento? O que é a Literatura Marginal se não isso: uma imersão do artista na sua própria existência, no seu próprio cotidiano e contar isso de maneira ou poética ou em prosa, imitando, ou (re) contando seu universo e aprendendo com ele mesmo?

Uma coisa é um escritor, contista, poeta, falar do que vê de longe, outra é quem está inserido falar de suas realidades, cantá-las e contá-las para seu público, muitas vezes restrito, como no caso de Hip-Hop – geralmente são pessoas dos guetos, dos becos, das comunidades periféricas que consomem este produto cultural. Muitas vezes, a mídia de massa não abre espaço para esses excluídos e, quando abre, trata-os como indivíduos diferentes, tal qual durante muitos anos ocorreu com a literatura feminina, antes de a mulher assumir seu *locus* no universo literário.

---

<sup>26</sup>O que seria redundante já que literatura é arte.

Quando o homem imprime ritmo à sua palavra, para obter efeito estético, está criando um elemento que liga esta palavra ao mundo natural e social; está criando para esta palavra uma eficácia equivalente à eficácia que o ritmo pode trazer ao gesto humano produtivo. Ritmo é, portanto, elemento essencial à expressão estética nas artes da palavra, sobretudo quando se trata de versos, isto é, um tipo altamente concentrado e atuante de palavra. Ele permite criar a unidade sonora na diversidade dos sons. (CANDIDO, 2006, p.71-2)

Nesta ligação da palavra com o mundo social, principalmente quando tratamos da arte das mais diversas ‘literaturas’ como a literatura de gênero, literatura feminina, ou mesmo a Literatura Marginal, observamos o texto e o contexto, e entendemos a existência de uma literatura “engajada”.

Mas a literatura como ARTE, não deveria ter apenas função de arte? Ela precisa ter uma finalidade? E então, onde estaria a chamada ‘arte pura’? Sobre essa questão, Barthes (1981, p. 138) vai questionar se é possível a coexistência da arte pura e da arte social – arte engajada – nos seguintes termos: “A nossa literatura será, portanto, sempre condenada a esse vai-e-vem esgotante entre o realismo político e a arte pela arte, entre uma moral do engajamento e um purismo estético, entre o compromisso e a assepsia?”

Essa indagação de Barthes recai não só sobre arte, mas também sobre o fazedor dessa arte, ou seja, o artista. O que tornaria um texto engajado, senão o engajamento do seu escritor? Simone de Beauvoir disse em seus textos que o escritor está totalmente presente em suas escrituras (DENIS, 2002, p.45). Esse pensamento nos remete aos versos de Fernando Pessoa, o qual escreveu que “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente”. Ora, a poesia em si é o Eu lírico falando de quem? O autor – mestre do seu escrever – mesmo fingindo e se escondendo por trás de versos, deixa escapar seu eu. Mas, assim, podemos encontrar ‘engajamento’ em poemas. A resposta é sim.

[...] certamente, todo escritor imbuído das exigências que orientam o seu empreendimento tende a investir-se inteiramente nela e a absorver-se totalmente no trabalho da escritura. Mas Beauvoir, evocando uma ‘presença total’, vai mais longe: ela insiste no fato de que o escritor não se engaja somente inteiramente na realização da sua obra, mas que ele engaja ai a *totalidade da sua pessoa*, no sentido de que ele ai coloca o conjunto dos valores nos quais acredita e pelos quais ele se define. Por isso, o escritor engajado coloca em jogo bem mais do que a sua reputação literária; ele arrisca a si mesmo inteiramente na escritura, fazendo parecer ai a sua visão do mundo e as suas escolhas que dirigem a sua ação (DENIS, 2002, p.46).

No decorrer da obra de Denis (2002), percebemos uma leitura sobre o pensamento de Sartre acerca da literatura engajada, mas o que mais chama a atenção é um debate bibliográfico que o autor faz quando compara as falas de Barthes com as citações de Sartre. Nesse contexto, chega-se à questão da literatura engajada e da poesia. Pergunta-se: será que na poesia existe espaço para um engajamento? Será que a arte pura buscaria a estética como primazia e assim não teríamos espaço para um engajamento? É possível ter uma literatura – no caso poemas – com engajamento? Ou será que perderemos na “estética”?

Fazendo um contraponto entre engajamento e utilidade – será que o engajamento leva a fazermos uma arte literária com uma função de utilidade? – Eagleton (2003, p. 236), discorrendo sobre o utilitarismo da literatura, afirma: “poucas palavras são mais ofensivas aos ouvidos literários do que ‘utilidade’, que evoca objetos de uso como grampos de papel e secadores de cabelo”.

Isso nos faz chegar a uma conclusão: a arte literária – e tantas outras artes – pode sim possuir o engajamento – inerente à pessoa, ao artista que é um ser social – mas nunca a uma utilidade prévia.

Exposto isso, e diferenciando a questão do engajamento com a utilidade, para nossa pesquisa, muito nos interessa o fato de Denis (2002) abordar a questão da possibilidade de engajamento na poesia, isso porque, observando os textos nos muros, escritos pelos grafiteiros, entendemos que muitos deles remetem ao passado da arte do grafite: o protesto – o que remonta a um passado de engajamento. Paralelo a isto, como já explanado, temos que salientar a possibilidade de encontrarmos literariedade nos textos murais da atualidade e, para além disso, encontrarmos uma identidade inerente ao universo do grafite e do *Hip-Hop*. Dessa forma, temos duas análises: uma voltada para a arte literária a partir do Formalismo Russo – em que não interessam elementos externos ao texto – e outra que observará, também, quem são os agentes fazedores daquela arte e seu contexto cultural.

É válido ressaltar, para complementar a reflexão, um material icônico quando se trata de literatura engajada e marginal. Trata-se do vídeo<sup>27</sup> onde Paulo Leminski – poeta já falecido – ressalta a convergência existente entre os escritos nos muros e a arte literária, discorrendo sobre as possibilidades que os muros e paredes criaram para a arte, para a exposição da literatura. Esse vídeo, talvez, pode nos tirar da zona

<sup>27</sup>Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>>. Acesso em: 24 out. 2014.

de conforto: leva-nos a pensar a cidade moderna como espaço aberto e não fechado – como se tornou a cidade atualmente – e o grafite – arte que acaba se comparando a um “grito” – tendo o poder de chamar atenção de quem passa, o poder de comunicar e, acima de tudo, de levar arte para os locais menos ‘indicados’. O grafite se torna, como literatura, um “fenômeno poético” surgido nas décadas de sessenta/setenta junto à já citada Literatura Marginal. Seguindo esta linha, ainda neste vídeo, o poeta nos faz crer que “a parede e a página criam uma estranha ambiguidade”, mostrando que há uma experiência “expressional” única, usando a “cidade como página”, como denomina o título do nosso trabalho.

Vale ressaltar, por fim, que ao nomearmos o título deste trabalho de “Quando muros se tornam livros...”, estamos apenas fazendo uma metáfora, pois, de acordo com estudos das mídias (MCLUHAN, 1969), “o meio é mensagem” ou seja, o meio é indissociável da mensagem. Na prática: um livro já é um meio e a mensagem nele contida também é um meio e ambos se configuram como uma mensagem como um todo. Assim, o muro é um suporte usado pelos grafiteiros e artistas de rua não como um livro, mas como um concreto/suporte, e este, ao projetar uma arte nele, configura a intermedialidade (CLUVER, 2008, 2011) inerente ao suporte – muro – jamais havendo uma transformação da mídia.

Dessa forma, como o meio é a mensagem, o grafite – que é um meio por passar uma mensagem – é *um grafite*, não uma literatura. Contudo, os grafites escolhidos e analisados nesta pesquisa evidenciam que podem também serem vistos como artes literárias.

Para nosso trabalho, fica clara uma inter-relação entre textos não literários (as imagens dos grafites), textos literários (os textos que os grafiteiros e pichadores impregnam nos muros) e o suporte usado (os muros e paredes). Podemos então perceber a relação entre a literatura e outras formas de textos/mídias.

### 3.7 GRAFITE E SUAS VERTENTES

Não é possível dissociar o grafite, como conhecemos hoje, de manifestações e atos políticos, muitas vezes sendo discriminado quem o fazia, assim como hoje acontece com aqueles que se denominam pichadores. O ato de protesto sempre esteve vinculado ao grafite. No entanto, mesmo o grafite ganhando valor estético e

estilos diferentes, seus artistas continuam usando o muro como suporte para expor sabores e chamar atenção dos transeuntes. Assim, diz Oliveira (2013):

Antes de virar uma expressão artística, as bases do que hoje se entende por Graffiti estiveram principalmente na expressão política. Ele sempre esteve presente como marca de protesto, seja no cotidiano dos cidadãos desde a antiguidade ou em manifestações de trabalhadores e jovens, como as que tomaram as ruas de Paris em maio de 1968. Mas, a partir da virada dos anos 60-70, o Graffiti contemporâneo se desenvolveu como uma manifestação artística radical de protesto dos jovens moradores de grandes centros urbanos. Emergiu da impossibilidade de muitos em se expressarem nos suportes e estilos artísticos reconhecidos “oficialmente”, pela insatisfação com suas condições de vida e pela necessidade de afirmação social. (OLIVEIRA, 2013, p. 46)

O grafite, enquanto meio de expressão artística, surgiu na década de 60 nos Estados Unidos. Já o que alguns caracterizam por pichação – e aqui vamos perceber que também pode ser uma forma de grafite – é bem mais antiga, estando presente especialmente nas guerras, como forma de protesto e informes ao público. Com o passar dos anos, o grafite foi ganhando espaço e valor no meio artístico, estando ligado ao movimento Hip-Hop, o qual é “voltado para os negros e caribenhos nos EUA e pela luta contra a ditadura militar” (MEDEIROS, 2008). Campos (2012, p.544) afirma que o grafite de vertente norte-americana possui particularidades de natureza transgressiva e completa:

O graffitié, sempre o foi, nas suas múltiplas manifestações, um modo de comunicação. A particularidade do graffiti é que se trata de uma forma de comunicação de natureza transgressiva que é realizada no espaço público urbano. Estes são os dois principais requisitos do graffiti de inspiração norte-americana, que foi colonizando o espaço urbano de tantas cidades por esse mundo fora. (CAMPOS, 2012, p. 544)

Na década de 60, a França desponta como local onde as ideologias afloraram, fazendo com que essa forma de discurso crescesse e se desenvolvesse, vindo a servir de exemplo para muitos outros locais.

De acordo com Gitahy (1999), uma das manifestações artísticas mais fascinantes são os “desenhos feitos nas paredes das cavernas”, ou seja, as pinturas rupestres, as quais, para o citado autor, representam o início da arte pictórica e, como defendido por Aristóteles, o homem tendia a representar o que via. Nesse caso, representando “animais, caçadores e símbolos”, alguns que até hoje em dia ainda não são decifráveis, mas que possuem “uma linguagem simbólica própria” (GITAHY, 1999, p. 12).

Esse impulso humano de escrever no urgente, no espaço mais próximo, torna o grafite como algo marginal, de resistência: local onde os impulsos humanos são deliberadamente expostos. Neste sentido, podemos citar algumas vertentes dos grafites que são conhecidas em excesso pelos grafiteiros e também já estudadas pelos pesquisadores.

A resistência é a vertente que primeiro citaremos para este trabalho, pois ela rasga as questões entre o politicamente correto, a identidade, o errado, o marginal e a arte.

O *Stencil* se tornou a vertente do grafite mais prática. A rapidez com que um grafiteiro faz sua arte é devido às máscaras – ou seja, desenhos ocios onde o spray irá penetrar, formando a arte mural. Já o *Bomb* é uma forma de escrita, mas de maneira mais arredondada e com características de *street art*. *ThrowUp* seria o *Bomb* sem cor, sem preenchimento, e o *Wildstyle* – nascido nas ruas de Nova Iorque na década de 70 – também se apresenta como variadas formas de escritas, mas sua maior característica são os emaranhados de palavras e letras que muitas vezes não são possíveis decifrar.

### 3.6.1 Grafite e suas formas literárias

Para este subcapítulo, iremos nos debruçar sobre as formas literárias às quais a arte do grafite de rua e a pichação se apropriam, ou melhor, como o grafite pode ser visto, também, como literatura. Não vamos falar de todos os grafites que conhecemos, mas somente aqueles que selecionamos, e tentar extrair deles o que têm de literário.

Algumas perguntas se fazem oportunas quando falamos de grafite e literatura ou “literatura nos muros” através do grafite, como, por exemplo, o que torna um grafite literatura? O que diferencia um grafite ou uma pichação das formas tradicionais de expressão da literatura?

Vamos, aqui, nos apropriar de uma fala de um interventor de rua, que faz parte de um texto de Micheliny Verunschik, publicado na página do Itaú

Cultural<sup>28</sup> onde o artista de rua, que usa como um dos seus heterônimos 'Honest', afirma

[...] que a diferenciação entre o que é arte e o que é vandalismo nas ruas é subjetiva: "Quem define isso é o olhar de cada um, que é particular. Depende do potencial que 'eu' vejo naquilo. No caso da pichação, por exemplo, vejo uma caligrafia muito autêntica, que sem ser baseada em qualquer forma ou estética dá outra identidade a uma parede, a um prédio".

Assim, falar e diferenciar a pichação do grafite neste trabalho seria interferir no olhar do outro, modificar a forma e percepção que cada um pode ter sob a cidade e seus escritos. Neste caso, podemos citar o grafite/pichação que se encontram em um dos viadutos da cidade de João Pessoa:



**Imagem 9 – Grafite/pichação no viaduto da Avenida Miguel Couto, Centro, João Pessoa, PB.**

Fonte: Kalyne Almeida. (fev. 2014).

Nessa intervenção, fica nítida a proposta de impregnar na cidade um texto e a marca do 'escritor' de rua com spray, de forma rápida, já que no local há um grande

---

<sup>28</sup>Para nosso trabalho, evitamos ao máximo buscar informações em revistas e sites culturais, no entanto, chegou-se a um ponto em que usar esses meios tornou-se essencial e até construtivo para nosso objetivo (VERUNSCHK, 2009).

fluxo de veículos – uma das características da pichação<sup>29</sup>: “Amigos são como vento. Às vezes perto, às vezes longe. Eternos em nossos corações.” E dedica: “P/A C.N.P.W e todos da Zona Sul”. Nessa intervenção, é possível encontrar uma forma literária do grafite, mas não é possível identificar que tipo de grafite é esse, ou que tipo de pichação é essa. Sabemos que as letras da pichação, geralmente, têm suas próprias características, mas esse escrito pode ser comparado à pichação, pois o local é de difícil acesso e deve ter sido escrito de forma rápida – característica desse estilo. No entanto, para nossa pesquisa é de expressa importância tal registro.

É sabido que o grafite é uma arte transcultural, na qual se entrelaçam várias culturas, seja a intervenção urbana, a pichação, arte, vandalismo, formando assim uma única expressão sendo representada por várias, tendo, nela, o traço de diversas outras formas de culturas e expressões artísticas. Nesse contexto, é possível perceber que existe uma junção plena de palavras com imagens, ou seja, signos que se complementam numa mesma plataforma. Essa expressão tida como efêmera acaba se tornando um modo de fala, se estar no mundo, e de criar símbolos e simbologias através da escrita muitas vezes ideológica.

Nesse sentido, recorreremos ao recém-falecido escritor latino-americano Gabriel Garcia Marques, citado novamente por Eagleton (2003, p. 20), o qual, em se tratando de ideologia e literatura, observa que a forma “pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura de poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos”.

No contexto pós-moderno (HALL, 2006), muito se tem falado do fim da literatura ou de narrativas, mas o que se vê é o brotamento de uma necessidade de vozes de vários polos do mundo, de localidades menos visíveis; vozes de pessoas excluídas, hoje sendo ouvidas, ou até mesmo apenas faladas (BOSI, 2002). Somente isso já demonstra uma inserção no contexto literário, quer seja em suportes comunicacionais tradicionais, como revistas, livros, músicas, quer nos muros da cidade. Muitos dos artistas continuam sendo tratados como pichadores (embora alguns não descartem essa possibilidade, já que assim se consideram),

---

<sup>29</sup>Definir pichação e grafite não é tarefa das mais fáceis, uma vez que as controvérsias em relação a tais conceitos são inúmeras. Teóricos, estudiosos, pichadores/as e grafiteiros/as buscam conceituar essas duas práticas mas ainda não chegaram a um ponto pacífico, nem sabemos quando ou, mesmo, se chegarão. Embora sejam vertentes da cultura de rua apresentam-se dissidências que nos incitam a questionar o porquê dessa dificuldade conceitual. Não seria ela justificada exatamente porque não haveria como distinguir as duas práticas? Serão elas tão distintas assim? (DUARTE, 2010, p.73).

embora a arte do grafite tenha adentrado em galerias de arte, demonstrando, algumas vezes, exclusão para quem continua 'pichando' nas ruas – aqui ainda não diferenciamos pichação de grafite, porém, mais adiante, faremos isso.

Neste trabalho foi necessário nos debruçarmos sobre aspectos literários que, de certa forma, nos encaminharam para pensarmos em novas formas de questionar a realidade, não apenas a realidade de quem faz a arte literária periférica, mas também como essa arte adentra na sociedade e na mídia. Para tanto, analisamos a arte nos muros e, muitas vezes, pelo fato de o grafite ser um dos elementos do Hip-Hop, é comum encontrar nos textos frases de músicas como se eles estivessem cantando em forma de *Rap*, ou escrevendo seus poemas e frases de reivindicações nos muros da cidade. Sobretudo, esse trabalho se propôs a observar os poemas e outras produções literárias, em um meio não tradicional.

É importante ressaltar ainda que este estudo perpassa por uma visão sociológica, na qual

[...] entra em cena um grafite de muro – um tipo de linguagem ambiental da contemporaneidade – como forma concreta de interação social. Grafite e sociedade retroalimentam-se e evoluem juntos, embora essa condição seja negligenciada pelo discurso da cultura predominante. As manifestações do grafite são resultado em que um grafiteiro introjeta diversos elementos da sociedade em que vive, interage com eles e, a posteriori, devolve-os à exterioridade, intervindo politicamente nos muros da cidade. (DUARTE, 2007, p.343)

No entanto, o que se tem percebido, após pesquisas e leituras de autores que investigam a chamada literatura de periferia, foi uma grande atuação cultural e identitária vinculadas às experiências de vida, gerando várias formas de expressões artísticas, dentre estas, a criação literária, seja em suporte musical, livretos vendidos nas ruas, revistas engajadas (como a *Caros Amigos*) e, até mesmo, escritos em muros, sempre estabelecendo um vínculo entre a literatura, a realidade social e o sagrado.

Por fim, a inquietação primária deste trabalho é ver as artes literárias estampadas nas ruas – uma literatura de urgência pela sua representação imperativa e uma literatura abarcada pelo movimento *Hip-Hop* –, mas com identidade regional, em uma cidade do Nordeste brasileiro, que pode contar suas histórias, seu contexto. Não um contexto carioca, nem americanizado, mas uma realidade local, específica, de uma cidade do estado da Paraíba.

Desse modo, o objeto de estudo é a literatura e as expressões literárias que, junto com as imagens, formam poemas, poesias, textos, no suporte de grafites.

Assim, quando imaginamos o jovem de hoje, pensamos logo em pessoas na frente de computadores, ligadas às novas mídias sociais, introduzidas numa sociedade virtual. Entretanto, esses espaços – os virtuais – podem, sim, serem alcançados e estão sendo por jovens das mais diversas classes sociais. Lá, eles publicam suas ideias, se identificam, contam histórias e narrativas em blogs, postam poemas, entre outras coisas. Porém, as minorias juvenis ainda clamam por espaços na sociedade contemporânea, muitas vezes pelo fato de serem vistas como pessoas que não podem contribuir com a arte ou que criam uma arte ‘pobre’, o que não é verdade. Esses jovens lutam por espaços que já são deles no contexto de uma sociedade plural, sendo assim, as mais diversas formas de expressão é que compõem o quebra cabeça social.

Nosso objeto está escrito nos muros, como já dito, mas esses escritores, artistas da literatura, se encaixam na chamada Literatura Marginal e não poderíamos deixar de citar estes fatos literários.

O clamor da voz do escritor marginal revela uma espécie de literatura de urgência, já que, por muitos anos, o negro, o pobre, o ‘favelado’, foram vistos como ‘aculturados’. Assim, sua voz era sufocada, suas mãos, em sentido figurado, eram amarradas, como se estivessem fora da realidade que a sociedade achava que era a ‘convencional’. Isso nos remete ao escritor Lima Barreto, em sua literatura de urgência, única forma de se achar em contato com o mundo, já que lhe fora negado tal aproximação (HIDALGO, 2009).

Um estudo sobre este tema torna-se também urgente, pois estamos vivendo momentos em que a literatura se mostra como fonte libertadora, como voz poética de um povo em um contexto sem poesia, numa realidade social excludente. São pessoas que sabem que podem falar, apropriam-se desse conhecimento e rompem, através de seus versos, o universo social aceitável. Suas palavras consolidam-se enquanto uma literatura marginal, pois esta é construída por pessoas, de certa forma, fora do ‘cânone literário’ – entendendo-se aqui a literatura canônica como aquela que se encaixa na estética ou na natureza político-ideológica do sistema vigente (RODRIGUES, 2008). Estes falam a sua linguagem da sua maneira, mas se expressam de forma extremamente compreensível.

Esses literários marginais estão em toda parte, em várias artes: na música, nas revistas, nos saraus, nos livros, nos muros. E quando mencionamos “muros”, nos referimos ao artefato de concreto feito para separar localidades.

Muitos artistas, sem ter como se expressar, se apropriam de muros e paredes dos arredores da cidade. Esses escritores, artistas “plásticos” dos muros, também são poetas, e apenas fazem uso de um suporte que servirá de desbloqueio para abrir as portas para o mundo literário e das artes, a partir das suas produções poéticas, a fim de falarem do seu contexto social, de suas crenças, vivências, fé e sagrado.

É esse tema que nos toma e nos torna estudiosos das artes literárias das ruas, as quais, através da sua poesia urgente e das figuras grafitadas, provocam em nós sensações e inquietudes.

Assim, as formas literárias são, em primeiro lugar, objetivação e institucionalização de formas de consciência e de existência social. Não somente são “criações” artísticas ou linguísticas senão, sobretudo, um modo de estabelecer, ao nível da consciência, relações entre os homens.

