



# **Grafismos Urbanos:**

**composições, olhares e conversações**

**Giovani Souza Andreoli (criação)**

**Cleci Maraschin (orientação)**

Uma coisa que realmente não existe  
é aquilo a que se dá o nome de Arte.

Existem somente artistas.

– Gombrich

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Instituto de Psicologia  
Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional  
Abril de 2004 AD**

# **Grafismos Urbanos:**

## **composições, olhares e conversações**

**Giovani Souza Andreoli (criação)  
Cleci Maraschin (orientação)**

**Capa: edição de Giovani Andreoli sobre fotos de si mesmo, de Everson Klein e de Luis Flávio "Trampo", e ilustração de animação ("Animatrix").**

**Citação de abertura: Gombrich, 1979, p 4**

## **Agradecimentos...**

**... à profª Cleci Maraschin, pela orientação, paciência e confiança em um trabalho que é tão insólito quanto desafiador**

**... à profª Tania Mara Galli Fonseca, pela grande inspiração e pelo acompanhamento ao longo dos trajetos**

**... ao Profº Círio Simon, pelos conselhos e os nexos com as artes de ver, saber e ser**

**... ao amigo Everson, pelo companheirismo e auxílio nos percursos de imagens e idéias**

**... à Angélica, Deisimer, Diego, Eduardo e todos os outros que forneceram os contatos e as informações dentro das redes de convivência**

**... às turmas em sala de aula, onde pude expor minhas considerações**

**... a todos integrantes dos grupos de estudos, discussão e orientação (o "Juventude e Contemporaneidade") nos quais transitei**

**... ao Cassius, Isaque, Luis Flávio, Fernando, Sérgio José... e a todos os outros grafistas, pelas trocas de idéias e de materiais em sua colaboração muito franca e aberta**

**... aos meus pais, como base do meu trajeto nos estudos, e a outros tantos que, em algum nível, fizeram sua parte**

## Contatos:

[giovani.andreoli@gmail.com](mailto:giovani.andreoli@gmail.com)

[giovani.andreoli@mail.com](mailto:giovani.andreoli@mail.com)

## Publicações:

Laboratório de Conteúdo para Internet



**ONIROS**

arte & clínica  
psicologia

[www.oniros.com.br](http://www.oniros.com.br)

# **Sumário**

**Prefácio / 08**

**A deriva ontológica: concepção de sujeito e de mundo / p 13**

**O meio urbano: "exterior interno" das cidades / p 25**

**O grafismo: definições etimológica e histórica / p 33**

**O caminho do pensamento: produção do conhecer / p 42**

**A busca: processos de pesquisa / p 49**

**Interlúdio / p 56**

**Os grafismos urbanos: ecologia de imagens pela arquitetura / p 58**

**Os planos de composições: quatro suportes e três níveis / p 63**

**Os grafismos urbanos: olhares e conversações / p 73**

**Sujeitos e discursos grafistas / p 107**

**Criatividade e multidimensionalidade / p 116**

**Anonimatos e autorias / p 127**

**Posfácio / p 145**

**Bibliografia / p 147**

## Prefácio

Meu estudo aborda o que chamo “grafismos urbanos”. Visíveis nas ruas de Porto Alegre, como em muitas outras cidades ao redor do mundo, são os riscos, desenhos, letras artesanais (feitas através da tinta pura ou de colagens) no meio público, diante dos olhos de todos: me inclino diante de todos eles, inicialmente.

De um modo geral, a proposta das intervenções urbanas através de grafias (ou grafismos) como objeto de estudo tende a provocar algum estranhamento. Quando falo a esse respeito com as pessoas, muitas dizem que se trata de uma pesquisa... “diferente”. Esse estranhamento pode ocorrer pela existência de poucos escritos à respeito e, também, porque não se costuma conhecer os processos de criação destas imagens (quem as faz, como as faz, porque as faz, etc.); todavia, são elementos urbanos do cotidiano. E duas perguntas mais freqüentes me são feitas: se é possível diferenciar entre um “grafite” e uma “pichação” após certo nível de contato, e se eu já descobri porque estas pessoas insistem em riscar paredes ao longo da sua cidade. Estas duas questões muito comuns podem servir para iniciar a discussão.