## 4 A POÉTICA DOS MUROS

Observando então a literatura como arte – como bem é – percebemos seu poder social e humanizador que dialoga com várias outras formas de cultura, além de elevar o humano ao conhecimento próprio e organizador da nossa própria mente e sentido. A arte da literatura nos muros carrega um diferencial diante de um território propriamente artístico, ou seja, de um local que não foi construído para expor artes. Assim, os sinais sociais que a literatura desenvolve no cotidiano, desde a época da oralidade até os tempos atuais, fazem renascer uma organização social, muitas vezes deixada de lado, como explica Williams (1992, p. 130):

Uma área da história das artes, que é enorme e à qual habitualmente não se presta atenção, é o desenvolvimento de sinais sociais de que aquilo a que, então, se vai ter acesso deve ser encarado como arte. Esses sistemas são muito diversos, mas, em conjunto, constitui a organização social prática daquela primeira forma cultural profunda em que certas artes são agrupadas, destacadas e distinguidas.

E complementa:

Os tipos mais comuns desses sinais são os da *ocasião* e do *lugar*. Eles atingem suas formas mais simples, por serem as mais especializadas, em sociedades mais ou menos complexas e seculares. O sinal de uma galeria de arte é um caso especialmente óbvio. É um lugar especializado e destinado à contemplação da pintura do desenho ou da escultura como arte.

Assim, um espaço destinado para algo, é, para Williams (1992), um espaço para aquela arte. Ali, existem convenções sociais que dialogam com quem vai para tal espaço. Seria, em sua fala, “[...] um simples recurso técnico para que os objetos sejam expostos (o que, evidentemente, ela também é)”. É o que, basicamente, McLuhan (1969) diz, quando se refere ao meio sendo a mensagem, pois o suporte onde aquela arte se encontra revela o que é tal arte através de sua mensagem inerente ao suporte.

Podemos ver que uma galeria de arte está aberta para as pessoas irem apreciar artes expostas lá. Mas, e quanto a uma rua, onde o espaço já é aberto em si e as artes estão expostas, diuturnamente, ocupando essa lacuna de “galeria a céu aberto”? Williams (1992, p.130) continua:

Considere-se, porém, a diferença quando vemos um desenho numa rua comum ou numa parede de uma casa. Logo se indaga porque está ali: será algo feito por algum vândalo, algum troca-tintas não autorizado, ou algum

artista impulsivo ou frustrado, ou será alguma política de trazer a arte para as ruas?

No contexto do nosso trabalho, o lugar, a ocasião, são extremamente relevantes para nossa análise. São também estes que ditam que tipo de arte é, como dialogam com o público e quem são os artistas, e ainda: quais artes estão expostas a céu aberto. No nosso caso, são desenhos, imagens e, junto a elas, os textos. Alguns de autoria própria do grafiteiro, outros intertextos bíblicos ou até mesmo adaptações de outros artistas escritores de rua.

Essa questão dialoga com o fato de que os grafites nos muros só poderão ser chamados de grafite se estiverem nos muros. Ora, se tirarmos um grafite de um muro, e colocarmos numa galeria, ele terá a estética do grafite, mas não será um grafite propriamente dito. E as inscrições verbais nos muros só poderão ser tidas como literatura a partir da literariedade. No entanto, seria uma literatura em formato, digamos assim, de grafite. Ou seja, o grafite é literatura quando essas duas mídias (grafite e texto literário) dialogarem entre si, tendo identificação de literatura, de arte e do suporte mural.

As ruas escolhidas para análise nesta pesquisa, conforme podemos citar, desde já, apresentam suas peculiaridades: uma se localiza num bairro de periferia da cidade de João Pessoa, onde o diálogo é, sim, frequente com quem passa, mas, de maneira ainda marginalizada, por ser feita pelas mãos de artistas ainda não conhecidos. Quanto ao trecho escolhido da Avenida Presidente Epitácio Pessoa, os escritos têm um espaço aberto aos diálogos com os mais variados públicos e classes sociais. Também escolhemos o conhecido Beco da Cachaçaria: lá, o local é aberto ao diálogo cultural, onde músicas das mais diversas vertentes são tocadas durante os finais de semana, ou mesmo próximo a esta rua, devido a um projeto da Prefeitura Municipal de João Pessoa intitulado “Sabadinho Bom”, que leva músicas para a Praça Rio Branco – defronte dessa mesma rua – todos os sábados, tornando, ali, um espaço convidativo para pessoas se divertirem. Assim, os finais de semana se transformam em espaços para as artes e artistas se expressarem livremente. Logo se veem grafiteiros criando, enquanto se toca um samba, ou colando origamis nos muros em formato de borboleta, expressando a liberdade. Nesse contexto, muitos textos surgem, como por exemplo as produções do artista Giga Brow, artista cuja poesia trataremos mais adiante, que, inclusive, é autoral. Por fim, a última rua escolhida, e não por acaso, é a rua Deputado Jäder Medeiros, como já falado nos

capítulos anteriores, próxima ao Espaço Cultural José Lins do Rego, no bairro de Tambauzinho.

Nesse contexto da arte do grafite, a qual, em conjunto, proporciona a nós textos poéticos agregados a ela, o já citado artista Giga Brow pode ainda ser colocado como exemplo. A arte que iremos expor logo abaixo, embora não faça parte de nenhum muro que escolhemos para estudar e nem se encontre na cidade de João Pessoa, traz consigo uma representatividade para todos os que estudam as literaturas nos muros por causa do seu sistema poético, apresentando não apenas signos verbais, mas também os não verbais, compondo um conjunto de significados das linguagens impregnadas nessa arte. Vale salientar que este grafite se encontra em Pernambuco, também a céu aberto.



**Imagem 10 – Arte: Giga Brow – Sonhos à vela**  
 Fonte: Fotografia de Giga Brow (2013).

Como início deste capítulo, foi importante usarmos esta arte como exemplo a fim de nos contextualizar no objeto estudado. Desse modo, percebemos a utilização de um texto de um poeta paraibano, Lúcio Lins<sup>30</sup>. Compreende-se que o artista usou do intertexto para se expressar, já que sua arte pictórica dialoga com caminhos marítimos, algo tão peculiar aos poemas de Lúcio Lins. Vemos, então, um trecho de

<sup>30</sup>Em tempo: Lúcio Lins, poeta paraibano falecido em 2005, é autor de *Lado que cava que covas* (1982), *As lãs da insônia* (1991) – de onde foram retirados os poemas acima – e *Perdidos astrolábios* (2003) (NICOLAU, 2005).

um poema escrito num muro, uma literatura que, como abordado por Nicolau (2005) com relação ao poema em si, há uma relação com

[...] a linguagem metafórica desse poeta, quando associada a uma musicalidade dentro da poesia, é capaz de expressar um poema simples e belo. O jogo de palavras é costurado por Lúcio Lins com precisão e fluidez. É o caso de história flutuante, um dos mais belos poemas da poesia paraibana.

Assim, esse trecho escolhido pelo artista Giga Brow para nos transportar para a arte da literatura trata-se apenas de um fragmento dentro do seguinte poema:

[...] não tenho horizontes/ **tenho sonhos à vela**/ e a tempestade da história/não tenho mapas/ tenho cartas anônimas/ e os gritos de seus naufragos/ não tenho mares/ tenho a garganta seca/ e as palavras navegáveis. (Lúcio Lins – grifo nosso)

Se continuarmos destacando o grafite nos muros e a literatura, podemos seguir pela linha dos artistas vanguardistas, pois ali já existia uma maturação sobre estética, arte pictórica e literatura. Sobre isso, o Impressionismo, por exemplo, que nasceu na França, não observa a cópia como algo nobre, já que a fotografia estava surgindo. Naquele momento da facilidade da reprodução (BENJAMIN, 1985), o que mais importava, para os impressionistas, era capturar o fragmento do instante, ou seja, a luz. Os artistas plásticos, para não perderem a luz, o momento, iam para o lado de fora a fim de capturar as imagens com a luz natural. Dessa maneira, os impressionistas, ávidos pelo 'momento', tinham consciência de que não detinham o todo – como os Renascentistas pensavam – mas, sim, a impressão que aquela imagem podem nos oferecer: a emoção estava sobreposta. Nas artes plásticas, por exemplo, eram as pinceladas dadas de maneira não simétricas que compunham a arte – isso porque só indo para longe, ou seja, através da distância, se via o todo.

Fazendo, então um paralelo entre as artes pictóricas – desde as figuras rupestres, passando pelo impressionismo, expressionismo, desenhos dos grafiteiros, pintura a óleo, aquarela – e a literatura –, os escritos dos grafiteiros, que também são imagens e que, geralmente, vêm junto com uma estética particular de cada artista, e sobre a questão da imagem, Joly (1996, p. 13) afirma:

De fato, numa primeira abordagem, o que haverá de comum entre um desenho de uma criança, um filme, uma pintura rupestre ou impressionista, *graffitis*, cartazes, uma imagem mental, uma imagem de marca, falar por imagens e por aí a fora? O mais notável é que, apesar da diversidade dos significados desta palavra (**imagem**), compreendemo-la. Compreendemos que ela designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da

produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece.

Deste modo, compreendendo a questão da imagem, cabe a nós, pesquisadores, estudiosos, artistas, certo distanciamento observando os escritos nos muros como literatura e uma literatura independente do suporte, porém, pelo seu contexto social e pelo local de apresentação, uma literatura marginal, e como bem pondera Gitahy (1999), justamente pelo suporte e contexto histórico, “perceber que o graffiti, por sua natureza intrínseca, sempre será marginal”.

#### 4.1 OS TEXTOS DOS MUROS EM JOÃO PESSOA

Para nosso estudo, que não é simples (pois se trata de análise da imagem e de textos), iremos nos pautar, dentre outros suportes teóricos, na questão da já citada literariedade, pois não queremos aqui justificar que todos os grafites dos muros são literatura, mas, na medida do possível, tentamos analisar o teor de literariedade que nosso recorte tem. Ao mesmo tempo, como estamos tratando de imagens, também observamos a semiótica, visto que, de acordo com Santaella (2002), as imagens são, sobretudo, algo que está fora delas. Assim, se para a Literariedade o que importa são os elementos internos de um texto, para a semiótica, além desses elementos, há o contexto ‘fora da imagem’. Ou seja, se para a literariedade os significados são encontrados dentro do próprio texto literário, a semiótica busca o que está no campo extra-imagem. Dessa forma, nossa análise distingue-se em dois momentos: ora a partir das imagens e da semiótica, ora a partir dos textos e seus elementos internos.

Assim, sobre a literariedade, Aguiar e Silva (1999) vão explicar:

Correlativamente, à especificidade objetiva dos textos literários deverá corresponder a especificidade dos métodos e processos de análise desses mesmos textos. Para designar a especificidade da literatura, criou Roman Jakobson, num dos seus primeiros estudos, o vocábulo literariedade. Assim, o objeto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária (AGUIAR; SILVA, 1999, p. 15).

A capital da Paraíba, localizada na parte litorânea do estado— o que caracteriza um espaço com um fluxo considerável de turistas, abriga, hoje, ruas e paredes marcadas pela presença do movimento *Hip-Hop*. Esse movimento surgiu na

cidade e no estado em meados dos anos noventa, e com ele os quatro elementos: Rap, Dj, Dança de Rua e o *Graffiti*<sup>31</sup>.

O grafite, nosso objeto de estudo, ainda visto como marginalizado naquela época – e por que não dizer ainda nos dias atuais –, constitui uma forma de expressão artística já antes estudada em programas de pós-graduações do estado<sup>32</sup>. Tema muito debatido entre a cultura *Hip-Hop*, a arte do grafite entra como o elemento visual, como a arte visual, relacionada às artes plásticas.

Assim como em outros locais do mundo, o grafite na Paraíba teve seu início com formas de reivindicações. No entanto, desde 2011 temos uma lei federal, de cunho ambiental, que em seu Art. 6º remete ao “art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998”, que “passa a vigorar com a seguinte redação: “Art. 65”. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano...” é crime, no entanto no parágrafo segundo descriminaliza a grafiteagem nos muros da cidade quando autorizada. Em contraponto, na cidade de São Paulo, por exemplo, a lei municipal que rege as intervenções urbanas – sejam elas publicitárias ou não – é mais severa no seguinte sentido: observa o grafite como uma possível propaganda – lá, publicidades são proibidas, de acordo com “Lei Cidade Limpa” (Lei nº 14.223/2006), que visa a um ordenamento da paisagem urbana. Já aqui na cidade de João Pessoa, de acordo com a grafiteira Cybelli Dantas, durante um debate promovido por uma ONG sediada no estado da Paraíba (após mais de quarenta artistas do *Hip-Hop* terem ido assistir ao filme “Cidade Cinza”), há uma diferença básica da intervenção urbana em comparação com São Paulo, visto que naquela cidade do Sudeste a prefeitura é quem apaga as artes murais. Aqui, em sua maioria, são os anunciantes que fazem isso – com publicidades que se aproveitam do muro para expor seus produtos ou serviços. Vale salientar que a lei ambiental da cidade de João Pessoa apenas proíbe inscrições em muros e paredes sem prévia autorização; em São Paulo, contudo, mesmo que o grafiteiro seja o dono do muro, há restrição.

As artes murais na cidade de João Pessoa carregam poeticidade em suas formas, tanto na imagem que pode ser reconhecida como um traço específico de um

---

<sup>31</sup>Graffiti escrito dessa forma é, segundo os grafiteiros, a forma “correta” da escrita da arte do grafite. É, portanto, com essa grafia que eles se identificam.

<sup>32</sup>Angelina Duarte – pesquisadora que estudou questões sociais que envolve o grafite na cidade de Campina Grande tanto em seu mestrado quanto durante seu doutorado, ambos pela UFPB.

determinado grafiteiro, como nos textos que eles imprimem junto às imagens. Esses textos são também imagens, por se tratar de letras desenhadas, mas aqui observamos que em muitos desses textos existem também a já citada literariedade e a literaturidade, ou seja, elementos que mostram que aquela obra plástica dialoga diretamente com a literatura.

Assim, a arte literária pode ser percebida entre os becos e ruas extensas da cidade de João Pessoa e naturalmente são preservadas durante anos – embora não haja uma política de preservação dessas artes. Esses grafites podem ser vistos em muros que circundam terrenos baldios e que coloreem aquele espaço, mas, sobretudo, dialogam com a arte da literatura fazendo com que o transeunte pare e entenda o contexto.

#### 4.2 ANÁLISES DOS GRAFITES DOS MUROS: RESISTÊNCIA, SAGRADO, MEMÓRIA

Como já falado, nosso estudo direciona-se para algumas análises dos já citados muros e seus grafites. Esta análise se firmará em algumas bases teóricas que nos possibilitam a imersão nas imagens que estão por vir, além de fotografias desses muros.

Analisar imagens – no nosso caso, imagens em fotografias, as quais antes, *in loco*, já havíamos estudado nas ações inerentes ao processo de pesquisa – não é uma tarefa das mais fáceis, pelo contrário, decupar trecho por trecho e, ao mesmo tempo, observar o todo é um exercício do olhar, do sensível e também, e por que não dizer, do olhar técnico. Assim, acabamos adentrando numa análise do imaginário simbólico. Nesse aspecto, a pesquisadora brasileira Lúcia Santaella (1983), que se aprofundou na semiótica peirceana, também nos dará suporte para tal. Vale salientar que a análise semiótica não é o objetivo deste trabalho, mas não poderíamos nos furtar de trazer para esta pesquisa a contribuição da ciência que investiga e examina como se dão os modos de constituição dos signos e as linguagens possíveis no contexto das produções de significação e de sentido (SANTAELLA, 1983).

A semiótica, nessa perspectiva, funciona como eixo para elucidar e complementar a interpretação das imagens de modo que os elementos nela contidos

tenham seu espaço mais bem delimitado e sua significação venha à tona de forma mais densa.

Dito isto, voltamos à questão da análise das inscrições murais (sejam estas verbais ou não verbais) e da imagem e signos que a compõe. Assim, “[...] veremos que a abordagem teórica da semiótica permite [...] reconciliar usos da palavra imagem, mas também abordar a complexidade da sua natureza, entre imitação, sinal e convenção” (JOLY, 1996, p.11).

Quando se produz, seja imagem, seja poesia, o artista traz na arte todos esses elementos: aromas, imagens, textos etc., bem como as sensações que estão presentes dentro desta produção. Um grafite, por exemplo, tem dentro de si códigos de imagens e de textos: elementos de audição, de som, de cheiro, os quais serão elementos que vão se aglutinar na construção da obra artística, fazendo-se presente numa arte do grafite por mais que um olhar superficial não os veja.

Com relação à polifonia de vozes (CANEVACCI, 1993), o texto que vemos em outdoors, a cor do céu, a cor da roupa, os sons da cidade, enfim, tudo isso está consubstanciado, convertido na obra de arte. Não há poema sem antes haver uma imagem. Uma imagem mental, uma imagem que, no seu fazer poético, o artista consubstanciou na poesia. Já o interpretante também fará essa imagem a partir do seu olhar, e poderá estar, de certa forma, “dentro” da obra. A obra quando é lançada, tem um objetivo, mas quando ela é publicitada, ganha uma nova dimensão, não existindo então controle, pois todos os mosaicos subjetivos dela dialogaram e se entrecruzaram em multiplicidades de vozes e signos.

Seguindo essa premissa, as imagens nos muros – e todos os outros signos que compõem uma imagem e o entorno dessas imagens que compõem uma cidade, mais precisamente uma metrópole –, formam o que Canevacci (1993) vai chamar de “cidade polifônica”, ou seja, “uma multiplicidade de outras vozes, que isolam-se ou se contrastam” (CANEVACCI, 1993, p. 17). Assim, toda essa polifonia evoca signos passivos de interpretações.

Santaella (1983) no emaranhado de representação que uma figura pode nos trazer, nos elucida que uma imagem – no nosso caso o grafite – apenas representa algo através do que foi usado para a compor. Por exemplo, o grafite representa algo através da sua cor, da sua textura, dos seus traços, da sua forma. Nas teorias dos signos, isso nos leva a entender que um determinado grafite numa cidade, arrodado de outros signos, não apresenta o existente: ele aponta algo que existe,

ou seja, aquela representação que não existe – a imagem que o grafite nos traz –, mas conota algo existente. Neste caso, concluímos que o que realmente existe só existe na imaginação do artista, do grafiteiro, muito embora isso não exclua que no mundo real seja possível a existência daquilo que o artista impregnou num muro.

Com relação ao texto e à imagem que o compõe, subjetiva e abstratamente há imanência da imagem no texto poético e vice-versa. Ambos são construções que se nutrem e se consubstanciam através de elementos do mundo real, ainda que haja um alto grau de abstração e psicodelismo nas respectivas produções. O eu lírico do artista/poeta é repleto de signos imagéticos.



**Imagem 11 – Grafite localizado na Rua Braz Florentino (Beco da cachaçaria Philipeia), João Pessoa**  
Fonte: Kalyne Almeida, 2013.

O grafite que acima se apresenta (Imagem 11) foi produzido no ‘Beco da Cachaçaria’ durante o ano de 2013 – no tempo atual ele já foi apagado para dar fachada a um restaurante. No entanto, nos serve de exemplo para entendermos a questão da representação dos signos. Neste caso, o que a artista grafiteira decidiu estampar no muro foi sua arte, representando para nós através de um grafite, pois os signos que compõem esta arte nos dão indícios disso. Não seria um grafite se não estivesse na rua, num muro – seu suporte/mídia inerente – ou não estivesse

convencionado que grafite é uma arte mural. Dessa forma, Santaella (2002, p. 90), em sua busca por um entendimento do mundo sígnico, nos lembra que deve-se levar em consideração o local onde a arte está impressa, “[...] o lugar que ocupa, seu ambiente de inserção, enfim, seu contexto existencial [...]”.

Esse universo construído pela grafiteira conhecida como MoomChilld existe na mente dela, mas não se exime de também existir no mundo real. Aí chega a nossa função de ‘interpretante’ desses signos.

Nesta imagem, notamos um texto atrelado a ela, ou seja, uma única imagem com texto verbal e não verbal. Os textos verbais também são signos, portanto, passivos de interpretação. É sabido que cada eu lírico e cada signo poético trazem subjacentes uma imagem não verbal, o eu lírico, ou seja, a persona que o poeta usa para expressar seus sentimentos. Os signos poéticos são as palavras e sua articulação no texto (aforismos, forma visual, composição linguística, hipérboles); eles não são exclusivamente verbais porque inerente a eles existe um signo visual. O poeta visualiza um mundo que é imagético – como já citado – mesmo quando o que ele escreve é muito abstrato e sem forma definida, tipo um poema sobre o efeito alucinógeno das drogas.

“O Sorriso é a curva que endireita as coisas”. O texto percebido na arte acima torna-se um exemplo para nossa pesquisa. Essa lógica pode ser aplicada nesta poesia, pois na imagem percebemos a curva que as palavras fazem, ou seja, junto ao signo verbal e combinando com ele existem signos não verbais, o que torna essa imagem, claramente, uma espécie de alegoria. A curva dos signos verbais que formam o poema se complementa à imagem, com o signo não verbal, remetendo também a uma corda que a garota segura e, em curvas, parece chegar à Lua. Podemos lembrar da frase “Cabeça na Lua”, pois se “O sorriso” – agora fazendo uma junção dos signos (verbais e não verbais) – é “a curva que endireita as coisas”, viver com a cabeça na “lua” nos torna pessoas sorridentes e menos passivas ao sofrimento por conta da inocência.

Os signos verbais visualizados pelo escritor podem ser em prosa ou em poemas. São signos que o artista visualiza em sua mente, num mundo imagético, mas com signos verbais, o que torna essa imagem, esse texto, claramente uma espécie de alegoria. Talvez seja neste contexto que encontramos a literariedade, nesta arte, o que fecha o ciclo do grafite com elementos estéticos na pintura e, ao mesmo tempo, da literatura no muro, já que os significados desse texto estão,

também, dentro do próprio texto em questão, tornando o texto 'artístico', além da estética.

Dessa maneira, temos, “[...] independentemente de considerações estéticas, textos compostos dentro de um determinado sistema sócio, que a comunidade interpretativa permite, ou mesmo exige, que sejam lidos como “forma de arte” (CLÜVER, 2001, p.338).

Vale salientar que a análise que aqui se apresenta é feita a partir de uma fotografia, ou seja, por mais que nos esforcemos, não conseguiremos interpretar ao máximo o grafite que esta imagem nos trouxe, pois a fotografia, que é o suporte imagético do nosso trabalho, não pode falar o que seria o real, mas tem poder de paralisar aquela arte efêmera no tempo: o grafite. Não seria necessário trabalharmos com o original, por motivos óbvios: não se arranca uma parede para trazê-la para uma análise dissertativa. No entanto, com a fotografia, sabemos que perdemos muito com relação aos signos, pois numa “[...] reprodução, as cores adquirem uma pigmentação distinta do original [...] perde-se a textura [...]. Perde-se, além do mais, a dimensão” (SANTAELLA, 2002, p. 90). Entende-se, no entanto, que perde-se muito ao analisar uma fotografia, mas evidenciamos que as análises não se limitaram às reproduções aqui apresentadas, mas ao trabalho de campo, observando o todo – talvez até o extracampo, como comumente chamamos no cinema, o que fica de fora do quadro, ou seja, o que na fotografia não consegue mostrar. Precisamos desse suporte apenas para perpetuar nosso estudo e provar nossa análise. Assim, mesmo distante do momento fotografado, temos linguagem e informação de muros grafitados.

Dito isto, continuamos então a pensar: e o interpretante? Segundo Santaella (2002), com relação à interpretação das mensagens e aos efeitos que estas produzem nos seus receptores,

[...] isto é, nos tipos de interpretação que elas têm o potencial de despertar nos seus usuários, surgem três níveis. Há efeitos interpretativos **puramente emocionais**. Há efeitos que são reativos, quando a **interpretação é efetuada através de uma ação**. Há efeitos que têm a natureza dos pensamentos, quando a **interpretação tem um caráter lógico** (SANTAELLA, 2002, p. 40) – grifo nosso.

Nesse contexto, o signo possui ele mesmo seu poder interpretante: o interpretante imediato – que é aquele dentro do signo, que traz a nós um grau de interoperabilidade, produzindo um efeito na mente de quem o observa justamente

porque ele possui essa interoperabilidade intrínseca – e o interpretante dinâmico, que é a mente interpretável, ou seja, o efeito que esse signo produz na mente interpretadora. Aí caímos em três vertentes: a emocional, o esforço, ou lógico, e o sensorial.

No caso da Imagem 11, que apresentamos acima, entendemos que o interpretante imediato está configurado na própria arte, no próprio grafite, ou seja, a imagem já nos oferece o poder de interpretação. Por consequência, o interpretante dinâmico nos traz o efeito emocional e lógico que essa imagem produz em nós.

Sabemos que nossa análise não seguirá à risca essas premissas, contudo, é necessário citar essas questões, pois os signos nos oferecerão os elementos citados nas linhas acima, mesmo que nós, interpretantes e analisadores das imagens do grafite, não saibamos. Passa a ser, como Santaella (2001) nos alerta, um efeito que aquela imagem produz na nossa mente:

Tendo esse panorama geral em vista, nosso percurso analítico ou metodológico pode dar conta das questões relativas às diferentes naturezas que as mensagens podem ter, às suas **misturas possíveis (palavra e imagem**, por exemplo), aos seus processos de **referência** ou aplicabilidade, e aos modos como, no papel de receptores, **as percebemos, sentimos** e entendemos, enfim, como reagimos diante delas (SANTAELLA, 2001, p. 40) – grifo nosso.

Assim, os muros como meios de comunicação – as mídias –, deverão ser colocados todos sob uma perspectiva histórica, pois não podemos excluir o passado dessa pesquisa. Por isso, falamos dos primórdios e riscos em paredes em época rupestres. Isso é trazer de volta o ‘hoje’, pois o hoje é, de certa forma, uma repetição do passado. Desse modo, essas formas de gerar linguagem nos mostram que somos capazes de elaborar signos e interpretá-los.

Podemos dizer, então, que analisamos, após percorrer ruas da cidade de João Pessoa, imagens que remetem à **resistência, ao sagrado e à memória**: signos recorrentes no nosso objeto de pesquisa.

Após essa análise, podemos pontuar que as imagens, na época que foram fotografadas ou estavam recém-produzidas – início de 2012 – já se encontravam um pouco corroídas pelo tempo. Hoje, elas continuam lá, ainda mais desgastadas, porém dialogando com o universo sensível do local.

Assim, estudar a questão do grafite é, inevitavelmente, estudar a resistência inerente a esta arte. Estudar o grafite em João Pessoa é cair na questão do sagrado, do texto bíblico recorrente em muros da capital e, por fim, estudar os grafites é trazer

de volta um passado impregnado nos muros e na nossa memória coletiva. Assim, passamos para análises mais aprofundadas.

#### 4.2.1 Resistência

Com relação à resistência, esta imagem dialoga com a temática, não do local, mas do momento em que foi impressa no muro tão citado do Beco da Cachaçaria Philipeia.



**Imagem 12 – Grafite em muro da Rua Braz Florentino  
(Beco da cachaçaria Philipeia), João Pessoa**  
Fonte: Kalyne Almeida.

“Toda imagem indica, refere-se ou se aplica a alguma coisa que está fora da própria mensagem” (SANTAELLA, 2002. p. 48). Neste caso, percebemos intersemiose através da mistura de vários elementos imagéticos com referências culturais, linguagens, obras e gêneros. Esta imagem foi capturada em outubro, desenhada após as manifestações nacionais de junho/julho de 2013, quando o Brasil se viu repleto de manifestantes nas ruas, e tenta se aproximar do que o

“manifestante” queria dizer. Alguns elementos nessa imagem podem ser analisados, como por exemplo, a máscara.

Muito usada durante as manifestações, essa máscara virou símbolo de manifestantes que queriam esconder seus rostos, e foi difundida através do filme americano intitulado *V de Vingança* do diretor James McTeigue, lançado em 2006. No filme, ‘V’, a pessoa mascarada, causa uma revolução com a finalidade da busca pela liberdade<sup>33</sup>. Assim, nesse intuito, muitos jovens brasileiros utilizam esse tipo de máscara para expressarem o que o filme também expressa. Na imagem, vemos a figura de um humano segurando uma bandeira do Brasil que, em forma de protesto diz: “Povo passivo, corrupção ativa”. Dessa forma, a imagem grafitada, provavelmente com tinta e *spray*, remonta em nossa mente às grandes revoluções e a uma resistência, típica do movimento do grafite. Ao utilizar um símbolo nacional, a bandeira do Brasil, a imagem ganha força ainda maior de patriotismo, mas, ao mesmo tempo, de revolta e ânsia pela mudança. Quando fala em corrupção e chama para que as pessoas deixem de lado a passividade, juntamente com os demais elementos (máscara, bandeira e texto), evoca uma imagem de protesto. Ainda hoje (maio/2014) esta imagem permanece lá, no Beco da Cachaçaria. Ao lado esquerdo da imagem, está uma arte da grafiteira Priscila Lima, que assina como Witch. Do outro lado – direito – uma espécie de “assinatura”, mas não se sabe se tem relação com a arte analisada ou é apenas mais uma expressão naquele local.

Numa análise mais aprofundada com relação à imagem em questão, percebemos elementos sógnicos que nos remetem a juventude – calça jeans e tênis –, características típicas das pessoas que militam, que, declaradamente se consideram ativistas. Neste sentido, o texto “Ordem e Progresso”, presente na bandeira do Brasil, foi propositadamente substituído por uma frase de protesto e que chama o povo para se tornar ativo, fazendo um contraponto à corrupção. Entendemos, ao observar a imagem, que a forma que o artista escolheu para escrever a frase de protesto lembra muito as características das ‘pichações’, dando a entender que, mesmo na bandeira, há uma pichação com tinta em *spray*.

---

<sup>33</sup>“Em uma Inglaterra do futuro, onde está em vigor um regime totalitário, vive EveyHammond (Natalie Portman). Ela é salva de uma situação de vida ou morte por um homem mascarado, conhecido apenas pelo codinome V (Hugo Weaving), que é extremamente carismático e habilidoso na arte do combate e da destruição. Ao convocar seus compatriotas a se rebelar contra a tirania e a opressão do governo inglês, V provoca uma verdadeira revolução. Enquanto Evey tenta saber mais sobre o passado de V, ela termina por descobrir quem é e seu papel no plano de seu salvador para trazer liberdade e justiça ao país.” Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-58911/>>.

Para Santaella (2002, p. 48), “as mensagens podem ser analisadas em si mesmas, nas suas propriedades internas”, independente do lugar/espço, pois a linguagem visual de uma imagem está carregada de signos aptos a serem decodificados. No entanto, se essa imagem estiver em outro local, ela, provavelmente terá outras possibilidades de interpretações e novos signos seriam possíveis, isso porque um texto e imagem de resistência são característicos de grafiteagem/pichação em locais não autorizados. Assim, o próprio lugar/espço torna-se signo através de uma análise sensível, ou mesmo despercebida, pois já está em nosso subconsciente.

Ficou claro que o grafite tem essa característica marcante: A resistência.

Há pouco tempo, nos cinemas comerciais brasileiros, foi exibido o filme *Cidade Cinza*, dos diretores Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo (2013)<sup>34</sup>. Trata-se de um documentário com duração de uma hora e vinte minutos, abordando o dilema dos grafiteiros e a prefeitura da cidade de São Paulo, onde existe uma lei que proíbe propagandas no município. Assim, sem nenhum critério, um órgão especializado da prefeitura é incumbido de apagar os grafites da cidade, cobrindo-os com uma tinta cinza. Dentre os entrevistados estão os irmãos grafiteiros conhecidos mundialmente como OsGêmeos – paulistanos, gêmeos, que fizeram dessa arte marginal sua fonte de renda e, hoje, expõem em galerias de arte internacionais. No entanto, tiveram suas artes cobertas na cidade de São Paulo, mas ganharam o direito de refazê-las num muro com mais de setecentos metros quadrados. Assim, ironicamente, a arte que eles e outros grafiteiros desenharam foi a imagem de um “político” mandando apagar o muro, só que de maneira subliminar.

Isso mostra a tamanha resistência dos grafiteiros, pois mesmo com autorização, a arte do grafite só existe quando essa resistência vem junto (GITAHY, 1999. p.33). Além disso, no filme, fica explícito, através dos depoimentos, que mesmo tendo os muros autorizados para a grafiteagem, o que os artistas querem é ter liberdade de comunicar, onde estiverem, como o ato de um grito. Para reforçar esse pensamento:

Grafite tem origem no termo italiano graffito, que deriva do latim graphium. Inicialmente, designou um estilete utilizado para escrever sobre placas de cera. Posteriormente, a forma plural, graffiti, nomeou as inscrições gravadas na pré-história e na antiga Roma. Em 1965, a palavra graffiti foi utilizada

---

<sup>34</sup>Trailer do filme disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-220260/trailer-19536151/>>.

para definir as pichações com spray e, nos anos 70, para indicar as modernas pinturas feitas com a mesma tinta. O termo pichação remete às inscrições realizadas com piche em muros na antiga Roma. Adquiriu arbitrariamente uma conotação pejorativa, quando se tornou uma prática de protesto social nos bairros periféricos de Nova Iorque, na década de 1960, e, mais tarde, quando foi utilizado por torcidas organizadas em práticas ilegais ou por grupos de controle do narcotráfico, mais especificamente nos bairros do Bronx e Harlem. (SCHULTZ, 2010)

Leminski sempre citava essa resistência e essa arte como algo que são dois extremos, mas que, sozinhos, não existiriam.

A arte de rua quebra regras, se marginaliza para colorir um local e contar histórias. Um exemplo disso, atualmente, é o conhecido 'pichador' Banksy<sup>35</sup> – que é ativista político, cineasta e pintor, e inicialmente era extremamente anônimo. Suas obras – nas ruas – começaram com um humor satírico, sempre de maneira a criticar o sistema, tornando-se marginalizado. Usa o *stencil* como forma rápida de deixar sua marca e falar. Conta, em seu livro, que, certo dia, descobriu *ostencil* por ser uma pichação rápida, assim, não demorava a pichar o muro e a ação se tornava ágil, não dando tempo de a polícia chegar. *Ostencil* é uma tela vazada com o desenho da imagem a ser grafitada, podendo ser de papelão, plástico ou material resistente.

Banksy nasceu em Bistol, na Inglaterra e lá mesmo fez das ruas sua fala, seu grito. Até hoje, sua verdadeira identidade ainda é preservada (MCKENNA; BANKSY, 2012).



**Imagem 13 – Pichação de Banksy, utilizando a técnica do *stencil***

Fonte: <<http://www.popularresistance.org>>.

---

<sup>35</sup>Preferimos denominar de pichador por dois motivos: 1) pelo fato de que as artes do grafiteiro Banksy se assemelha à forma com que os pichadores brasileiros agem: intervêm no muro e correm; 2) Fora do Brasil, ser pichador e grafiteiro, geralmente, tem a mesma conotação.

Em João Pessoa, cidade com cerca de oitocentos mil habitantes (IBGE, 2011), a arte de rua tem crescido de maneira espontânea e também através de oficinas de grafite e de coletivos de grafite<sup>36</sup>.

Os artistas estão saindo das ruas e adentrando em galerias nacionais e internacionais. Assim, a chuva não mais apagará sua arte, mas estes, em sua maioria, não abrem mão de colorir ao ar livre, de colorir a cidade. Artistas como Múmia, Cybele Dantas, Giga Brown, Shiko (Derby Blue), Marquinhos Perfect, Museu, já possuem trabalhos em telas e alguns espalhados pelo mundo, mas continuam pintando os muros da cidade e do estado.

Algumas ruas de João Pessoa poderiam cair no esquecimento, mas a arte de rua tende a mantê-las vivas. Muitas vezes, locais em decadência são os espaços escolhidos para a arte de rua. O que ficaria no esquecimento, a arte tende a reacender, dar cor e vida. A recontar histórias.

Esses artistas são também poetas, tornam nossa sociedade como uma “sociedade dos poetas vivos” que são marginalizados quando tido como vândalos, mas escrevem poemas, e continuando sendo marginalizados, no sentido de estarem à margem, mas se expressam, imprimem arte poética na cidade.

Podemos citar um lendário poema: “Sentado não tem sentido” de Leminski, que, anonimamente, escreveu num muro em frente à agência de publicidade onde trabalhava dizendo que não fazia sentido trabalhar com a criatividade sentado. Tempos depois ele se declarou dono daquele poema. Mostrava-se assim, ao mesmo tempo, acadêmico, marginal, transgressor e artista dos muros e dos livros.

Outro poema que Leminski cita no vídeo anteriormente mencionado é o “Pqna Volta” (escrito com esta grafia mesmo), na década de oitenta, na cidade de Curitiba. Este artista, ainda hoje anônimo, fez do muro verdadeiros livros e segue muros por muros, como se fossem páginas por páginas, até chegar ao muro da rodoviária da cidade de Curitiba onde a tal “Pqna”, na nossa construção do poema, iria viajar. Com a pichação ele pede para que ela volte.

Poema vivo, sociedade de poetas e muros, mesmo que manchados pelo tempo, vivos, tanto na memória dos que passam quanto na memória de quem, anos depois, observa que ali há muita história para ser contada além do poema.

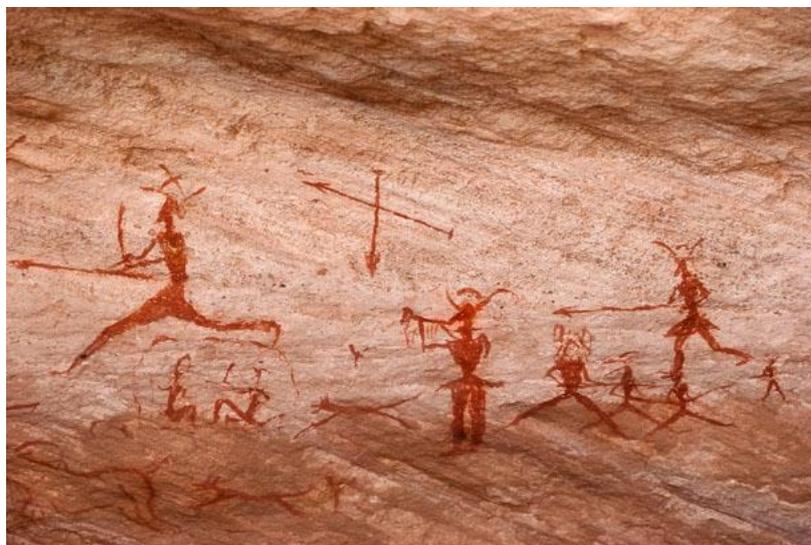
---

<sup>36</sup>Como o já citado Coletivo Graffiti Paraíba.

#### 4.2.2 Memória e suas formas de apresentação no grafite

Desde os tempos mais remotos, escrever, desenhar, riscar nos muros e paredes de cavernas eram ações de comunicação e expressões urgentes. Estas estão vivas até hoje, nem sempre são pintadas de tinta, muitas vezes, são cortadas as paredes, talhadas.

Quem grafita é íntimo do efêmero, nunca sabe quanto tempo dura o sonho ou a brincadeira; o muro é público, a rua é pública. Grafiteiro mesmo sabe que sua tela, sua galeria, é a cidade inteira. (ABREU, 2000)



**Imagem 14 – Pintura rupestre em uma caverna mostra uma cena de batalha**

Fonte: <<http://colunas.revistaepoca.globo.com/viajologia/tag/patrimonio-mundial/page/3/>>. Acesso em: 04 ago.2013.

Na cidade de Coimbra – Portugal – existe, ainda hoje, o “Penedo da Saudade”. Ali se encontram memórias vivas, poemas saudosos, de quem vivenciou, em Coimbra, enquanto estudante, momentos únicos e que hoje, desde o século XIX, estão marcados no penedo.



**Imagem 15 – Poesia também no concerto no Penedo da Saudade, Coimbra, Portugal**

Fonte: <<http://olhares.sapo.pt/penedo-da-saudade-coimbra-foto554903.html>>.

Embora esses escritos estejam em pedras, ilustram a necessidade que as pessoas têm de gravar sua arte, suas lembranças, em qualquer superfície, construindo a história de lembranças de uma cidade. O que nossos olhos veem, muitas vezes, nossa memória se apropria, toma para si de maneira tal que parece fazer parte de nós, mesmo através do passar do tempo.

A questão da memória tem fascinado muitos pesquisadores de várias áreas de conhecimento, desde a filosofia, passando pela psicologia, até os ávidos pela arte literária. Debruçando-nos sobre a literatura, cuja memória aparece em textos autobiográficos, escritas de si e até nos testemunhos.

Marcel Proust (1871-1922) foi um escritor fascinado por esse universo e, em seus textos, parece mergulhar na questão da memória através da arte. Para ele, uma obra de arte seria o caminho para a busca de lembranças, algo que auxiliaria a reviver, a recompor momentos.

Sabe-se que a fotografia, ao observarmos, parece nos levar de volta àquele momento que nossos olhos captam. Mas, mesmo nos “revelando” algo, para Proust, a fotografia tinha algo a mais, algo que seria inatingível, escondido, parece mesmo uma personificação – o que não deixa de ser, já que é um material físico e, assim como um personagem, torna-se algo enigmático, cheio de elementos e que prende a atenção da pessoa. No entanto, o escritor nos deixa rastros indicando que a memória talvez seja algo superior à fotografia, já que a primeira parece ser uma sequência de fotografias – talvez como no cinema, formando uma narrativa e nos transportando, mentalmente, para algum lugar do passado.

A imagem é algo que sustenta a lembrança. Se partirmos do pressuposto de que um contador de histórias orais utiliza imagens em sua performance, nos instigando a imaginar – como bem apresenta Walter Benjamin (1994) relacionando à forma de apresentação do pensamento –, poderíamos dizer que ele, ao narrar uma história, nos transporta e nos auxilia no processo dessa lembrança. Seria, então, algo próximo ao que Proust (2002) fala relacionado ao “enigma que a memória é e que assim como num texto pode ser transportado”? Vejamos o trecho de *O tempo redescoberto*, onde o narrador diz:

[...] tão viva, como as frases do texto, a lembrança de como eu imaginava então Veneza e de meu desejo de visitá-la. Mais viva até, pois estas por vezes perturbam, como certas fotografias, que nos fornecem do modelo uma imagem menos fiel do que nossa memória (PROUST, 2002, p. 164).

A questão da memória também adentra nos textos orais. Estes se perdem com o passar do tempo? Talvez não. A memória, ao narrar, dá conta de adentrar no universo das lembranças e trazer à tona o que se foi contato de tempos em tempos. O esquecimento também adentra neste cenário para compor a Memória e a história: é nele (no esquecimento, nas lacunas) que a liberdade da performance é vivenciada e a criatividade toma seu espaço. Cada detalhe, seja este o esquecimento, as lembranças, as performances, (re) contam histórias que se propagam por tempos e tempos.

Concebida como um conjunto de regras que permitiam ao orador inscrever com facilidade, na virtualidade de sua memória, tudo o que necessitasse para discorrer com a maior eficácia possível, isto é, concebida como um procedimento artificial da mnemotécnica, pelo qual um conjunto de dados pode ser estocado e ordenado e no qual é possível encontrar instantaneamente um elemento preciso, a arte da memória baseia-se de fato no jogo de duas noções completamente fundamentais, todo o tempo retomadas em todos os tratados: os lugares (*loci*) e as imagens (*imagens*). (DUBOIS, 2001, p. 314)

Assim, de acordo com Dubois (2001), a questão da memória na arte vem desde a Antiguidade grega e justifica que a memória “[...] é uma atividade psíquica” (DUBOIS, 2001, p. 314), que se caracteriza por ordenar dados na nossa mente. Atualmente, a tecnologia fez com que essa atividade psíquica tivesse um auxílio que seria a fotografia. No entanto, fica claro que o que é registrado na psique do humano fica registrado e será reacendido através de um estímulo, seja este visual, olfativo, oral etc.

Marshall McLuhan que nasceu, enquanto escritor, a partir do universo literário, mas tomou forma de estudioso das mídias – dos meios – após se tornar um pensador da comunicação, sugere que nossa mente tende a formular metáforas visuais e espaciais, pois estamos, de certo modo, condicionados visualmente:

Empregamos metáforas visuais e espaciais em grande quantidade de expressões diárias. Insistimos em usar metáforas visuais mesmo quando nos referimos a estados puramente psicológicos, tais como tendência e duração. Por exemplo, dizemos conseqüentemente quando queremos dizer sempre. Estamos, de tal modo, condicionados visualmente que chamamos nossos homens mais sábios de visionários ou videntes! (MCLUHAN, [1969], p. 145).