Parece-me que as pessoas pressupõem que eu tenha adquirido, no decurso das minhas observações, discernimento estrutural e explicação causal quanto ao fenômeno dos grafismos urbanos – o que, a princípio, considero uma idéia muito coerente. O que é interessante para mim nestas perguntas, porém, não são suas respostas diretas, são os motivos pelos quais elas possam ser formuladas. Tenho em vista a postura da comunidade acadêmica onde me incluo, que considera o conhecimento como produto de redes de relações – propondo que são estas relações o que vale a pena observar, ao invés de olharmos apenas os resultados orientados ou pelo senso comum ou por uma objetividade cientificista (em torno da lógica da causalidade determinística) – sendo esta a função de um pesquisador: colocar problemas, ocupar os interstícios, rachar as palavras. A fim de esclarecer as especificidades de meu ponto de vista enquanto pesquisador acadêmico, propus um capítulo inicial chamado “a deriva ontológica: concepção de sujeito e de mundo”.

A primeira destas duas questões me leva a pensar que: as pessoas tendem a pressupor uma diferença objetiva entre “o grafite” e “a pichação”, diferença



que seria identificável nas características físicas das imagens, sendo portanto como uma verdade a ser descoberta que, por fim, tenderia a proporcionar um consenso absoluto entre os que olham estas imagens – após descoberto, todos poderiam saber qual é um e outro sem dificuldades; o julgamento de valor que diferencia os dois “tipos” de grafismos (nomeia-se “grafite” os que são “bons” e “pichação” os que são “ruins”, na maioria das vezes) produz-se a partir de uma falta fundamental, que é a do próprio critério de valor, a respeito do qual todos concordem – seria “bom” em quê?: na elaboração estética, na mensagem veiculada, na possibilidade (ou na necessidade) de um projeto prévio, no espaço físico que ocupam...? E uma vez eleito um desses critérios, o que dizer/fazer em relação aos outros?

Mas as pessoas sabem que há diferenças entre os grafismos urbanos, isso é visível a qualquer leigo. Por isso mesmo, não podemos aceitar que todos eles sejam tratados como indiferenciados entre si, num só grande grupo (como este que venho propor, os “grafismos urbanos”), considerados com um mesmo valor intrínseco – ou seja, sentimos que deve haver, ou nos parece necessário haver, uma forma de organizar e classificar as produções feitas sobre paredes e muros, julgar as atitudes de quem é responsável por eles, recompensar os trabalhos “bons” e não incentivar os “maus”, determinando regras de convivência para as produções de imagens de modo que não hajam mais prejuízos, conflitos e desrespeito. Estes são os princípios de ordem nas relações entre indivíduos em uma sociedade, os quais fundamentam a existência de um sistema jurídico dentro da nossa cultura. E por isso os grafismos urbanos, em geral, produzem-se em uma tensão em relação às leis (exceto em casos de projetos organizados por órgãos públicos ou em contratações feitas por empresas ou particulares), pois são diretamente conflitantes com o princípio da propriedade privada, fundamento dos consensos das relações em nosso mundo após a modernidade.

Dizendo de outro modo: tais princípios de regulação normativa são base de criação e funcionamento das instituições – as grandes máquinas sociais as quais engendram nossas formas de ser e habitar nos meios onde convivemos – que é exatamente a problemática chave com que trata nossa comunidade acadêmica neste programa de pós-graduação em Psicologia, que é “social” e “institucional”.

Em meu trabalho, não procuro demonstrar ou redefinir uma classificação entre grafismos que são ou não adequados aos sistemas de normatização, e sim problematizá-los, ou seja, analisá-los desde alguns de seus elementos formativos, em vista de suas falhas presentes, na busca de novos caminhos que dêem conta das necessidades vividas em meio às esquadrias e engrenagens pelas quais temos operado. No segundo capítulo, que denominei “o meio urbano: ‘exterior interno’ das cidades”, eu exponho alguns dos elementos sócio-econômico-históricos onde busco inserir as minhas análises de interações por imagens.

Cada transeunte produz sentidos através dos traços que constituem seu campo de experiências, suas diferenciações e seus julgamentos, suas opções e posturas, diante das marcas que encontra ao longo de seus trajetos, pois cada sujeito vive em um mundo que ele mesmo constitui. Este entendimento não concorda com a idéia de que a única forma de relação entre as pessoas seja um consenso rígido e inabalável, um conjunto de regras imperativo – idéia que poderia ser sustentada tanto por uma coleção de dogmas religiosos quanto pelo pressuposto da realidade objetiva, acessível ao intelecto. Neste caso, que é quando as visões de mundo são atreladas a sistemas de sentidos finalizados, sem possibilidade de mudança, nós eliminamos uma dimensão fundamental da existência do seres humanos, que são os sistemas como movimentos recursivos no conviver, constantemente negociando os conflitos em (re)criação contínua de novos formatos e diferentes consensos. Se há inegavelmente diferenças entre tipos de grafismos urbanos, não serão iguais para todos os olhares, bem como não serão os mesmos efeitos advindos destas diferenças.