Esta citação de McLuhan coincide com o que Benjamin diz e nos dá a ideia de que a memória, na atualidade, está ligada à imagem, mesmo que não seja real, podendo ser metáforas que colocamos no lugar do possível, do que existe; isso, por causa da cultura do visual. Ou seja, se falarmos uma frase para um amigo, ou se declamarmos um poema, visualmente este estará se impregnando na memória visual do interlocutor. No entanto, McLuhan ([1969]) ressalta que nem sempre foi assim, pois, se hoje temos o hábito de fixar-nos durante um tempo numa imagem, na antiguidade, na época em que o homem necessitava caçar para sua sobrevivência, o olhar não tinha costume de ser estático, já que para capturar a presa o homem primitivo precisava mover rapidamente seu globo ocular.

Esses contrapontos e ressalvas nos mostram que a memória, na atualidade, torna-se um conjunto de dados estocados na nossa mente, no entanto, este conjunto de imagens pode ser estimulado por outras imagens ou por palavras que, metaforicamente, projetamos como imagens.

O visual tende ao explícito, ao uniforme e ao conseqüente na pintura, na poesia, na lógica, na história. Os estilos não letrados ou não alfabetizados tendem ao implícito, simultâneo e descontínuo, seja no passado primitivo, ou no presente eletrônico. (MCLUHAN, 1969, p. 91)

McLuhan ainda complementa que grupos não letrados observam mais detalhes, conseqüentemente lembram-se mais deles, isso porque não pensam vendo palavras e sim se aproximando mais de imagens. Talvez, por isso, o contador de história mais interiorano e menos urbano, se torne um bom *performer*, alguém que, através da oralidade, desenha frases.

Walter Benjamin (1985), ao se deparar com uma obra de arte, uma pintura, começa a construir detalhes que não estão na obra 'a olho nu', mas que, através das

construções imagéticas, acaba (re) construindo o que, possivelmente, o artista quis mostrar ao fazer tal arte.

Aqui nos deparamos com uma maneira de possíveis fatos que, transportados em imagens psíquicas, poeticamente são transfigurados pela memória. Seria assim, para Walter Benjamin, não uma descoberta do que está por trás da obra de arte, mas uma redescoberta, já que, em sua memória, tais elementos são reconhecidos.

Já faz tempo/Eu vi você na rua/Cabelo ao vento  
Gente jovem reunida/Na parede da memória/ Essa lembrança/É o quadro  
que dói mais...  
(Trecho da música de Belchior “Como os nossos Pais”)

Essa música, sendo escrita na época da Ditadura Militar no Brasil, mostra em “Na parede da memória/Essa lembrança/É o quadro que dói mais...”, que remete às escrituras, pichações, *stencil* que naquela época serviram de grito, de lutas.

Embora o tempo se encarregue de apagar parte do que é escrito num muro ou numa parede, ou mesmo quando tomam a iniciativa de pintar por cima, a lembrança através dos fragmentos que percebemos nos muros nos traz à memória aqueles momentos, mesmo que não os tenhamos vivido. Talvez isso perpassa pela questão do testemunho, pois o que está sendo lido é algo falado e vivido por alguém em memórias: memórias de violências, de repressão, muitas vezes estampadas em muros e paredes das cidades.

Os fragmentos fazem com que nós, enquanto leitores da cidade, remontemos – de maneira imagética – a questão do “pensamento como imagem” (PERNISA JÚNIOR; FURTADO; ALVARENGA, 2008, p. 27) que Walter Benjamin vincula à obra de arte. No entanto, Benjamin fala da imaginação ao observarmos uma obra de arte. Aqui, num muro com resquícios de uma arte, de um escrito, alargamos esse pensamento de Benjamin à questão histórica e do que também não se consegue mais enxergar na parede: o que foi um dia aquilo?

Há um quadro de Klee que se chama *AngelusNovus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1994a, p. 226)

Esse texto mostra que existe uma interpretação da obra de arte que se forma como imagem no pensamento humano, mas que vai além do que estamos vendo “fazendo compreender a imagem para além de sua visão” (PERNISA JÚNIOR; FURTADO; ALVARENGA, 2008, p. 27).

É sabido que as manifestações sociais estampam as cidades. Talvez não exista lugar melhor para celebrar uma vitória, cobrar, poetizar, que nos muros das cidades. Ali, à mão, estão retratos de uma época. No caso da ditadura militar no Brasil, ainda vemos rastros que nos remetem àquela época. Em 1968, na França, os muros contavam o que havia entalado nas gargantas ou nas mentes dos jovens. No Muro de Berlin – Alemanha –, ainda hoje, podemos lembrar-nos da separação que o concreto causou. Os escritos que lá estão se renovam, mas o tempo se encarrega de fragmentar aquelas vozes e mostrar que na década de oitenta muitas histórias ali foram contadas. A memória está viva no “muro da separação”, no muro de Berlin, através dos resquícios dos gritos que lá se encontram, mesmo que tendendo a serem apagados pelo fator “tempo”, esses resquícios nos contam histórias e nos trazem à memória o que foi aquele espaço.

Pode-se dizer que o tempo tem um poder: o de aguçar lembranças. Poemas são de fácil memorização: suas métricas, rimas, versos contribuem para as lembranças. O declamar se torna mais fácil ou mesmo mais prático. Mas a memória ainda é viva nele. Poemas, antes da escrita, existiam e depois da escrita continuam ecoando em versos.

Com o advento da escrita, olhar o papel e lembrar-se do poema ficou mais fácil, ou mais difundido, mas nunca corriqueiro. A arte de declamar, a performance, parece continuar a mesma. E o impacto que o poema faz?

Explorado sobre a questão da memória, adentremos agora no foco da nossa análise: poesias nos muros. Mais precisamente, poesias nos muros da cidade de João Pessoa; ainda: poesia nos muros de uma determinada rua de João Pessoa. O que tem isso a ver com relação à memória? A existência. A vida. Os muros têm o poder e a peculiaridade de registrar e, assim como algo vivo, com o tempo, ir envelhecendo, se apagando. Deixando apenas rugas nas cidades.

A sociedade dos poetas vivos está lá, ou esteve presente nesses muros, poetizando. Aqui vemos duas vertentes da memória e da arte da poesia: uma, a força que um poema pode ter ao ser expressado num muro. Quantas pessoas este

poema ‘agarrará’? Quantos olhos percebidos ou despercebidos passarão pelas estrofes ou frases dos poemas? Outra: com quanto tempo aquele poema viverá? Ele terá sua juventude, alegre, colorido; com a chuva, o vento, se apagará; mas ainda, nem que seja um vestígio qualquer ali estará a arte no muro e os resquícios nos trazem à memória e nos contam a história daquele lugar. A memória da cidade vai fazer o favor de “continuar contando a história daquele poema”: uma sociedade, mesmo que apagada, permanece com seus poetas vivos.

A vida não acaba na morte, ela permanece na memória. A vida de um poema escrito nos muros de uma metrópole não está apenas em sua vivacidade, no seu vigor colorido, mas também no que o tempo fez com os escritos, ele irá compor uma nova arte, vai contar uma nova história, às vezes desbotada, mas o tempo está marcado ali, recontando histórias.

Quando uma gestão pública, erroneamente, passa tinta nos muros, “limpando as paredes”, está apagando a memória de uma cidade. Está destruindo os traços de humanidade que a cidade ainda possa ter.

Podemos ver que a arte em questão está com suas cores vivas, acesas. Mas o tempo se encarregou de borrá-las, de tentar apagá-las, como podemos ver com base nas ilustrações mais atuais.

O que estas ilustrações nos mostram? O que, ao observarmos as duas fotografias, remetemos? À passagem do tempo; às lembranças, às memórias. Futuramente, teremos ainda mais imagens e mais muros para analisarmos, e compor a dissertação que nos propusemos apresentar.

Concluimos que a memória se apropria de materiais físicos e de metáforas para compor o passado, bem como se forma em imagens na nossa mente. Mas as lacunas, o não dito, o silêncio, também ajudam a compor os fragmentos do passado. Assim acontece nas cidades e nos muros e paredes urbanas e, com o passar do tempo, o que restou de um grafite ou de uma pichação também ajuda a compor nosso passado.

#### **4.2.3 Literatura nos muros e o sagrado**

Para nossa análise, podemos citar o texto do artista “Múmia” – batizado Jailson José – pernambucano radicado na Paraíba. A partir de um olhar rápido, podemos perceber que é da cabeça da ilustração/imagem que surgem as palavras.

É como se o artista fizesse uma analogia, consciente ou inconsciente, à mente humana e o que dela pode ser extraído, transmitido.

Em suas artes, o universo do humano está diretamente presente. Geralmente, são figuras femininas, rostos arredondados, feições joviais.



**Imagem 16 – Grafite do artista Múmia  
Avenida Presidente Epitácio Pessoa,  
João Pessoa, PB.**

Fonte: Kalyne Almeida.

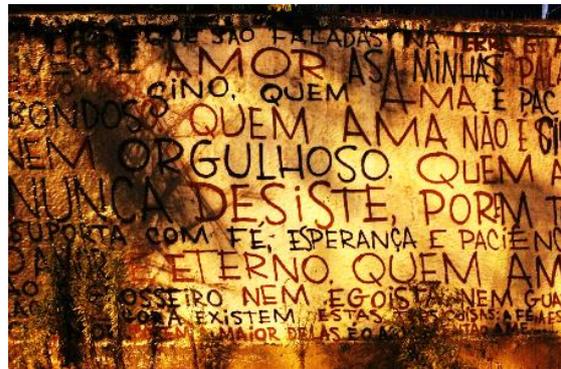
Obs.: Percebem-se expressões joviais.

Nelas, percebemos os textos bíblicos:



**Imagem 17 – Grafite do artista Múmia –  
Detalhe 1.**

Fonte: Kalyne Almeida.



**Imagem 18 – Grafite do artista Múmia –  
Detalhe 2.**

Fonte: Kalyne Almeida.

“Eu poderia falar de todas as... que são faladas na Terra e até nos céus, mas se não tivesse amor as minhas palavras seriam como um barulho no sino. Quem

Ama é paciente, é bondoso. Quem ama não é ciumento (e está também escrito com “s” e, logo consertado), nem orgulhoso. Quem ama nunca desiste, porém, tudo suporta com fé, esperança e paciência. O amor é eterno. Quem ama não é grosseiro nem egoísta, nem guarda mágoas. Agora existem estas três coisas: A Fé, a Esperança e o Amor. Porém, a maior delas é o Amor. Então, ame...”.



**Imagem 19 – Grafite do artista Múmia –  
Avenida Presidente Epitácio Pessoa,  
João Pessoa, PB – Visão ampliada**  
Fonte: Kalyne Almeida.

Ao mesmo tempo em que ele pinta um humano, há uma semelhança com pessoas-máquinas. Nesse texto, localizado na Avenida Presidente Epitácio Pessoa, notamos a imagem de uma mulher com traços robóticos a partir do pescoço (Imagem 20).



**Imagem 20 – Grafite do artista Múmia – Detalhe 3.**  
Fonte: Kalyne Almeida.

Apesar disso, o rosto é de uma mulher, de um humano, neste caso, dialogando entre o homem maquínico e o humano, ao mesmo tempo, pois é da cabeça dela que saem versos. Estes são textos bíblicos que encontramos em I Coríntios 13, bem como na canção gravada pelo grupo Legião Urbana, intitulada 'Pais e Filhos'. O texto fala sobre a excelência do amor (na imagem detalhe). O amor aqui, independentemente de ser ou não relacionado a um texto bíblico, nos remete ao sagrado, ao que é separado e dignifica o homem, à sacralidade, já que na literatura o 'sagrado' não necessariamente está ligado à religião, mas, sobretudo, a elementos que transcendam o humano.

No entanto, neste contexto, o 'amor', está voltado para o universo religioso, mas ao mesmo tempo há uma separação com a religiosidade, voltando mais para o sagrado. Essa separação está vinculada à imagem maquínica – pessoas são religiosas, máquinas são programadas – e também a verbalização do que seria mais importante: a mensagem, mais que o texto religioso em si.

[...] de que maneira o homem religioso se esforça por manter-se o máximo de tempo possível num universo sagrado e, conseqüentemente, como se apresenta sua experiência total da vida em relação à experiência do homem privado de sentimento religioso, do homem que vive, ou deseja viver, num mundo dessacralizado. (ELIADE, 1992, p.14)

Podemos perceber que a arte, por si só, sacraliza o humano, pois nela estão as simbologias possíveis e imagináveis – algo transcendente. No entanto, nos textos de Múmia, há grande recorrência ao sagrado-religioso – ou a busca do sagrado utilizando-se do religioso como forma de expressão urgente.

A forma escrita é com letras garrafais e mostra um grande espaço no muro para o texto, novamente, como se aquele texto, aquela fala, saísse da cabeça do personagem.

Outro texto e imagem do mesmo artista, que se encontra em outra rua, carrega características parecidas. Esta, abaixo, encontra-se lado do Espaço Cultural José Lins do Rego (Imagens 21 a 24).



**Imagem 21 – Grafite em muro da Rua Deputado Jader Madeiros, Tambauzinho, João Pessoa**  
 Fonte: Kalyne Almeida.



**Imagem 22 – Grafite em muro da Rua Deputado Jader Madeiros, Tambauzinho, João Pessoa. Detalhe 1**  
 Fonte: Kalyne Almeida.



**Imagem 23 – Perspectiva no detalhe do texto 'Salmo 91'. Muro da Rua Deputado Jader Madeiros, Tambauzinho, João Pessoa.**  
 Fonte: Kalyne Almeida.

Nessas imagens, também do artista Múmia, mostra-se que o corpo da figura da mulher também é uma máquina, e ao redor dela saem igualmente textos bíblicos. Neste caso, o Salmo 91 (Imagem 24).



**Imagem 24 – Mulher-máquina – Grafite em muro da Rua Deputado Jader Madeiros, Tambauzinho, João Pessoa.**

Fonte: Kalyne Almeida.

O interessante é que o Salmo 91 é um salmo cantado pelo rei Davi, de acordo com a Bíblia, pedindo amparo e abrigo ao “Altíssimo”. O salmista crê que “aquele que habita no esconderijo do altíssimo à sombra do Onipotente descansará...”. Vemos nas imagens uma mulher maquinica, novamente, e ao seu lado uma criança, sem traços maquinicos. Uma criança deitada como se fosse no chão – remetendo às crianças carentes. A imagem mostra uma infância, uma falta de cuidado, mas, ao redor dessa imagem, podemos ler o Salmo 91, que é, justamente, aquele que fala da proteção. Robert Alter (2007) nos leva a entender a Bíblia também como uma compilação de textos literários e, nesse caso, o artista do grafite se apropriou desse texto para compor sua arte, para dialogar com a imagem em questão, mostrando, inclusive, um grande desprendimento entre o que é ou não texto literário, apenas dialogando imagem e texto de forma quase homogênea.

Percebemos, assim, um grafiteiro dialogando com a literatura através dos textos bíblicos. Em contraponto, no entanto, Magalhães (2008) explica que, embora a história da Literatura clássica brasileira dialogue com textos bíblicos, tendo-os como textos literários,

Há, porém, alguns obstáculos no campo do estudo do texto literário e na teologia e os motivos não podem ser ignorados. [...] há poucos estudos sobre a relação entre Bíblia e Literatura no Brasil quando comparamos a outros clássicos da literatura antiga [...]. (MAGALHÃES, 2008, p. 16, 17)

Magalhães (2008) explica que aqui no Brasil estudamos pouco os textos bíblicos como literatura talvez pelo fato de não quisermos misturar teologia com

literatura, ou mesmo não enxergarmos ainda a “riqueza da Bíblia como obra literária” que se situa mais na “intensidade de tramas e personagens que na narração prolixa e detalhista”.

Mas, a chamada Literatura Marginal e Literatura nos muros, como vimos, talvez quebre isso, ou seja uma possibilidade para tal.

Assim, essa imagem da criança no chão nos remete às crianças de rua e esse grande mural nos mostra um diálogo entre o Sagrado, o grafite autoral de Múmia e as artes plásticas, compondo um grande mural a céu aberto, como podemos ver na Imagem 25<sup>37</sup>.



**Imagem 25 – Fotografia em panorâmica do Grafite em muro da Rua Deputado Jader Madeiros, Tambaúzinho, João Pessoa**

Fonte: Kalyne Almeida.

Percebemos, então, nessas imagens do grafiteiro Múmia e sua recorrência a textos bíblicos, um impulso do humano que está voltado para o sagrado. Talvez, isso nos torne humanos. No entanto, cabe uma questão, novamente: o que é sagrado?

O sagrado procura amenizar a angústia existencial relativa aos mistérios da existência, através de elaborações e ritualizações diversas sobre a origem e o devir. Por outro lado, ele promove também a satisfação do desejo de estar – junto, origem da vida societária. (LUZ, 2008, p.158)

Complementando essa ideia defendida por Luz (2008), André e Lopes (1995, p. 5) se aprofundam na questão do humano enquanto construtor de uma existência com sentido e busca pela satisfação, afirmando: “Os outros animais dispõem de um ambiente já pronto, no interior do qual encontram o complemento necessário para manterem-se vivos; já o ser humano precisa encontrar o desafio incontornável de construir as condições da sua sobrevivência”.

<sup>37</sup>Na disciplina ministrada pelo citado professor Antônio Carlos Magalhães, percebemos a diferença sutil entre Sagrado e Religião e, por mais que falemos em religião em algum momento, estamos nos referindo ao Sagrado – ou seja, aquilo que é sagrado para nós; aquilo que tem um poder maior sobre o humano e não meramente religião.

Dentro desse desafio, continuam as autoras, são criados artefatos que nos levem ao que achamos, no nosso impulso, ser sagrado, mas também criamos significados através do nosso conhecimento.

Essas características nos definem como humanos, nos diferenciando dos mais diferentes animais e ainda: “A linguagem é a maneira mais complexa que o ser humano criou para se relacionar com o mundo; ela faz a humanidade ser (ANDRÉ; LOPES, 1995, P.?).

Assim, essa busca é extremamente visível nos artistas que são, por natureza, seres voltados para questões da existência humana, representando o que veem e o que está em seu interior, como já dito. Nessa condição, os artistas do grafite compõem um universo de significações e expressões do seu interior: do que movimenta o interior do humano.

Nessa inquietação, foi por este motivo que demos importância às análises de um fato recorrente nos muros das ruas pesquisadas de João Pessoa, que, neste caso, é a busca pelo espiritual, pelo religioso, através de versículos bíblicos compondo a arte. Percebemos, enfim, que o artista que vem se repetindo, nesse contexto, é Múmia, um jovem pernambucano radicado na Paraíba. Em resumo, nas imagens analisadas, existem também contradições: esse mesmo humano com rosto delicado e olhar arredondado tem as características, em seu corpo, de máquinas. Daí um contraponto entre o ser humano e o maquínico. Ainda, essa relação ‘ser humano-busca do sagrado-arte e humanização’ está, geralmente, na arte de Múmia, empregada nos cabelos das figuras desenhadas, dos quais saem textos bíblicos formando um conjunto de buscas e inquietações.



**Imagem 26 – Grafite em muro num trecho da Avenida Presidente Epitácio Pessoa, João Pessoa. Texto Sagrado. Múmia.**  
Fonte: Kalyne Almeida.



**Imagem 27 – Grafite em muro da Rua Deputado Jader Madeiros, Tambauzinho, João Pessoa. Texto Sagrado. Múmia.**  
Fonte: Kalyne Almeida, 2013.

Assim, entende-se que a arte tem uma aproximação com o sagrado e o sagrado com a arte. Pode-se citar que na própria Bíblia Cristã, as poesias, os textos poéticos são recorrentes, como nos Cantares de Salomão, belo exemplo de agentes do poéticos. Percebem-se dessa maneira diálogos entre formas e sentidos no texto bíblico: imaginário de quem escreveu o livro bíblico, que se entrelaça com a ideologia impregnada no texto e o imaginário deste e de quem se apropria do texto para expressar seu sentimento. Talvez, seja esta a relação do texto bíblico com o

sagrado: a relação que o artista tem com aquele texto, resultando, acima de tudo, no nosso objeto de estudo, ou seja, o texto-visual, a literatura escrita nos muros. Disso podemos perceber o fator identitário – quando o artista se identifica com o sagrado, ou seja, o que para ele é sagrado; a questão da memória – visto que nos traz ao presente um texto escrito há mais de dois mil anos, o imaginário do artista ao compor esta arte como um todo e conseguir expor seu íntimo através da sua criação.

#### **4.2.4 O Grafite como campo imagético nos muros de João Pessoa – O Beco como um livro aberto**

Independente do formato das letras, das cores, se são palavras “sagradas” ou não, se se encaixam ou não na arte de grafitar, as ilustrações reforçam nosso universo, nosso cotidiano, nosso imaginário. As imagens, sejam elas quais forem, refletem o contexto, como já foi falado, no qual elas estão, e também acabam produzindo esse contexto. No caso do nosso estudo, as artes murais produzidas pelos grafiteiros da cidade de João Pessoa têm esse poder, pois, por exemplo, no Beco da Cachaçaria Philipeia, obras de artes quase que semanalmente são criadas e recriadas ali. Assim, a paisagem daquele ambiente – aqui como paisagem urbana – é modificada a partir das criações de cada artista. No entanto, essa linguagem artística também modifica o comportamento daqueles que ali transitam ou frequentam, formando um ciclo imagético entre artista, arte, local, espaço, pessoas. “Deixar-se-á o imagético reduzir às categorias do visual?”, pergunta o autor português Joaquim Braga (2010). Isso nos inquietou para pensar nas outras questões que envolvem o contexto social.

Existe também, naquele lugar, um diálogo ‘mudo’, ‘calado’, mas constante através das ilustrações, sendo essas acompanhadas de textos verbais ou não verbais.

O olhar para uma arte é algo tão intenso e, ao mesmo tempo, tão banal que tal fenômeno sociocultural transcende o corriqueiro, modificando essa representação do real, ou mesmo a aproximação do abstrato, do lúdico, do colorido. Talvez, o campo imagético que se situa no nosso trabalho seja a relação entre o que o grafite, enquanto arte – aqui carregada de simbologias e motivações – mostra quanto a relações culturais fortes, pelo fator “espaço”, “tempo” e diálogos culturais. Braga

(2010) alerta para a relação entre imagem e cultura, pensando em um destaque especial para o que é visual e o que discursivo.

Se a produção e a recepção de uma imagem fazem parte de “um processo de comunicação visual”, então isso significa também que a imagem “comunica algo”. Este “comunicar algo” passa a constituir a mensagem visual da imagem, sendo, por isso, o seu caráter sógnico aquele que proporciona a mediação da mensagem. (BRAGA, 2010, p. 155)

De certa forma, possuímos o que está grafitado naquele muro, na parede. O espaço público, diferente das galerias e museus, permite ao indivíduo trocas de relações, atividades coletivas entre grupos heterogêneos da sociedade. Deste modo, possuímos no nosso imaginário porque a rua, como espaço aberto é, de certa forma, nossa; a arte passou a ser nossa, passou a dialogar comigo e a “me” modificar enquanto indivíduo<sup>38</sup>. “Eu sou a cidade na qual vivo. [...] A Cidade mora em mim [...]. Todos os circuitos informacionais da metrópole constituem parte integrante da minha mente [...]. A Comunicação urbana me possui antes mesmo que eu a possua [...] (CANEVACCI, 1983. p. 81)<sup>39</sup>. Esse texto de Canevacci remete à questão da identidade, do “se ver” na cidade, ou seja, de como a “imagem” urbana é vista pelos moradores, traseuntes, como se identificam, como se encontram nela, no caso específico deste trabalho, através das imagens, textos e contextos.

Vale salientar que estas imagens estão misturadas no contexto da *polis*, ou seja, vários outros signos se misturam a elas, formando um todo que só podemos enxergar, muitas vezes, se nos distanciarmos desse local – aqui, voltamos a nos referenciar pelo Impressionismo. São propagandas em *outdoors*, displays digitais que movimentam imagens a todo instante, símbolos que nos permitem a entrada e a saída, local para homens, para mulheres, cores, roupas que, dialogicamente, trazem consigo mensagens, placas, cartazes, enfim, infinidades de materiais comunicacionais que adentram no nosso cotidiano, os quais possuímos mesmo sem querer ou sem saber. Isso são construções imagéticas que acompanham o homem da cidade.

---

<sup>38</sup>A Constituição Federal de 1988, Art. 5º- incisos XV e XVI, prevê direitos e garantias de ir e vir, logo, ao acesso ao espaço público a fim de que todos os indivíduos possam exercer sua cidadania. Neste artigo, que preza pelos Direitos Fundamentais do indivíduo, preconiza-se que o indivíduo necessita do espaço público para a (sua) completude tendo em conta que é neste espaço que o homem se faz cidadão, político, artista [...] (SILVA; AGOSTINHO, 2012).

<sup>39</sup>A cidade é vista como uma espécie de holograma, onde tudo representa o total. Ou seja, há uma mistura entre o “eu” e a cidade, ou entre quem mora em quem (CANEVACCI, 1993).

Nesse emaranhado de imagens e produções temos o grafite que, surgindo como forma transgressora através da pichação e em revoltas que tornaram tal expressão massificada após 1968, na França, o campo imagético da arte do grafite pode ser visto de várias formas. Alguns rejeitam, outros observam as ruas grafitadas como galerias de arte a céu aberto.

Em sua análise aprofundada sobre o tema, Braga (2010), cita a visão de Nelson Goodman (1990, p. 87) que é extremamente contrária a nossa – aqui deste trabalho – mas é válida para expressar a oposição que existe entre as visões acerca do “espaço imagético”, do lugar onde uma arte está exposta:

Goodman prefere questionar a arte não em função da sua idealidade – o que é arte? –, mas antes em função dos contextos de exibição das obras – quando é arte? Assim, segundo o filósofo americano, uma obra só é verdadeiramente obra de arte quando está inserida dentro de um espaço artístico convencional (museu, galeria). A materialidade de uma imagem (ou de uma estátua) só se dá como obra e como símbolo se for contextualizada dentro de um espaço reservado a objetos artísticos.

Para Goodman (1990), o local influencia no significado da imagem, ou seja, o contexto de uma galeria completaria o tal significado.

Como já foi dito, para nosso trabalho, tal visão seria impossível, pois, o que está representado nos muros dialoga, comunica, diretamente com o público, mesmo sem estar num espaço apropriado para tal, formando, a partir daí, um espaço imagético não apenas pictórico, mas com todo seu contexto.

Portanto, para o recorte deste trabalho, usamos imagens como objeto de estudo por trazer à tona um universo de significados que desafiam nosso conhecimento sobre a ideia de que o pintor/grafiteiro construiu aquela arte para expor sua cultura, seus traços referenciais. Trata-se de um desafio, pois as imagens falam entre si, construindo a paisagem.

Esses poetas e artistas murais estão (re) construindo a paisagem, dialogando uma imagem de grafite com outras imagens grafitadas em outros tempos que ali estão – sendo imagens novas ou resquícios em forma de palimpsesto.

Assim, essa temática nos remete à noção da construção de espaço imagético, de campo imagético e, nesse caso, acabou sendo uma criação coletiva – independentemente do tempo – e que dialoga com várias mídias, ou várias artes existentes naquele lugar.

Essa rua foi escolhida pelo fato de ser um local propício para a arte e diálogo cultural desde o ano de 2011, quando a Prefeitura Municipal de João Pessoa deu

início ao chamado “Sabadinho Bom” – projeto que envolvia a arte do chorinho na Praça Barão de Rio Branco, que fica em frente ao Beco da Cachaçaria, e que durava do meio dia até as 16h. A partir desse horário, o beco se enchia de gente ávida pela arte. Também, em 2012, a Prefeitura Municipal de João Pessoa intitulou o referido Beco de “Corredor Cultural”, tamanho o diálogo cultural que existe naquele lugar. Hoje, esse projeto “Corredor Cultural” já não existe. Contudo, permanece ainda o Sabadinho Bom e a Cachaçaria Philipeia ao redor dos quais se congregam artistas que fazem suas artes com o que tiverem nas mãos, seja um violão, um tamborim, um cavaquinho, ou uma latinha de spray, isso de maneira gratuita e espontânea, formando relações de espaço.

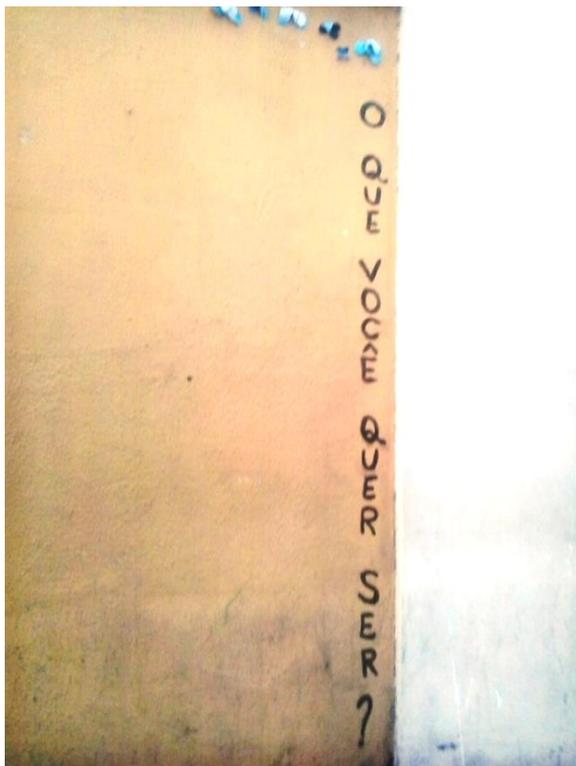
A seguir, sequência de fotografias de todos os grafites que compõem o Beco da Cachaçaria.



**Imagem 28 – Rua da Cachaçaria antes do movimento cultural (2011)**

Fonte: Google Earth, 2011.

Na sequência, modificações que foram surgindo de 2011 até o final de 2013:



**Imagem 29 – Muro com o texto: “O que você quer ser?” e borboletas feitas de origamis**  
(Rua Braz Florentino – Beco da cachaçaria Philipeia),  
João Pessoa.

Fonte: Kalyne Almeida.



**Imagem 30 – Continuação do Muro com o texto: “O que você quer ser?” e borboletas feitas a partir de origamis (imagem ampliada)**

Fonte: Kalyne Almeida.



**Imagem 31 – Continuação do muro com o texto: “O que você quer ser?” e borboletas feitas de Origamis (imagem em detalhe)**  
Fonte: Kalyne Almeida.



**Imagem 32 – Continuação do muro com o texto: “O que você quer ser?” e borboletas feitas de Origamis (imagem em detalhe), com textos não identificados em baixo**  
Fonte: Kalyne Almeida.

Nota-se que o local acaba sendo propício para os traços característicos da pichação como espaço livre à expressão cultural.



**Imagem 33 – Cachaçaria Philipeia, localizada na Rua Braz Florentino (Beco da cachaçaria Philipeia), João Pessoa, PB.**  
Fonte: Kalyne Almeida.

Sequência de imagens da rua como está nos dias atuais:

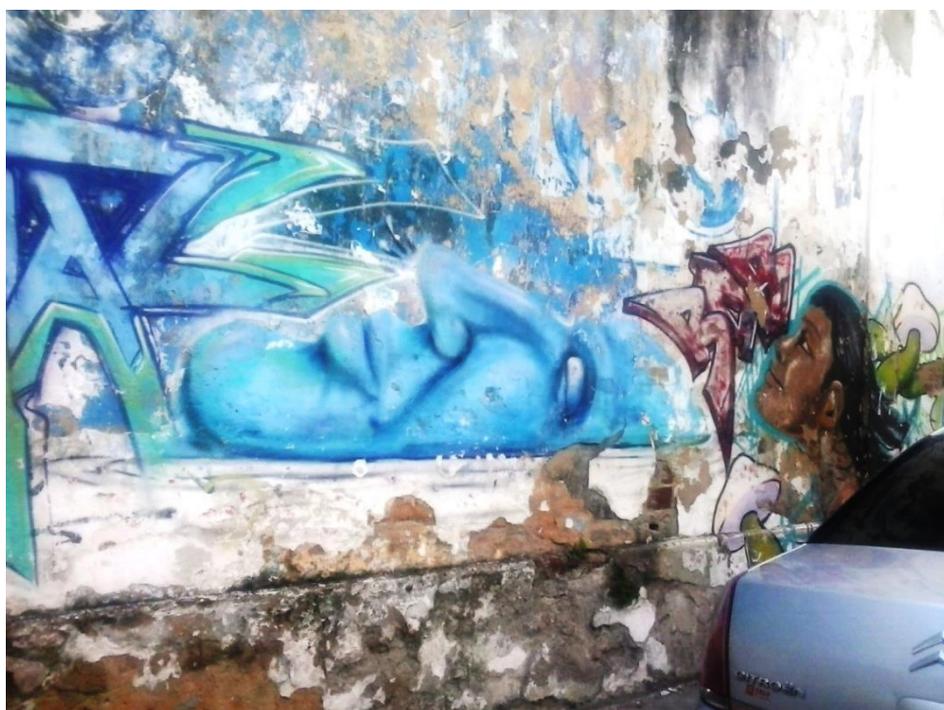


**Imagem 34 – Sequência de grafites localizados na Rua Braz Florentino  
(Beco da cachaçaria Philipeia),  
João Pessoa, PB.  
Fonte: Kalyne Almeida.**

Após as reivindicações que ocorreram em todo o Brasil, nos meses de maio a agosto de 2013, esta arte (Imagem 34) foi feita, representando os manifestantes mascarados com as máscaras do filme *V de Vingança* – imagem icônica nessa época, conforme já discutido neste trabalho.



**Imagem 35 – Texto em forma de desenho: “Vai”, localizado na Rua Braz Florentino (Beco da cachaçaria Philipeia), João Pessoa, PB.**  
Fonte: Kalyne Almeida.



**Imagem 36 – Grafites com o nome Pertinaz – assinatura do grafiteiro em forma de desenho. Continuação da Rua Braz Florentino (Beco da cachaçaria Philipeia), João Pessoa, PB**  
Fonte: Kalyne Almeida.



**Imagem 37 – Poema já deteriorado localizado na Rua Braz Florentino  
(Beco da cachaçaria Philipeia),  
João Pessoa.**

Fonte: Kalyne Almeida.

Ainda sob resquícios de outros grafites (palimpsestos), nota-se o texto de outro artista – possivelmente de Pertinaz (assinatura ainda não identificada), onde se lê: “...Somos a nova arte brasileira e de *noisvc* nem chega perto seu arrogante pré-conceituoso infeliz prego”.



**Imagem 38 – Continuação do muro na Rua Braz Florentino (Beco da cachaçaria Philipeia), João Pessoa, PB.**

Fonte: Kalyne Almeida.



**Imagem 39 – Continuação do muro localizado na Rua Braz Florentino (Beco da cachaçaria Philipeia), João Pessoa, PB.**

Fonte: Kalyne Almeida.

Na sequência, temos esta arte (Imagem 40), em cuja perspectiva vemos uma arte completa de Shiko que assina, enquanto grafiteiro, como DerbBlue.



**Imagem 40 – Grafite na Rua Braz Florentino  
(Beco da cachaçaria Philipeia),  
João Pessoa, PB.**

Fonte: Kalyne Almeida.

Obs.: Detalhe do texto de Shiko (DerbBlue):

“Quero esse corpo que a plebe deseja embora ele seja prenúncio do mal”.



**Imagem 41 – Continuação do grafite na Rua Braz Florentino**  
 Fonte: Kalyne Almeida.

E nesta seção, sequência da mesma arte, lê-se o texto: “Boneca de trapo farrapo de gente” e, com outra grafia, “O Meu vício é você”.



**Imagem 42 – Grafite do artista e poeta Giga Brow**  
**(Beco da cachaçaria Philipeia),**  
**João Pessoa, PB.**  
 Fonte: Kalyne Almeida.



**Imagem 43 – “O sorriso é uma curva que endireita as coisas”  
– MoonChild – arte feminina**  
Fonte: Kalyne Almeida.

Percebe-se uma modificação do espaço, do campo imagético dentro de cerca de dois anos. Percebemos, também, que nas novas artes há questões de mensagens por escrito, imprimindo uma poetização ainda maior ao desenho. Nota-se ainda que temos uma narrativa na qual o muro serve de espaço físico para a arte se prolongar, como no caso das quatro primeiras fotos.

Observamos textos de protestos, com imagens icônicas dos símbolos do Brasil – no caso a bandeira nacional –, além de textos autorais – como o já falado do artista Giga Brow –, e também vemos a questão do palimpsesto – e aí pode ser o que há de mais plausível nesse espaço de diálogo, onde o tempo é fator importante ao apagar as imagens e, logo, outras se reconstruírem ali, sem a outra ser totalmente apagada. Assim, vimos no contexto geral a hipertextualidade, por meio da qual um texto nos leva para o outro, uma cor nos leva para a outra, muitas vezes sem perceber onde começa e termina a arte.

#### 4.2.5 A Intersemiose – Caso Beco da Cachaçaria

Várias outras das imagens captadas são textos, de acordo com o próprio autor Giga Brow, que surgem na hora em que a arte está sendo construída; cria-se um poema que vai compor tal arte, como, por exemplo, o poema escrito e criado no “Beco da Cachaçaria” – enquanto o artista pintava a figura, surgia o texto.

Reparemos que o texto remete à figura de um tocador/cantador com elementos regionais dialogando com a imagem – o candeeiro em sua cabeça – que, ao mesmo tempo é desconexo, pois está na cabeça da figura, sem dialogar com outros elementos, mas nos remete ao Nordeste. O texto, por sua vez, se trata de uma alusão à música, já que percebemos ícones musicais como a clave se sol, uma semicolcheia e outros elementos semelhantes.

No grafite, lê-se o texto: “Eu cantava/ele ouvia/ Eu chorava/ela ria/Quando eu ia/ ela voltava/ela ia”, assinado como Giga Brow. Esta arte está desde 2012 no “Beco da Cachaçaria” e encontra-se até hoje lá, como se pode ver, já desgastada pelo fator tempo, mas dialogando com outras artes que, desde então, foram sendo pintadas naquele espaço.

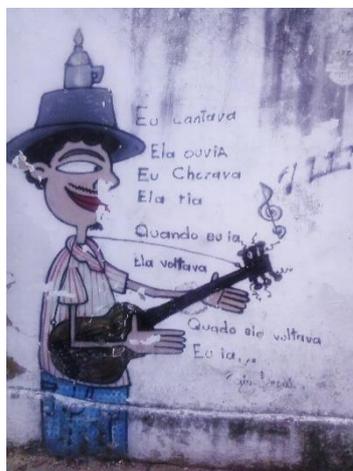


Imagem 44 – Grafite de Giga Brow, com poema autoral (30 out. 2011)

Fonte: Kalyne Almeida.



**Imagem 45 – Continuação do grafite de Giga Brow.**

Fonte: Kalyne Almeida.

Obs: Imagem dialogando com outros grafites. Percebemos um respeito, nesse espaço, entre uma arte e outra.

O conhecido Beco da Cachaçaria se tornou um local rico para esse diálogo e mês a mês novos grafites, poemas e textos são impregnados naquele espaço que aqui chamamos de galeria a céu aberto.

Tais galerias nos oferecem possibilidades simbólicas e reflexão sobre o momento presente, sobre a arte atual e seu futuro, sobre o ator social que o grafiteiro possa vir a ser. Mais uma vez, não podemos distinguir o grafite da pichação – a não ser pela estética. Por conta do valor de arte nesses espaços isso não é possível, pois eles nos oferecem um espaço de transgressão, o qual coincide tanto no grafite quanto na chamada pichação. Essas práticas de transgressões, num beco como o citado, tomam uma proporção diferenciada, pois lá muitos grafiteiros poetizam e tantos outros artistas da pichação fazem o mesmo, da sua forma, visto que o espaço de diálogos culturais proporciona abertura para a transversalidade entre as duas vertentes da escrita mural.

Os textos nos muros da cidade de João Pessoa vinculam-se mais às artes do grafite, das chamadas pichações, os *stencils*, e *sticker*. Os locais são os mais diversos, no entanto, é perceptível a existência de locais onde se configura maior liberdade de expressão com diálogos interculturais e multiculturais, como na imagem abaixo.



**Imagem 46 – Beco da Cachaçaria, João Pessoa, PB**

Fonte: Kalyne Almeida.

Inúmeros grafites passaram pelos muros e muitos artistas foram revelados. Assim como muitos “becos” espalhados pelo Brasil e, por que não dizer, no mundo, o Beco da Cachaçaria se revela como essa galeria a céu aberto. O espaço acaba sendo conhecido como um local aberto à arte e às pinturas de grafites e uma forma de composição de um indivíduo juntar com o outro, ao invés de haver divisão dos muros ou paredes. É o que, talvez, ainda citando a intersemiose, João Ricardo Pereira Lopes, vai, entusiasticamente ressaltar:

Poesia, cinema, música, pintura, fotografia, dança, artes... Todas elas pontos de partida *para* e pontos de chegada *de* todas as outras. Todas elas contagiando-se, contaminando-se da mesma fome do Belo, participando no que a moderna crítica chama de *diálogo intersemiótico* e que não traduz senão uma relação umbilical que constitui e consubstancia o espírito da Arte. E isto é o mesmo que dizer que a criatividade não se espartilha, antes se alastra, não se constringe, pelo contrário, manifesta-se num sem número de desdobramentos, ecos, influências. Quanto a mim, e creio que ligeiramente tocado por Adorno, a Arte procria; e procria, antes de mais, dentro de si mesma<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> João Ricardo Pereira Lopes é pós-graduado em Teoria da Literatura, pelo Instituto de Letras da Universidade do Minho e sua obra foi encontrada na página: [http://www.iesfafe.pt/tmp/Uploads/Publicaces%20Internas/joao.ricardo.lopes\\_um.dialogo.aintersemiotico\\_convertido.pdf](http://www.iesfafe.pt/tmp/Uploads/Publicaces%20Internas/joao.ricardo.lopes_um.dialogo.aintersemiotico_convertido.pdf), em 20 de junho de 2014.

Assim, a proposta acaba sendo artística e uma busca pela arte e não pelo espaço – a cada semana outros grafiteiros vão lá e pintam. Essas intervenções dialogam com a música que é tocada na Praça Barão do Rio Branco, com a dança, e com outras expressões artísticas.

É notório que o grafite transforma paisagens: com uma lata de spray na mão ou um pincel e tinta, as imagens começam a serem formadas e transformam a cidade. Os traços são diferentes: cada um tem sua característica. As palavras muitas vezes são de protestos. As intervenções são temáticas, mas isso vai de acordo com o Coletivo<sup>41</sup> que se reúne para pintar um muro, de acordo com o momento da arte, de acordo com o momento da inspiração. Juntos, os ‘quadros’ vão formando uma única tela: um grafite ‘chama’ o outro, que chama mais outro, que dá espaço para traços mais parecidos com traços de pichações etc.

No entanto, na maioria das vezes um artista respeita a arte do outro, seja dialogando com ela, com cuidado com a temática, seja imprimindo sua arte logo após a arte do seu ‘colega’. Noutros casos, ocorre a sobreposição de imagens – em João Pessoa sendo casos raros, apenas quando a arte já está muito desgastada pelo tempo. Percebe-se a existência de um diálogo intersemiótico, já que duas linguagens visuais se convergem no mesmo espaço, ressignificando-o, e imprimindo uma nova estética ou até mesmo uma nova linguagem. Aqui, o enlaçamento dos elementos semióticos parece ser algo democrático: poemas, músicas, grafite, rabiscos e outras expressões artísticas num espaço que não foi criado para isto, mas ressignificado como tal.

Assim, percebemos o potencial literário dos textos nos dois lados dos muros, e o entrosamento que existe entre eles em meio às músicas e às artes plásticas faz parecer que conversam entre si.

Neste sentido, é propício apropriar-se das considerações de Padilha e Amâncio (2010, p. 7) sobre intersemiótica, as quais revelam que

Por meio de gestos, palavras e cores – lembrando Saramago, “há coisas que nunca se poderão explicar por palavras” –, destacam-se vozes enunciativas em diferentes formas de expressão, sem que sejam aqui hierarquizadas. Isso porque o diálogo com as alteridades, sejam elas pessoas, linguagens ou sistemas, pressupõe o respeito à diversidade e às diferenças.

---

<sup>41</sup>Estamos citando, com isso o Coletivo Graffiti Paraíba (<https://www.facebook.com/groups/278771938801909/>)

Pode-se perceber um diálogo, como bem Saramago fala, a ponto de identificarmos uma alteridade entre as linguagens, que habitam no mesmo espaço numa espécie de harmonia.

#### **4.2.6 Palimpsesto, autoria e Identidade cultural**

O fato de um artista colocar sua arte em cima da arte do outro artista do grafite, além de caracterizar uma intersemiose, acaba caracterizando algo similar ao Palimpsesto. Nesse contexto, cada muro pode ser considerado um palimpsesto de histórias, memórias, tintas, riscos, textos. O fator tempo, unindo-se às chuvas, ao sol, aos quais os muros e paredes são expostos, ajudam a contar a história daquele lugar, a construir uma memória sobre aquela rua. Dessa forma curiosa de se narrar e contar histórias de um local, podemos citar o muro de Berlin que, até hoje, no que restou da muralha, conta um pouco da história daquele lugar, com uma visão carregada de sensibilidades, formando uma narrativa visual dinâmica e viva, oferecendo novas interpretações e interações sensíveis e simbólicas.

Assim, fica evidente a nossa tentativa de traçar um paralelo entre o palimpsesto e as artes murais.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2006, p. 5)



**Imagem 47 – Grafite em muro da Rua Deputado Jader Madeiros,  
Tambauzinho,  
João Pessoa, PB**  
Fonte: Kalyne Almeida.



**Imagem 48 – Grafite em muro da Rua Deputado Jader Madeiros,  
Tambauzinho,  
João Pessoa – Detalhe da assinatura 'Anark'**  
Fonte: Kalyne Almeida.

Nesta imagem, há uma interferência aleatória, não havendo uma coordenação ou até mesmo uma preocupação em reconfigurar uma obra. Mas o que temos percebido é que essa “ação” entre artistas de rua não é tão avulsa, pois o ‘pichador’ insere seu texto quando percebe que ali é um local próprio para isso. Dessa forma se torna uma espécie de diálogo Intersemiótico também. Não há uma mácula na obra, mas ao mesmo tempo há. Existe um certo respeito pela obra, um diálogo, mas não há uma ligação estética, nem conceitual. Nas imagens que se seguiram, podemos ver nesse muro na Rua Deputado Jáder Medeiros, zona Leste da capital paraibana, mais um grafite do artista de pseudônimo “Múmia”, onde, além das características de agregar imagem e textos, percebemos um detalhe que, a princípio, pode passar despercebido. Uma intervenção de “pixe” ou “pixação”<sup>42</sup>, como eles mesmos costumam se expressar, dentro do espaço ocupado pelo grafite, que ironicamente se autoassinala como “Anark”.

Ora, sabe-se que a pichação, possivelmente, pelo olhar social, antecede o que ficou conhecido como grafite, e que na verdade os dois se confundem em vários casos. Como já falado, ambas tendem a alimentar discussões acerca dos limites da arte, sobre arte livre versus arte-mercadoria, liberdade de expressão versus depredação, dessa forma existe um diálogo permanente entre eles.

A despeito desse diálogo, a pichação, diferentemente do grafite – que ganhou a atenção das galerias de arte e o *mainstream* –, correu o risco de ficar relegada apenas à categoria de vandalismo com direito a uma advertência nas latas de *spray* que diz “Pichação é crime”, seguindo a já citada Lei Federal, sendo assim um ataque ao patrimônio público ou privado. Mas como podemos perceber, a convivência entre “grafiteiros” e “pichadores”, neste caso, é harmônica – pelo menos quanto à expressão no mesmo suporte dialogando entre si, como vimos na imagem acima. Muitos grafiteiros foram ou ainda se consideram pichadores<sup>43</sup>, ou quando nem admitem que seja feita nenhuma diferenciação entre si, usando rótulos denotativos e preconceituosos.

---

<sup>42</sup>*Pixe / pixação* é a forma como os pichadores/grafiteiros, comumente, escrevem a palavra “Piche”, uma espécie de abreviação de pichação.

<sup>43</sup>O grafiteiro Marquinhos Perfect, de João Pessoa, afirma isso. Preferimos colocar esta fala, proferida numa rede social, em anexos. Também, OsGêmeos, grafiteiros de São Paulo, discutem essa relação e afirmam terem vindo da pichação, mostrando, em suas falas, uma abertura consciente para uma convivência entre as expressões ou até uma agregação de uma a outra.

Por sua vez, os exclusivamente pichadores costumam interferir nos grafites, cometendo palimpsestos que coabitam em uma harmonia, compondo um cenário único da arte de rua e sua diversidade em uma amálgama que ocupa e reivindica de volta os espaços públicos.



**Imagem 49 – Grafite em muro num trecho da Avenida Presidente Epitácio Pessoa, João Pessoa, referenciando o profeta Gentileza.**

Fonte: Kalyne Almeida.



**Imagem 50 – Mesmo muro na Avenida Presidente Epitácio Pessoa, sendo que antes da pintura da foto anterior**

Fonte: Google Earth, nov. 2011.

O fator tempo também pode ser percebido nas artes expostas nas ruas. Devido a sua exposição à chuva e ao sol, como já falado neste trabalho, o concreto torna-se um suporte para recriação de textos e imagens, como se pode perceber na arte acima. Esta arte, feita por Giga Brown em 2012, na ocasião de um mutirão do Coletivo Graffiti Paraíba, apenas hoje, mais de dois anos depois da intervenção, percebemos outras imagens abaixo e, com o passar do tempo, essas imagens aparecerão ainda mais. O que remete à lembrança é que existe algo com um vulto por baixo da nova arte.



**Imagem 51 – Grafite na Avenida Epitácio Pessoa. Giga Brown, 2012.**

Fonte: Fotografia do Coletivo Graffiti, 2012.

Abaixo, detalhe do poema do grafite no muro.



**Imagem 52 – Detalhe do grafite de Giga Brow da Avenida Presidente Epitácio Pessoa, João Pessoa**

Fonte: Kalyne Almeida.

O que o tempo faz com uma obra? Talvez ele se encarregue de completar as ideias, de compor outro cenário e de nos (re) apresentar quem somos.

Na imagem acima, podemos ver o poema do profeta Gentileza, compondo a imagem do artista paraibano Giga Brow. Tal grafite foi pintado por volta de 2011 e ainda hoje está num muro localizado na Avenida Presidente Epitácio Pessoa, na cidade de João Pessoa, capital da Paraíba. Aqui podemos perceber um traço peculiar do artista.

Giga Brow geralmente envolve a imagem com algum poema. O escolhido para esta imagem foi um dos poemas do Profeta Gentileza: “O amor é o remédio de todos os males”. Gentileza viveu na década de 70 e 80 no Rio de Janeiro, sempre poetizando nos muros frases de paz, gentileza e respeito.

#### **4.2.7 Palimpsesto, intersemiose, autoria – um caso à parte**

Neste trabalho, seguindo a questão identitária, apresentamos um muro no bairro de Padre Zé, o qual está totalmente grafitado e, ao lado, há uma praça, também totalmente grafitada. Não sabemos se essa intervenção fez parte de um projeto político, mas o que percebemos são imagens ao fundo e textos expressivos.

#### 4.2.7.1 Autoria



**Imagem 53 – Arte do artista grafiteiro Giga Brow (2012)**

Fonte: Kalyne Almeida.

O texto que vimos, de acordo com o artista Giga Brow<sup>44</sup>, é de sua autoria e dialoga com a imagem, bem como com o local plural que mistura música, poesias, danças, artes plásticas, de maneira natural e lícita.

“Eu cantava/ Ela ouvia/ Eu chorava/ Ela ria/ Quando eu ia/ Ela voltava/ Quando ela voltava/ Eu ia” (Giga Brow). Nota-se, neste poema, que existe o “eu” lírico que se desencontra com sua amada, não apenas um desencontro físico, mas também um desencontro emocional. Há, dialogando com o espaço, a figura de um músico, já que no “Beco da Cachaçaria” é extremamente corriqueira tal cena. Percebemos, então, que essa “galeria a céu aberto” fez com que o artista em questão copiasse o que via diariamente naquele lugar, como Aristóteles nos elucidava

<sup>44</sup>“Através de intervenções artísticas realizadas por Aginaldo – nosso amigo Gigabrow, os grafiteiros da cidade de João Pessoa foram se encontrando, fazendo amizade e tiveram a ideia de se reunir uma vez por semana para se organizar, reunir propostas e fazer arte. Diante disso, foi constituído o chamado “Mutirão de Grafite” e no decorrer dos meses, nos intitulamos “Coletivo Grafite Paraíba”. Somos um grupo de grafiteiros da Paraíba e trabalhamos com grafite, aerografia, ilustração, trabalhos gráficos, serigrafia, customização de roupas, faixas, banners, fotografia, vídeo etc. Precisando da gente, é só entrar em contato por aqui mesmo”. Em: <<http://coletivografitepb.blogspot.com.br/>>.

através da Mimese. No entanto, o impulso pela arte literária utilizando a técnica do grafite compôs a obra e dialogou com o espaço escolhido para tal.

#### *4.2.7.2 Identidade Cultural*

Sabe-se que desde os primórdios, e em épocas rupestres, homens e mulheres se comunicavam através de estampas nas cavernas e em superfícies que serviam para cobrir (teto), para proteger (paredes) e para delimitar espaços (muros). Aqueles grupos são, hoje, identificados e bastante estudados e, por isso, são também percebidas identidades para aquela época.

As gangues também utilizam uma forma de inscrição para demarcar território, com seus códigos e símbolos característicos. Paralelamente ao surgimento do grafite, na década de 60, surgem também as pichações – que vão desde a manifestação política, passando pela competição entre aqueles que conseguem atingir os locais de acesso mais difícil (como o alto de edifícios) – até o simples ato de vandalismo em prédios públicos e monumentos. Nessas atividades transgressivas, o uso do spray torna a técnica fácil e rápida, muito adequada para facilitar a fuga dos flagrantistas da vigilância e da polícia. (LAZZARIN, 2007)

Voltando-nos para a questão de apropriação de muros e espaços públicos, Medeiros (2008, p.16) começa seu estudo pautando a “França com a tomada dos muros pelos movimentos (estudantis) de maio de 68, com suas frases políticas-contestatórias. Essas ações tiveram grande repercussão, se alastrando por várias partes do mundo, e transformando-se na principal referência quando se fala de contestação política”.

Hoje, vemos jovens subirem em grandes edifícios e deixarem suas marcas, mas, também, comunidades unidas para que, através da tinta e do spray, possam espalhar suas “verdades”, ficando muitas vezes à margem da sociedade, sendo visto por muitos como transgressores das leis e da “ordem” imposta por ideologias que não se aproximam da realidade desses grupos.

Partindo da questão identitária, da representação de uma sociedade através da literatura, Candido (2006) afirma que seria difícil dizer que existe uma literatura dos estados brasileiros, pois “há sem dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diferentes estados”. Por conta disso, ao se perceber o pressuposto da existência de uma literatura brasileira, não se pode validar a ideia de uma “literatura fraca”, como muitos teóricos contestam a literatura marginal, pois

também é uma literatura de um povo brasileiro e que tem suas características próprias.

Assim, observamos os textos e a necessidade da produção de texto poético considerando como estes veiculam formações identitárias, de classe social, bem como experiências de vida e memória, individuais e coletivas, inseridas na cultura de uma cidade, usando-se de fragmentos eruditos e populares. Também é válido ressaltar que o muro tornou-se um canal de projeção identitária e através dele surge uma profusão de outras identidades, as quais se autocompletam.



**Imagem 54 – Grafite localizado na Rua Braz Florentino  
(Beco da cachaçaria Philipeia),  
João Pessoa**

Fonte: Kalyne Almeida, 2013.

A Intersemiose – dialogando com a música, com o texto, com ambiente – mostra que existe uma ligação simbólica e também afetiva com o local, pois está relacionada à vivência pessoal do artista. Nesta fotografia, tirada no conhecido “Beco da Cachaçaria”, vê-se a arte de Shiko – artista nascido na cidade de Patos, na Paraíba e que assina Derby Blue, quando está grafitando, isso porque o artista em questão, atualmente, trabalha com HQs, com exposições no Brasil e em outros países. Parece, inclusive, que ainda existe uma diferenciação entre o “ser” grafiteiro do ser cidadão e, por que não dizer, artista não marginal. Essa questão pode cair no campo da identidade, de ser reconhecido no seu grupo – com a assinatura diferente

do seu nome, como os pichadores sempre assim fizeram. Deve-se ter em mente que Shiko já é conhecido também pelas suas mais diversas formas de atuação nas artes plásticas e, de acordo com ele mesmo, trata-se de artes, seja no muro, ou numa tela, sem distinguir o valor de uma da outra e sim peculiaridades advindas das suas diversas qualidades.

Tentando fazer uma análise desta arte fotografada em setembro de 2013, percebe-se, nitidamente, o traço peculiar ao de Shiko. Esse traço percorre a cidade e o identifica, pois muitas de suas obras e imagens quando apresentam humanos na composição do “quadro mural”, tornam perceptíveis traços de pessoas conhecidas do artista, o que nos remete à *Mímeses*, sendo não apenas imitação, mas uma recriação dele em cima daquilo que o envolve, que envolve seu universo. Esse fato nos revela que o artista se identifica com a natureza e não se limita a copiá-la, pois ele também recria, transforma o que vê através do seu imaginário e poder criativo. Essa seria uma visão da *Mímeses* que, desde as épocas romanas, já era possível experimentar.

O artista exteriorizou habilidades subjetivas, insights e objetivos, de modo que vai além de todos esses. Uma transcendência que emergiu da iminência: tanto da imitação como a expressão foram transformadas na apresentação de alguma coisa autossustentável. (DUARTE, 2001, p. 78)

Na Imagem 54, percebemos a figura de um homem e de uma mulher. A mulher parece estar segurando o homem que, com um copo na mão, inclusive com uma gota sendo derramada, lembra a bebida chamada pinga, que também é sinônimo de bebida alcoólica (cachaça). O homem aparenta não se cuidar, podendo ser um boêmio, ou um bêbado, embriagado. A mulher, por sua vez, com colar de pérolas, seios fartos em seu decote ‘tomara que caia’, mostra certo “requinte” diante da figura masculina. O que percebemos nessa imagem e no seu contexto? Uma prostituta em um bar com um “cliente”. Percebe-se que no “extracampo<sup>45</sup>” da imagem, naquilo que está fora, não da nossa fotografia, mas do que compõe o cenário mental do artista, existe um local onde os dois personagens se encontram.

---

<sup>45</sup>De acordo com Rodrigues ([2010?]), “O conceito de extracampo (ou espaço off), por sua vez, remete ao espaço visual imaginário que prolonga o espaço visto na imagem enquadrada e projetada na tela. O cinema vive desta relação de um conjunto dado (o retângulo da tela) com um conjunto mais vasto que o prolonga ou engloba, pelas sugestões dadas da tela e pelo som. Por exemplo, imaginamos movimentos e cenas que não estão enquadradas por meio de recursos como a música ou sons que vêm de fora da tela, ou alguém ainda não visível, mas com quem o personagem na tela conversa etc.”.

No entanto, esse local não foi representado pelo artista neste grafite, mas, ao mesmo tempo, foi, através dos recursos verbais expressados. É aí onde entra o texto que vemos na imagem.

O texto nos dá uma leitura, enquanto receptes dessa arte, de maneira complementar e completa, pois se trata de trechos de uma música escrita pelo português Adelino Moreira e gravada pelo boêmio e cantor da segunda metade do século passado Nelson Gonçalves. Fica clara uma identificação do autor da obra no muro com músicas nacionais e antigas e que dialogam com a temática do local em que a arte está exposta.

Diz a letra da canção intitulada ‘**Meu Vício é Você**’: **Boneca de trapo**, pedaço da vida/Que vive perdida **no mundo a rolar/ Farrapo de gente** que inconsciente/ Peca só por prazer, vive para pecar/ Boneca, eu te quero com todo pecado/ Com todos os vícios, com tudo, afinal/ **Eu quero esse corpo que a plebe deseja/ Embora ele seja prenúncio do mal/** Boneca noturna que gosta da lua/ Que é fã das estrelas e adora o luar/ Que sai pela noite e amanhece na rua/ E há muito não sabe o que é luz solar/ Boneca vadia de manhã e artificios/ Eu quero para mim seu amor, só porque/ **Aceito seus erros, pecados e vícios/** Pois, na minha vida, **meu vício é você.** (Adelino Moreira<sup>46</sup>. Grifos nossos).



Imagem 55 – Grafite localizado na Rua Braz Florentino (Beco da cachaçaria Philipeia), João Pessoa (Detalhe 1).  
Fonte: Kalyne Almeida –

<sup>46</sup>Disponível em: <<http://www.adelinomoreira.com.br/>>.

Vale salientar que esta letra é a música completa, porém, nota-se na arte do grafiteiro Shiko/DerbyBlue que nem toda letra está pintada no muro, somente alguns trechos-chave – que aqui resolvemos grifar para chamar atenção no contexto da canção. Nota-se que na imagem, o artista preferiu desenhar o título da música de maneira a chamar mais atenção – “Meu vício é você” – talvez por esse título estar diretamente ligado ao tema: bebida alcoólica, mulher e também ao espaço onde tal arte se encontra: no beco da Cachaçaria Philipeia. O artista, já com outra cor, escreve/desenha “Boneca de trapo/farrapo de gente” (na cor azul) de forma contínua, sendo que na música essas partes fazem parte de versos diferentes, embora na mesma estrofe – trecho esse impregnado no muro pelo artista, dando a conotação de uma mulher de trapo, contudo, carinhosamente sendo chamada de boneca. No entanto, diferente do poeta português, autor da letra da música, Shiko preferiu unir dois fragmentos, encurtando o discurso com “farrapo de gente”, de forma conclusiva, sem argumentar os motivos que essa mulher/boneca vem a ser assim qualificada.

Ainda próximo à “boneca de trapo” e ao trecho “Meu vício é você”, de forma aparentemente desconectada, encontra-se (também em azul) outro trecho da canção: “no mundo a rolar”. Ora, o que o autor da obra mural quis expressar com essa aparente falta de conectividade com o poema apresentado? Um novo poema. Uma nova forma de contar, ele mesmo, sua própria história e de compor seu próprio mundo. Assim, observamos uma nítida apropriação dos versos da música, sem se importar diretamente em transcrever a letra, mas, primeiramente, houve uma preocupação em falar o que seria pertinente naquela nova arte que estava surgindo. Ainda no lado esquerdo da arte, surge um novo texto, mas dessa vez esteticamente desconexo com os demais trechos, pois a cor é diferente, o que pode ter sido uma outra pessoa que tenha “completado a arte” ou mesmo o artista que percebeu que caberia ali também o fragmento que diz: “*Perdoo* seus erros, pecados e vícios”. É importante observar que na arte mural encontramos o termo “perdoo”, sendo que na letra original da música a palavra original é “aceito”, ou seja, neste contexto, palavras sinônimas. Mas, cabe o questionamento: será que o autor da arte do grafite se confundiu ou modificou de forma consciente, visto que perdoar é melhor que aceitar?

Nota-se um lirismo, um romantismo marginal, não apegado às formas eruditas, mas com uma vivacidade latente.



**Imagem 56 – Grafite de Shiko (DerbyBlue) localizado na Rua Braz Florentino (Beco da cachaçaria Philipeia), João Pessoa (Detalhe 2)**  
Fonte: Kalyne Almeida (out. 2013)

Ainda analisando esta arte, do lado direito, lemos “quero esse corpo que a plebe deseja/Embora, ele seja prenúncio do mal”. Se comparado ao poema original, notamos que falta o sujeito “Eu” antes do termo “quero”, mas, que de forma alguma causa dano ao discurso, pois o sujeito se oculta. É válido ressaltar que, talvez, esse seja o único trecho onde o escritor mural<sup>47</sup> conclui uma ideia usando um verso que vem logo após. Por fim, a arte fica composta com reticências, pois mostra que ali existiria mais a falar.

#### **4.2.8 Bairro Padre Zé – Um Caso Especial**

O bairro Padre Zé está situado na Zona Norte da capital paraibana. Trata-se de um local caracterizado pelo alto índice de criminalidade, no entanto, também é um bairro aberto à arte de rua. Lá, na Rua MardequeuNacle, existe um muro que fica lateral a uma escola pública e vizinho a uma praça pública repleta de grafites e

<sup>47</sup>Muitas vezes preferimos chamar de escritor mural, aqueles que escrevem nos muros; muito embora suas letras sejam desenhadas, percebemos que há uma recriação de poemas, ou mesmo autoria nos textos aqui estudados.

intervenções urbanas. Nosso estudo se fixará, nesta etapa, nesse muro. Nele, grafites são expostos de forma diferente. Parece uma cidade desenhada com traços sutis e quase como “marca d’água” e que contam a história de algum contexto que nesse trabalho não conseguimos identificar por inteiro. De certa forma, desconhecemos o(s) artista(s) que pintaram tal muro, apenas identificamos a *tag* ‘Prego’ e um endereço eletrônico ao lado. Evitamos nos aproximar desse local, pois acreditamos que seria intervir numa arte nua, crua e limpa – no sentido sóbrio da palavra: nós, como pesquisadores, preferimos observar esse muro e extrair dele os códigos que seus signos nos passam.

No entanto, antes de concluir esta pesquisa, tivemos contato com o artista ‘Prego’, que nos elucidou como ocorreu a intervenção deste muro. Por ora, vamos apenas descrever o que percebemos: Naquele muro, estão expostas riquezas que dialogam com nosso trabalho: identidade cultural, intersemiose, autoria, grafite, pichação, provocação, palimpsesto etc. São tantas formas de interpretações e de análises que preferimos dar uma atenção especial a este suporte específico.

Dessa forma, iremos analisar a arte visual, a intervenção urbana, a literariedade, intersemiose, ou seja, elementos que estiverem ao alcance do nosso olhar, já que a arte é também linguagem (GULLAR, 1999), e nós, enquanto sujeitos-leitores, observaremos este muro como um sistema de signos. Neste caso, claro, “Ausente está o objeto em si, impossível de ser acessado” – neste caso o muro. Assim, “[...] o signo substitui o objeto [...]. E nossa “[...] leitura vai semiotizar” este objeto (PINTO, 2009, p. 11). Assim, arte é vista como um produto do trabalho humano que apropria-se do ‘real’; diferente da natureza, ela não nasceu pronta,

Ela é produto do trabalho humano, da imaginação, do fazer, da mente e da mão.

Se nas pinturas pré-históricas de Lascaux e de Altamira, já está presente o poder humano de, pela imagem, apropriar-se do real, ainda seriam necessários mais de trinta mil anos até que esse poder se definir como uma linguagem específica e se concebesse a arte como um mundo autônomo de expressão e conhecimento.

Mas é por se constituir em linguagem que a pintura faculta aos artistas possibilidades antes insuspeitas de atuar sobre a linguagem do mundo e de, metaforicamente, transformá-la, recriá-la. Valendo-se de diferentes linguagens, o homem tenta explicar o mundo ou aplicar-lhe sua presença enigmática, absurda. De certo modo, a linguagem é uma espécie de sistema de coisas sem sentido – num sistema com sentido, sistema de sinais. (GULLAR, 1993, p. 29)

Vale abrir um espaço para falar do bairro e da comunidade em questão: o Bairro Padre Zé fica próximo ao Bairro do Róger – uma das primeiras localidades de João Pessoa por se localizar ao pé do Rio Sanhauá – onde a cidade nasceu. Tanto o Bairro do Róger quanto Padre Zé apresentam um alto índice cultural com representações de teatro improvisado, quadrilhas juninas, carnavais e artistas de rua. Neste contexto, as intervenções murais são visíveis e os moradores contam suas próprias histórias.

Ainda pouco fomentado pelo poder público, os artistas-moradores dessas localidades se juntam formando pequenos coletivos e até grupos de arte nas associações comunitárias para, como dito por Gullar, transformar, metaforicamente, e recriar a linguagem do mundo, formando, assim, uma cultura. Talvez isso torne essa nossa pesquisa e esse recorte neste muro especificamente algo mais especial para nosso objeto, pois dialoga com o ator marginal, criador e criativo.

O muro por inteiro de que estamos falando encontra-se reproduzido na Imagem 57, abaixo. Trata-se de uma montagem de sequências de foto na tentativa de ilustrar o painel mural que estamos observando com o intuito de analisá-lo.



**Imagem 57 – Panorâmica do muro grafitado localizado na Rua MardequeuNacle, Padre Zé, João Pessoa.**

Fonte: Kalyne Almeida.

Há, nesta narrativa mural, um caminho que foi percorrido pelo grafiteiro, ou seja, houve uma história contada dentro desse espaço (muro). Há uma história para se narrar dentro do nosso tempo. No entanto, a escrita comparece nesta narrativa com dois símbolos, que contêm vários outros símbolos, como se fossem um terreno fértil à interpretação.

Nestas próximas imagens, mostraremos trecho por trecho do muro, suas ilustrações e textos.



**Imagem 58 – Trecho inicial do grafite na Rua MardequeuNacle, Padre Zé, João Pessoa.**  
Fonte: Kalyne Almeida.

Aqui percebemos o “início” da narrativa mural: notamos algumas escadarias que parecem remeter às escadarias da localidade – a parte baixa do bairro, que, através da arte, foram pra ‘cima’. O traço da imagem faz-nos menção ao realismo. Nela também vemos a assinatura e o contato (*e-mail*) do artista, como traço de identificação – by Prego!. Há também logo acima da ilustração da escadaria, uma imagem típica do grafite, que são junções de letras, formando uma espécie de marca do grafiteiro/pichador, que as usa para formar palavras ou até mesmo frases. Neste primeiro momento, identificamos um diálogo entre várias estéticas, arte e movimento. Na sequência, como se estivesse na “parede” do muro da casa desenhada, existem escritos como se fossem pichações, textos feitos com tinta spray com um certo diálogo com aquele espaço. Aqui, vemos duas linguagens diferentes: há uma espécie de “pichação” num “muro” que, na verdade, é um muro desenhado num muro de concreto, num muro real, ocasionando uma nítida metalinguagem, signos dialogando com signos.

No excerto “E pra nos salvar, Jah sabemos, o AMOR é tudo/ Ouça a canção ou finja que é surdo”, percebemos que o texto adentra em outra imagem, que não dialoga com a primeira, parecendo mais com a estética da grafiteagem, e que até o presente momento não identificamos se remete a algo do bairro em questão ou das proximidades. O texto adentra no espaço da outra imagem mas não interfere na seguinte, havendo um respeito entre texto e imagem.

Nesta próxima imagem que iremos analisar, vemos a palavra “amor”, escrita no estilo *BomB*, que é um traço típico dos grafiteiros. Esse traço nos mostra palavras, mas com volume, não apenas riscos, nem traços. Há muitos grafiteiros que preferem ter seus traços dessa forma, como por exemplo “Wich” que assina, inclusive, seu pseudônimo através da técnica dessa estética. Aqui percebemos que

as cores da palavra “amor” dialogam com as da arte que está “abaixo” de onde ela foi impressa, onde lemos: “Eu acredito no amor” com traços diferentes e cor preta. Quem assina também é Prego, como é possível observar.

Logo ao lado da assinatura, percebemos uma flor, e escrito ao seu lado: “Coisas que nascem. Amor”. Essas artes estão ali num diálogo semiológico e numa estética que também dialoga. Logo após, por cima de uma arte meio psicodélica há o texto “Se quer amor...AME”. Mas, para esta análise, partiremos para a próxima fotografia.



**Imagem 59 – Continuação 1 do grafite localizado na Rua MardequeuNacle, Padre Zé, João Pessoa.**

Fonte: Kalyne Almeida.

Nesta arte há várias vezes uma palavra escrita e desenhada de formas sutis, quase imperceptíveis, no contexto da arte em questão: Paz. Também percebemos dentro de uma psicodelia elementos que remetem a ondas do mar que se misturam ao elemento maior que é a imagem – que não identificamos ser referência a algo do bairro – sutil também, uma frase: Não compre, plante. E de forma mais abrupta, a mesma estética anterior, em cima da arte, nesta, não dialogando: “Se quer amor, ame”.



**Imagem 60– Continuação 2 do grafite localizado na Rua MardequeuNacle, Padre Zé, João Pessoa**

Fonte: Kalyne Almeida.

Nesta próxima imagem, veem-se elementos que remetem também a ondas, e também ao fundo, como “base” da imagem, algo como rampas, lembrando *Halfs* – de skate – dialogando onda, prancha, skate. Novamente, uma intervenção em cima da arte que diz: “Não se deixe escravizar/ Alguém criou o papel/ Deus criou o amor”.



**Imagem 61 – Continuação 3 do grafite localizado na Rua MardequeuNacle, Padre Zé, João Pessoa**

Fonte: Kalyne Almeida.



**Imagem 62 – Continuação 4 do grafite localizado na Rua MardequeuNacle, Padre Zé, João Pessoa**

Fonte: Kalyne Almeida.

Nesta imagem, nitidamente percebemos ao fundo a ladeira do Bairro do Roger, dialogando com o local onde o grafiteiro convive. No mural, em Bomb também, a palavra “paz”, “Jamaica” e uma alusão direta à pichação, neste caso escrita com “X”, por ser a forma como eles escrevem: “Pixei aqui e sai correndo, amor no coração de quem estiver lendo”.



**Imagem 63 – Continuação 5 do grafite localizado na Rua MardequeuNacle, Padre Zé, João Pessoa**

Fonte: Kalyne Almeida.

Iremos, em seguida, analisar as imagens a partir de alguns pressupostos indicados por Santaella (1983; 1995), bem como observar os textos deste muro em especial, situando-nos, de acordo com a Literariedade.

### ***As metáforas***

Percebe-se em todo o muro, na parte do fundo das imagens, metáforas de uma cidade, cidade esta que faz parte do contexto do grafiteiro, como a baixa do bairro e a sua praça. Tais metáforas se aproximam e dialogam de forma natural com a comunidade, e trazem o novo para as novas pessoas que ali passam. Os traços são sutis, dando a impressão de um quadro pintado a céu aberto.

Outra metáfora que encontramos são os textos que parecem serem pichados. Traços de pichações: letras em spray preto por cima da arte mural, como se alguém tivesse ido lá e realizado a escrita posteriormente.

### ***As Cores***

No início do muro percebemos cores mais fortes, como o preto e o vermelho – traços característicos do grafite. No entanto, chamaremos de marca d'água, pois há traços sutis, diferentes da estética do grafite de João Pessoa e também outras

pesquisadas pelo mundo. No entanto, algumas outras cores se misturam, e se entrelaçam à arte.

### **Os Textos**

Com relação aos textos e às imagens, pode-se perceber que existe a *mímeses*, ou seja, algo além da simples imitação, algo voltado ao *poièsis*, isto é, ao fazer poético (COIMBRA, 2010). É a arte no sentido que Aristóteles interpretava, não como uma simples imitação, como já falado, mas como uma inclinação do humano a reproduzir o que rodeia o humano através do poético.

Neste muro, não há como não voltar a falar de arte e cultura, literatura e artes plásticas. Estes emaranhados de signos nos dão tom, cor, formas e sentidos que, provavelmente, cada um interpretará de uma maneira particular.

No entanto, de maneira geral, nessas descobertas do homem – a cultura – através do imaginário, há uma intervenção poética que liga a criação do homem artista que é grafiteiro, mas também skatista, poeta, escritor de rua, e isso percebemos através do pensamento da maneira estética neste muro apresentado.

No livro-revista organizado por Carlos Alberto Cacá (2009), a Tribo das Artes mostra um pouco do que é, em sua essência, a arte de rua desde seu título, que já diz: “Não basta fazer arte. Ela tem de incomodar”. Isso seria exatamente o que a arte de rua é: uma arte que inevitavelmente incomoda, que surge do impulso do humano em se expressar, mas que caminha para a busca da liberdade e da diminuição da sensação de exclusão. Incomodar, aqui, está diretamente ligado ao Estado, pois a partir do momento em que há uma inscrição mural sem autorização, há um grito calado, que incomoda as normas e leis ambientais. “Até as poesias, mesmo as que aparentam ingenuidade, contribuem para atrair os leitores incautos, e dissimular explosivos conteúdos ideológicos contra toda forma de sujeição” (CACÁ, 2009. p. 7).

Já no final da pesquisa, conhecemos então o artista Prego, que nos disse como foram compostas as artes desse muro: de acordo com nosso interlocutor, ela foi, inicialmente, concebida para uma disciplina na escola onde ele era professor. A ideia era sempre usar tal muro para “renovar” os grafites. No entanto, o projeto não foi adiante por questões alheias a todos – docente e alunos – os quais, ansiando grafitar, escreveram por cima, mas sem interferir diretamente na arte, poemas e

inscrições verbais a fim de chamar atenção da direção da escola e continuar 'grafitando'. É, então um caso de diálogo entre artes, e também uma forma de incomodar, já que a ideia inicial era chamar a atenção da direção da escola para que houvesse a continuação do projeto. Sem compreender a dimensão dessa intervenção, os alunos poetizaram e, através dos textos, ofereceram suporte para complementação deste estudo.

Os códigos culturais que foram usados nesses muros são muitos, mas nos fixaremos na linguagem visual, e no código verbal. Acima de tudo, o escritor mural utilizou a palavra para falar, montar e remontar seu estado de espírito, seus gritos. Foi através da literatura nesse muro que os autores em questão puderam ser poetas, artistas e escritores.

Uma pergunta que nos perseguiu durante toda a pesquisa foi: será que todos estes signos, todas estas artes foram colocadas neste muro no mesmo momento? Será que essas frases, esses poemas com características de pichação – e que se denunciam com tal – não são intervenções questionando, transgredindo, querendo provocar? Ou seja, em cima da arte, será que outro artista-poeta não ousou em dialogar da sua forma? Neste caso, percebemos que, se assim fosse, não necessariamente dialogaria como algo acordado – entre os artistas –, mas a fim de questionar mesmo. Podemos pensar isso justamente porque a estética é diferente. Assim, será que o artista em questão interveio no muro no instante em que ele estava grafitando, utilizou então as palavras, intencionalmente, para criar este painel-mural? Será que foi outra pessoa que interveio ali, após o grafite? Apenas observando, não teríamos material para chegar a nenhuma conclusão.

Até que nos veio, no final da pesquisa, a resposta: há uma primeira intervenção com imagens que retratam a parte baixa do bairro e, após um tempo, estudantes poetizaram com *spray* preto, dialogando com a arte mural que já estava no muro. De fato, para Jirmunski (1983), a poética será a ciência que pesquisa a poesia como arte.

Assim, transcrevendo os textos poéticos, vamos identificar através deles mesmos as características que fazem destes textos literários, através da literariedade, não separando forma do conteúdo, o desvelar nos versos/textos impressos nesse grande muro.

Vale ressaltar que o que demonstra a literariedade, nesses textos, é a noção simbólica, poética que tais grafites carregam em si, perpassando de simples

inscrições verbais para um estágio simbólico/poético. Sendo assim, recursos como ‘linguagem figurada’, conotativa, rimas serão percebidos nas inscrições abaixo.

O texto “*E pra nos salvar/ Jah sabemos/ o AMOR é tudo/ Ouça a canção/ ou finja que e surdo*” pode ser perfeitamente entendido como sendo poema, no qual se percebe uma rima do termo ‘tudo’ com ‘surdo’. Compreende-se também que se trata de um texto sagrado, que coloca o amor como salvador. Este texto nos remete às canções que falam de amor, pois, no imperativo, encontra-se o termo “ouça”. Quando o autor contrapõe com “ou finja que é surdo” ele nos leva a entender que todos sabem o caminho para a salvação. Ainda neste poema, percebemos a palavra “Jah” escrita com “h” no final, funcionando como uma metáfora e remetendo também a Deus através da abreviação do nome “Jeová” – Jah, termo comumente utilizado pelos jamaicanos – havendo aqui um empréstimo linguístico –, o que se confirma com a palavra “Jamaica”, lá na frente do muro – talvez escrita/desenhada em outro momento. Assim, temos esquemas de rimas, cores diferentes na forma estética de se apresentar – a fim de chamar atenção para a principal palavra do texto –, e uma espécie de trocadilho invocando o sagrado no texto. Também é necessário compararmos o termo “Jah” como aquelas apresentadas no início das conversações em internet, nas quais para não se usar o acento agudo no “a”, utilizava-se comumente a letra “h” no final, corroborado, nesse contexto, para uma licença poética e escrita.

Em “(Amor) Eu acredito no amor”, segundotexto do muro, vemos a arte do grafite impregnada nele, quando a primeira palavra “Amor” – desconectada esteticamente do poema, remete ao estilo de letra utilizada no grafite chamada *Bomb*. Logo, vem o texto em primeira pessoa, afirmando também o amor como algo sagrado: “Eu acredito no amor”.

Já no terceiro texto: “Coisas que nascem. Amor”, uma flor aparece próximo a ele, de forma tímida, como que esse ‘outro’ artista, ao pintá-lo, remetesse o termo à natureza, às coisas naturais que nascem e representam também o amor – palavra recorrente nesta arte mural. Percebe-se que o artista quis fazer uma alusão à planta e ao amor, ou seja, se for plantado, o amor nascerá. Neste caso, o texto se completa com a ilustração, dialogando diretamente com a mesma.

Assim, seguem os demais versos:

“Se quer amor, ame”. (Aqui no impositivo) e “Não compre, plante”. (Remetendo à natureza, mas também no impositivo).

Ao próximo texto daremos uma atenção maior, pois ele leva a ter várias interpretações. Por que falar do papel? E por que vinculá-lo à escravidão? Pode ser uma referência ao papel cujas normas que devemos seguir para chegar a Deus servem somente para nos escravizar, enquanto o amor, para libertar. Diz o texto: “Não se deixe escravizar/ Alguém criou o papel/ Deus criou amor”. Aqui percebemos uma metonímia (a parte pelo todo) remetendo à falta de liberdade que muitas vezes está escrita como Lei no papel, e que o amor é maior que tudo isso. Remete, talvez, a uma semelhança com o casamento no qual, ao ser assinado um ‘papel’, a pessoa pode se considerar casada, mas o amor, criado, de acordo com o texto, por Deus, é maior do que o que diz um ‘papel’.

Nesse caso, é possível compreender que o papel é onde está a lei, e o amor é onde está a liberdade. Mais um texto sagrado que, entre outros significados, pode nos remeter, na criação metafórica, à escravidão a que uma lei pode nos submeter, à falta de liberdade. A metonímia com relação ao papel, o papel como Lei, e à escravidão pode ser uma referência às leis – que estão nos papéis –, à escravidão e à carta de alforria, propriamente dita – que, apenas é um papel, a pessoa pode se tornar liberta, e a toda forma de liberdade que antes tem que passar por regras e normas.

Este último texto, de certa forma, resume nosso trabalho e não por acaso está arrematando esta pesquisa: “Pixei aqui e sai correndo, amor no coração de quem estiver lendo”. É evidente que este último trecho dialoga com nosso objeto de trabalho de forma clara. No texto, a palavra “pixei” está escrita conforme a grafia que os pichadores/grafiteiros usam. A estética, como já falada, é de spray preto, como se fosse realmente pichação, e a mensagem remete às ações do pichador: “sai correndo”. No entanto, a rima se completa: “amor no coração de quem estiver lendo”, fazendo um paralelo entre a intervenção urbana e seu sentido: a observação e leitura semiótica dos transeuntes.

Sobre esta temática, Eagleton (2003), fazendo referência aos formalistas russos, discorre sobre os “artifícios” que a literatura tem, e chega a citar uma espécie de “deformação” dos textos para atingir a literaturidade, ou seja, para termos uma arte literária, ou um texto poético, seja este numa narrativa ou em poemas:

[...] Os artifícios incluíam som, imagens, ritmo, sintaxe, métrica, rima, técnicas narrativas; na verdade, incluíam todo o estoque de elementos literários formais; e o que todos esses elementos tinham em comum era o seu efeito de “estranhamento” ou de

“desfamiliarização”. A especificidade da linguagem literária, aquilo que a distinguia de outras formas de discurso, era o fato de ela “deformar” a linguagem comum de várias maneiras. Sob a pressão dos artifícios literários, a linguagem comum era intensificada, condensada, torcida, reduzida, ampliada, invertida. Era uma linguagem que se “tornara estranha”, e graças a este estranhamento, todo o mundo cotidiano transformava-se, subitamente, em algo não familiar. Na rotina da fala cotidiana, nossas percepções e reações à realidade se tornam embotadas, apagadas, ou como os formalistas diriam, “automatizadas”. A literatura, impondo-nos uma consciência dramática da linguagem, renova essas reações habituais, tornando os objetos mais “perceptíveis”. [...] Lemos o bilhete escrito por um amigo, sem prestarmos muita atenção à sua estrutura narrativa; mas se uma história se interrompe e recomeça, passa constantemente de um nível narrativo para outro, e retarda o clímax para nos manter em suspense, adquirimos então a consciência de como ela é construída, ao mesmo tempo em que nosso interesse por ela pode se intensificar. (EAGLETON, 2003, p. 4-5)

Assim, podemos citar que existe, hoje, uma nova forma de capacidade do olhar sensível com relação à arte do grafite, do olhar e reparar as linguagens. Isso tem a ver com nosso tempo, com as tecnologias e o processo de aceleração das imagens que vemos, ou seja, o olhar rápido e, logo, uma decodificação rápida. Podemos, neste sentido, falar dos grafites nos trens, realizado pela dupla OsGêmeos, os quais começaram a grafitar dessa forma, pois a ideia era mesmo que mais pessoas pudessem ver as artes impregnadas naquele lugar, isto é, quanto mais pessoas vissem sua arte, mais a mensagem seria passada.

Analisando esse contexto, podemos perceber que em uma única imagem em um único trem, poderíamos ver várias imagens, de acordo com a velocidade com que o objeto se move. Ora, um quadro numa galeria, parado, nos oferece espaço de tempo para parar e contemplar, uma arte no trem se reconfigura a cada forma e velocidade da passagem desse veículo.

Os grafites nos muros chegam perto dessa forma de “leitura” e olhar das coisas em velocidade, só que a velocidade em questão é das pessoas, visto que estamos nas ruas e isso faz de nós seres passantes, transeuntes e não contempladores como uma galeria de arte propõe. Assim, cada pessoa decodifica aquela arte da sua forma. Talvez, daí tenha surgido a marginalização, pois é algo tão exposto, tão corriqueiro e, em contrapartida, o mundo moderno é tão acelerado, que não damos valor ao ato de parar e ver aquela arte.

Para nossa pesquisa podemos perceber que o pintor, o grafiteiro, chama o receptor, o transeunte a observar, pois a arte está a sua frente. Ele mexe nos signos da cidade, colabora com esses signos, mistura-se a eles (CANEVACCI, 1993).

Nesse sentido, percebemos que tais artistas de ruas, na rua, se desfiguram quando dali saem, pois incorporam o lugar no qual estão fazendo sua arte. Existe aí quase uma simbiose, e um diálogo calado.

A arte precisa de momento, de concentração, de intuição do artista e o artista do grafite que decide assim ser, se coloca como na rua como espaço/tempo próprio para produção daquela linguagem que, mesmo hoje híbridos, com multiplicidade de habilidades e que nos oferecem como arte, mídia, linguagem.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pretendeu conhecer melhor e catalogar o universo das inscrições verbais existentes na cidade de João Pessoa, o que chamamos de literatura nos muros.

Durante a realização deste trabalho, vários desafios foram surgindo, desde a busca bibliográfica que respaldasse um tema novo e inesgotável, até o capítulo da análise propriamente dito. Embora os traços nos muros sejam datados de milhares de anos, este recorte se aprofundou no universo de protestos nas ruas – que resultam em rastros dos humanos –, bem como no universo das artes visuais, da escrita, do vandalismo, enfim, temas relacionados que foram surgindo no decorrer da pesquisa.

Esta dissertação contém um recorte da arte de rua produzida na cidade de João Pessoa de 2012 até abril de 2014, o qual se afinou quando observamos as imagens e as inscrições verbais nos muros da cidade. Não distinguimos de maneira profunda as inscrições: sejam estas conhecidas como grafite, ou como pichação, pois, após várias leituras, acreditamos se tratar da mesma forma de intervenção social, distinguindo-se pela ousadia do interventor/artista. Ousadia esta que, de acordo com vários autores pesquisados, é indissociável da arte do grafite, ou seja, para ser grafite, se faz necessário ser uma intervenção num muro ou numa parede pública, de forma espontânea e livre: o que caracteriza aquilo que se entende também como pichação. Assim, grafite é pichação e pichação é uma forma de grafite. Aqui, este debate não existiu, apenas foi nosso dever observar, mas nunca julgar de acordo com valores estéticos.

A partir do impulso em analisar as artes murais, selecionamos as quatro ruas citadas por terem muros com peculiaridades e semelhanças: uma dialoga com o grafite, com o que chamam de pichação, com estéticas etc. (Rua MardekeuNacle – Bairro: Padre Zé). Outra é conhecida como um “Beco” – local onde as inscrições murais são corriqueiras nos centros urbanos, existindo ali um grande diálogo intercultural (Beco da Cachaçaria Philipeia). Outro muro de rua escolhido foi o da principal avenida que liga o centro da cidade até a praia – esta não poderia ficar de fora pelo seu valor de números de visualizações diárias (trata-se da Avenida Presidente Epitácio Pessoa), e por último, um muro localizado ao lado do Espaço

Cultural do Estado que, em suas artes, dialoga diretamente com a via anteriormente citada.

Assim, essa pesquisa se tornou ousada por observar tais artes e delas extrair inscrições, estética e posicionamento político, sagrado e autoral, memória e identidade cultural: não foi tarefa fácil.

Partimos então, de uma análise bibliográfica do que seria arte e cultura: algo indissociável. Adentramos, então, na filosofia, sociedade e arte marginal para arar a terra em que iríamos pisar.

Chegamos, então, à questão dos diálogos interculturais e a intermedialidade como ponto importante para esta pesquisa, mas não nos aprofundamos por entender que estes pontos são importantes para o alicerce que se desdobraria no quarto capítulo, na análise propriamente dita.

Desta forma, além de observarmos a questão estética dos muros, nos foi orientada observar a questão, principalmente, literária: para isso, usamos como suporte o formalismo russo – a literariedade – e a semiótica peirciana.

No trabalho de campo, assumimos o desafio de periodicamente fotografar os muros escolhidos e, muitas vezes, indo exatamente no momento em que o grafiteiro estava trabalhando, criando. Não buscamos o envolvimento com os artistas, mas isso foi inevitável, visto que também fizemos um registro em audiovisual.

Tivemos dois momentos de conclusão: no primeiro, apenas provamos o que pensávamos no início da construção deste trabalho: muros e paredes serviram, desde sempre, para abrigar os humanos, no entanto, esse abrigo, da mesma forma que pode juntar, unir, tem o poder de separar. Vimos isto, por exemplo, no Muro de Berlin, onde a separação física simbolizava uma separação ainda maior. Este mesmo muro, no entanto, hoje serve de registro histórico, tanto pelo seu concreto um tanto destruído, quanto pelos seus escritos e rabiscos que, desde sua queda, servem de suporte para turistas e ativistas se expressarem. No entanto, os muros também servem para arte poética, como suporte para a literatura.

Todavia, a grata surpresa aconteceu quando percebemos que esta mídia, os muros que circulam uma cidade, que a partem em pedaços, são mídias, e com ela já carregam suas mensagens. Ora, se a mensagem inicial de um muro é proteger, cercar, os artistas pichadores e grafiteiros, ao resignificarem esse espaço, mostram o potencial que o concreto tem: de ser um suporte para artes murais. Na verdade, os grafiteiros e pichadores não resignificaram, pois, desde sempre o homem rabisca

paredes, assim, nossos artistas de rua apenas, de forma cíclica, reutilizam o espaço/mídia que foi feito para separar.

Sabemos que estas mídias por nós estudadas – muros e grafites – são naturalmente transmissoras de signos. Essas transmissões, nesse caso, têm suas peculiaridades inerentes ao momento, ao suporte, ao contexto social e cultural. Os signos impregnados num determinado muro nos contam histórias e nos remetem a pensarmos na possibilidade da combinação entre artes e mídias (físicas ou não). Vale salientar que essa mídia (mural) antes, não foi feita para “expor” artes, mas houve uma apropriação e uma ressignificação daquele espaço.

Cluver (2007) alerta-nos para a real necessidade do entendimento das artes como mídia, e destaca essas mídias como suportes. Vejamos os seguintes exemplos: Estamos assistindo a uma apresentação de dança contemporânea pela TV. O que temos de mensagem? A dança em si, os movimentos, o que aquela coreografia tem a nos passar. Assim já temos uma mídia: o corpo de balé. Mas lembremos que estamos vendo pela TV: que também é um suporte e nos oferece outra mensagem em paralelo à dança, mas, sobretudo, em conjunto ao que estamos vendo. Eis a mensagem em conjunto ou mensagens em conjunto. O segundo exemplo refere-se a uma apresentação daquele mesmo corpo de balé, sendo no próprio teatro onde foi gravado para a TV. Neste momento, não temos um outro canal mediando o que nossos olhos podem ver, mas temos ainda uma mídia: o próprio balé, pois, como já falado, ele carrega uma mensagem, é uma mídia.

Neste trabalho não fizemos distinção entre pichação e grafite, mesmo porque iríamos cair num debate sociológico. E ainda: nosso foco sempre foram os escritos, os textos, muitas vezes poéticos, independente de gostos estéticos. Sendo assim, seria impossível trabalhar com a hipótese de distinção entre quem picha, ou quem grafita, ou o que é pichação ou o que é grafite: o que nos importou foi saber onde existe arte literária nos textos murais. Em qualquer rabisco que rompe com as leis e o sistema foi possível encontrar, através das palavras, os textos mais belos, as palavras mais urgentes e, através delas, os artistas mais espontâneos.

Por fim, não foi um trabalho fácil, visto sua complexidade inerente a este tema e também ao ineditismo do mesmo. Vale ressaltar que esta arte é efêmera, pois, assim como os muros comunicam, eles também se desgastam com o tempo. Este trabalho, em momento algum pretendeu encontrar soluções ou se fechar em si mesmo, pelo contrário: pretendemos ser apenas um ponto cooperador para o debate

sobre a arte literária nos muros e sua contribuição para o contexto sociocultural de uma comunidade. É certo que este trabalho não teve e nem poderá esgotar-se aqui, pois acreditamos ser ainda um ponto inicial para um amplo debate sobre as possibilidades do acesso à arte literária nos muros das cidades. Também entendemos que este trabalho foi um registro de artes urbanas dentro de dois anos, registros estes que ficarão como memória para a identidade cultural da cidade e do estado. Desta forma, concluímos que a pesquisa foi exaustiva e ousada – característica inerente ao tema e às questões de artes marginais, inerente ao que chamamos – na essência – de arte. Embora sacrificante, foi um prazer conhecer de perto esse universo chamado arte mural: ou a literatura nos muros da cidade de João Pessoa.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Ieda. Grafite: a arte do efêmero. **D. O. Leitura**, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, ano 18, n. 4, abr. 2000.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Gráfica de Coimbra, 1999.
- ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ANDRÉ, Maristela G; LOPES, Regina Pereira. **O Humano, lugar do sagrado**. 2. ed. São Paulo: Olho d'Água, 1995.
- ARAUJO, Maria Cláudia. A Poética de Aristóteles sob a abordagem de Lígia Militz da Costa. **Kalíope**, São Paulo, ano 7, n. 14, p. jul./dez., 2011. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/viewFile/7887/5779>>. Acesso em: 22 de maio de 2014
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores.)
- ARTE CONCEITUAL. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3187](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3187)>. Acesso em: 07 maio 2014.
- BARTHES, Roland. **Essais Critiques**. Paris: Ed. duSeuil, 1981. (Points Essais.)
- BANKSY; MCKENNA, Paul. **Guerra e Spray**. São Paulo: Intrínseca, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BENJAMIN, Walter.. **O autor como produtor**. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter.. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BOSI, Alfredo. A escrita e os excluídos. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 257-269.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRAGA, Antônio M. da Costa. **Profissão escritor: escritores, trajetória social, indústria cultural, campo e ação literária no Brasil dos anos 70**. 2000. 122f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, 2000.
- BRAGA, Joaquim. Formas Imagéticas e Formas Discursivas. **Revista Filosófica de Coimbra**, Coimbra, n. 37, 2010. Disponível em:

<[http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/formas\\_imageticas\\_e\\_formas\\_discursivas](http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/formas_imageticas_e_formas_discursivas)>. Acesso em: 02 dez. 2013.

BRASIL. Lei nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 23 dez. 1996. Disponível em: <<http://www.in.gov.br/visualiza/index.jsp?data=23/12/1996&jornal=1&pagina=1&totalArquivos=289>>. Acesso em: 06 de jul. 2014.

CACÁ, Carlos Augusto (Org.). **Não basta fazer arte, ela tem de incomodar**. Brasília: Tribo das Artes, 2009.

CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: *graffiti* urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, v.9 n. 2, p. 543-566, 2012.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução de Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CANCLINI, Néstor García.. Definiciones em transición. In: MATO, Daniel (Org.) **Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales em tiempos de globalización**. Buenos Aires: Clacso, 2001, p.65-78.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, Desiguais e Desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

CANCLINI, Néstor García.. Políticas Culturais na América Latina. Tradução de Wanda Caldeira Brant. **Revista Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 39-51, jul. 1983.

CÂNDIDO, Antonio. **Determinação**. São Paulo: Caravelas, 2004. 1 CD (ca. 72 min).

CÂNDIDO, Antonio. Direitos humanos e literatura. In: FESTER, Antonio Carlos Ribeiro (Org.). **Direitos humanos e literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 107-126.

CÂNDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. vol. 1 a 3. São Paulo: Edusp, 1969.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CÂNDIDO, Antonio. Manifesto de abertura: Literatura Marginal. **Revista Caros Amigos**, São Paulo, edição, mês, 2001.

CÂNDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CÂNDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CERVO, Amado L.; BERVIAN, Pedro A. **Metodologia Científica**: para uso dos estudantes universitários. 3. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1983.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes. **Literatura e Sociedade**. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, FFLCH, n. 2, p. 37-55, 1997.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: Introdução Crítica. In BUEASCU, Helena; FERREIRA DUARTE, João; GUSMÃO, Manuel (Orgs). **Floresta Encantada**. Novos Caminhos da Literatura. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. **Revista Aletria**, Belo Horizonte, v. 6, p. 1-32, jul.-dez, 2006. p. 11 – 41. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/ale\\_14/ale14\\_cc.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf)>. Acesso em: 6 set. 2010.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade e Estudos Interartes. In: NIT RINI, Sandra; PEREIRA, et al. (Orgs.). **Literatura, artes, saberes**. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 209-232.

CLÜVER, Claus..Intermedialidade. **Revista Aletria**. Belo Horizonte, UFMG, v. 1, n. 2, p.8-23, nov. 2011.

COELHO, Teixeira. **Guerras Culturais**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

COIMBRA, Rosicley Andrade. Mimesis e literariedade: (esboço de um) percurso investigativo. **Travessias** (UNIOESTE. Online), [s.l], v. 4, p. 274-283, 2010. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/3599/2856>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

CUCHE, Denys. **O Conceito de Cultura nas Ciências Sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

CULLER, Jonathan. Literatura e Estudos Culturais. In: \_\_\_\_\_. **Teoria Literária**: uma introdução. São Paulo: Beca, 1999, p. 48-58.

DANTAS, Sylvia Duarte (Org.). **Diálogos Interculturais**: Reflexões Interdisciplinares e Intervenções Psicossociais. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da USP, 2012.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Bauru: EDUSC, 2002.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (Orgs.). **Mímeses e expressão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico**. Trad. Marina Appenzeller. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2001.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: Uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELOSUA, María Rosa et al. **Interculturalidad y Cambio Educativo**. Madrid: Narcea, 1994.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Tópicos). Disponível em: <[http://ibpan.com.br/site/images/stories/Downloads/Estudos\\_Biblicos/O%20Sagrado%20e%20o%20Profano.pdf](http://ibpan.com.br/site/images/stories/Downloads/Estudos_Biblicos/O%20Sagrado%20e%20o%20Profano.pdf)>. Acesso em: 06 ago. 2014.

FERNANDES, Gilson Toni Semedo. O papel inovador da arquitectura de museus: Intervenção e integração urbana. Diálogo ou confronto com os conteúdos expositivos. **Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património**. Porto, v. IX-XI, p. 149-177, 2010-2012. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11395.pdf>>. Acesso em: 02 jan. 2014.

FERRAZ, Salma et al. (Orgs). **Deuses em poéticas**: estudos de literatura e teologia. Belém: UEPA; Campina Grande: EDUEPB, 2008. Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/pdkdq/pdf/ferraz-9788578791186.pdf>>. Acesso em: 03 fev. 2014.

FERRÉZ. (Org.). **Literatura Marginal**: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FERRÉZ. (Org.). **Capão Pecado**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FERRÉZ. (Org.). **Fortaleza da desilusão**. São Paulo: Edição Independente, 1997.

FERRÉZ. (Org.). **Manual Prático do Ódio**. São Paulo: Objetiva, 2003.

FERRÉZ. (Org.). Terrorismo literário. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Literatura marginal**: talentos da escrita periférica. São Paulo: Global, 2005.

GALINO, Alicia; ESCRIBANO, Angeles. **La educación intercultural en el enfoque y desarrollo del currículo**. Madrid: Narcea, 1990.

GARCÍA, Mar Vilar. (2009). La diversidad cultural en educación desde enfoques multi e interculturales: conceptos y realidades. **Revista Sociedad y Discurso**, Aalborg, n. 16, p. 102-118. Disponível em: <[http://vbn.aau.dk/files/62703396/SyD16\\_vilar.pdf](http://vbn.aau.dk/files/62703396/SyD16_vilar.pdf)>. Acesso em: 03 fev. 2014.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: La littératureuseconddegré. Paris: Ed. duSeuil, 1982. (Points Essais.)

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GITAHY, Celso. **O que é Graffiti?** São Paulo: Brasiliense, 1999.

GOODMAN, Nelson. **Weisen der Welterzeugung, Übers. von Max Looser**. Frankfurt amMain: SuhrkampVerlag, 1990.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a Morte da Arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

GULLAR, Ferreira. **Sobre Arte, Sobre Poesia (Uma Luz do Chão)**. São Paulo: José Olympio, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o sistema das artes**. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HIDALGO, Luciana. **Literatura da Urgência: Lima Barreto no Domínio da Loucura**. São Paulo: Annablume, 2009.

INSTALAÇÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3648](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3648)>. Acesso em: 07 maio 2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Paraíba » João Pessoa. **Cidades@**. Rio de Janeiro: IBGE, 2011. Disponível em: <<http://cod.ibge.gov.br/233A1>>. Acesso em: 01 dez. 2013.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl G. (Org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 230-271.

JIRMUNSKI, Viktor. As tarefas da poética. In: LIMA, Luís Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

KERLINGER, Fred N. **Metodologia da pesquisa em ciências sociais: um tratamento conceitual**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1980.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 19. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LAZZARIN, L. F. Grafite e o Ensino da Arte. **Revista Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 32, n. 1, p. 59-74, jan./jun. 2007.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura negra em tempos pós-modernos**. 3. ed. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/39h/pdf/luz-9788523209063.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

MAGALHÃES, Antonio. A Bíblia como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. In: FERRAZ, Salma et al. (Orgs). **Deuses em poéticas**: estudos de literatura e teologia. Belém: UEPA; Campina Grande: EDUEPB, 2008. p. 13-24. Disponível em:

<<http://static.scielo.org/scielobooks/pdkdq/pdf/ferraz-9788578791186.pdf>>. Acesso em: 03 out. 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MCLUHAN, Marshall et al. **Guerra e paz na aldeia global**. São Paulo: Record, [1971].

MCLUHAN, Marshall. **O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga**. São Paulo: Hemus, 1975.

MCLUHAN, Marshall **Os meios são as massas**. São Paulo: Record, [1969].

MCLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutemberg**. São Paulo: Cultrix, 1967.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1998.

MCLUHAN, Marshall. Primeira parte. In:\_\_\_\_\_. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

MCLUHAN, Marshall. O meio é a Mensagem. In: \_\_\_\_\_. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 21.

MEDEIROS, Marcelo Matheus de. **O que dizem os muros da cidade**. 2008. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MOVIMENTO CULTURA VIVA SANTO ANDRÉ. Conferência Livre. Tema 2 – Produção Simbólica e Diversidade Cultural. In: CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GESTIÓN CULTURAL, 1., Santiago, 2014. **Anais...** Santo André, SP: Cultura Viva Santo André, 2014. Disponível em: <<http://www.culturavivasantoandre.wordpress.com/conferencia-livre/tema-2-producao-simbolica-e-diversidade-cultural/>>. Acesso em: 02 dez. 2014.

NICOLAU, Marcos. Lúcio Lins e a poesia na perspectiva da criatividade. **Revista Eletrônica Temática**. [s. l.], 2005. Disponível em: <<http://www.insite.pro.br/2005/04-Lucio%20Lins%20e%20a%20poesia%20na%20perspectiva%20da%20criatividade.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

O PROFETA GENTILEZA. In: Rio com Gentileza. Rio de Janeiro, [2008]. Disponível em: <<http://www.riocomgentileza.com.br/index-2.html>>. Acesso em: 06 dez. 2013.

OLIVEIRA, Joana Luiza Velozo de. **A cidade como suporte artístico**: o papel do Graffiti em estratégias de renovação urbana. 2013. 98 f. Trabalho de conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de

Pernambuco, Recife, 2013. Disponível em: <<https://www.academia.edu/3674914/>>. Acesso em: 27 abr. 2014.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA – UNESCO. **Relatório Mundial da UNESCO: Investir na diversidade cultural e no diálogo intercultural**. Brasília: UNESCO, 2009.

ORLANDI, Eni P. As palavras na rua. **Escritos**, v. 6, Campinas: Universidade Estadual de Campinas; Laboratório de estudos urbanos, 2002.

ORLANDI, Eni P. Metáforas da letra: Escrita, Grafismo. In: \_\_\_\_\_. **Cidade dos Sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.

PADILHA, Laura Cavalcante; AMÂNCIO, Íris Maria da Costa. Apresentação. **ABRIL – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Niterói, v. 3, nº 5, nov. 2010. Disponível em: <[http://www.uff.br/revistaabril/revista-05/000\\_capa\\_n5.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-05/000_capa_n5.pdf)>. Acesso em: 02 dez. 2013.

PERNISA JÚNIOR Carlos; FURTADO, Fernando Fábio Fiorese; ALVARENGA, Nilson Assunção (Orgs.). **Walter Benjamin: imagens**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 56-75, 2002.

PONTES, Carlos Gildemar. **Literatura (quase sempre) marginal**. 2. ed. Fortaleza: Edições Acauã, 2002, 82. (Coleção ensaio Tupiniquin, nº. 2.)

PROUST, Marcel. **A prisioneira**. 13. ed. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 2002.

QUATTROCCHI, Angelo; NAIRN, Tom. **O começo do Fim: França, Maio de 68**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

RICHARDSON, Roberto J. et al. **Pesquisa social; métodos e técnicas**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1989.

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca e. **Cadernos de Estudos**. Disciplina Cinema e Vídeo. Belo Horizonte: Fumec, [2010]. Disponível em: <[http://www.fumec.br/anexos/cursos/graduacao/material\\_didatico/caderno\\_de\\_estudos\\_cinema\\_e\\_video.pdf](http://www.fumec.br/anexos/cursos/graduacao/material_didatico/caderno_de_estudos_cinema_e_video.pdf)>. Acesso em: 20 nov. 2013.

SANTAELLA, Lúcia. **(Arte) & (Cultura): equívocos do elitismo**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012. (Coleção Como eu ensino.)

SÃO PAULO TURISMO S/A. **Arte urbana: Roteiros temáticos**. Folder turístico. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2012. Disponível em: <[http://www.cidadedesaopaulo.com/sp/images/pdf/roteirostematicos/roteiro\\_arte\\_urbana\\_id.pdf](http://www.cidadedesaopaulo.com/sp/images/pdf/roteirostematicos/roteiro_arte_urbana_id.pdf)>. Acesso em: 02 dez. 2013.

SCHULTZ, V. Intervenções urbanas, arte e escola: experimentações e afectos no meio urbano e escolar. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”, 19., 2010, Cachoeira, BA. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAP, 2010. (01 CD-ROM.)

SILVA, Lucas Soares e; AGOSTINHO, Luis Otávio Vincenzi de. A fundamentalidade do direito ao espaço público e sua limitação em nome da segurança . In: Encontro Nacional do CONPEDI, 21., Uberlândia, MG, 2012. **Anais...** Uberlândia, MG: CONPEDI; Universidade Federal de Uberlândia, 2012. Disponível em: <<http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=6e7b33fdea3adc80>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

SÜSSEKIND, Pedro. A Grécia de WinckelmannKriterion. Belo Horizonte, **Kriterion: Revista de Filosofia**, Belo Horizonte, v.49, n.117, 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2008000100004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2008000100004)>. Acessoem: 02 dez. 2013.

THOMAS, Jerry R.; NELSON, Jack K. **Research methods in physical activity**. 3. ed. Champaign: Human Kinetics, 1996.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**.2.ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

VAZ, Sérgio. (Org.) **O rastilho da pólvora**: antologia do sarau da Cooperifa. São Paulo: Itaú Cultural, 2004b.

VAZ, Sérgio. (Org.) **A margem do vento**. São Paulo, Scortecci, 1995.

VAZ, Sérgio. (Org.) **A poesia dos deuses inferiores**: a biografia poética da periferia. Taboão da Serra: Edição Independente, 2004a.

VAZ, Sérgio. (Org.) **Pensamentos Vadios**. São Paulo: Scortecci, 1999.

VAZ, Sérgio; MUCIOLO, Adrienne. **Subindo a ladeira mora a morte**. São Paulo: Edição Independente, 1992.

VERUNSCHK, Micheliney. A cidade como tela. **Revista Continuum**, São Paulo, mar./abr. 2009. Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br/materiacontinuum/marco-abril-2009-a-cidade-como-tela/>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

ZIBORDI, Marcos. **Jornalismo alternativo e literatura marginal em Caros Amigos**. 2004. 210f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.