Eis o motivo da proposta de uma categorização tão ampla: grafias urbanas. No terceiro capítulo, “o grafismo: definições etimológica e histórica”, detalho a origem da aplicação dos termos, diferenciando “grafismos” do tipo específico que é o “graffiti”. Fiz tal escolha a fim de me posicionar independentemente a critérios determinados por outros objetivos que não a observação das interações postas em ação nestas marcas de trajeto pelas ruas. Nesse estudo não interessam tanto os graus de elaboração, a identificação dos autores, a visibilidade ou o nível de tensão ideológica das marcas gráficas, mas sim toma-

las como parte dos mesmos processos de criação coletiva. Obviamente, as minhas preferências estéticas, opiniões políticas, filiações teóricas e crenças pessoais estão entrelaçadas (e espero, explícitas) por toda a minha observação.

Em relação à segunda pergunta que é feita freqüentemente: interesse-me por saber o que é produzido como processo conversacional através dos grafismos urbanos, e não tão especificamente motivos que cada personagem possa alegar isoladamente para sua produção. São razões comunicativas e não exclusivamente pessoais as que me impulsionam a pesquisar.

Pensar sobre essas duas freqüentes questões constitui um ponto de partida e não a finalidade de minha escrita. Em consonância com estas primeiras abordagens e sua indissociabilidade de um ponto de vista, também eu terei meu "prisma" construído, meu conjunto de eleições de valor que, no caso, levam a considerar as grafias urbanas como parte de um grande sistema recursivo de trocas: vou procurar olhar com maior atenção (valorizar mais, portanto) os grafismos que mais se sobressaem em minhas observações quanto ao caráter interativo desta ou daquela produção. Explicitar o trajeto desta construção é uma função do capítulo "o caminho do pensamento: produção do conhecer", que continua na descrição das estratégias dentro do campo de coleta de dados em "a busca: processos de pesquisa". Também me utilizo de algumas outras ilustrações que não as fotos de grafismos urbanos para dar conta de concepções de mundo e de sujeito que são necessárias ao texto como um todo, por se referirem a este meu ponto de vista.

Quem são as pessoas que produzem estas imagens? Pessoas de todo tipo. Eles são jovens ou velhos, homens ou mulheres, pobres ou ricos, idealistas ou irresponsáveis, persistentes ou (co)modistas, arruaceiros ou artistas, intelectuais ou impulsivos – mesmo que predominem uns sobre outros tipos, é virtualmente possível encontrá-las em todas estas classes, e considero importante destacar isto. Atos de grafismos não estão determinados (explicados dentro de uma lógica de causalidade determinística) necessariamente por nenhuma destas categorias. São pessoas do povo, no sentido de serem anônimas (ou quase), diferenciadas fundamentalmente por seu desejo de mostrar, deixar à vista, as suas próprias marcas.

Os que tiverem contato com meu trabalho irão tecer considerações próprias quanto à relevância de uma proposta de entendimento sistêmico sobre processos de intervenção urbana – e talvez, com isso, modifiquem suas perguntas. De qualquer modo, meu estudo não é sobre as interessantes perguntas e as formas de pensar das pessoas que produzem, ou não, imagens na cidade, diante do fenômeno dos grafismos urbanos. Esta foi apenas a forma de dar-te boas vindas, caro(a) leitor(a), iniciando uma descrição informal, apresentando o assunto em relação a um sujeito mais convencional – ou seja, nós que não intervimos na via urbana através de imagens.

Aqui está uma amostra dos grafismos urbanos tal como eu os vejo – sendo “eu” a soma de todos os sujeitos cujas parcerias permitiram a construção desta composição de imagens e palavras – e, mesmo que tu sejas um dos raríssimos estudiosos familiarizados com o assunto, irás percorrer conosco um olhar muito específico a respeito. Boa leitura.

**Giovani Souza Andreoli**  
**AGO 2003 / MAR 2004**

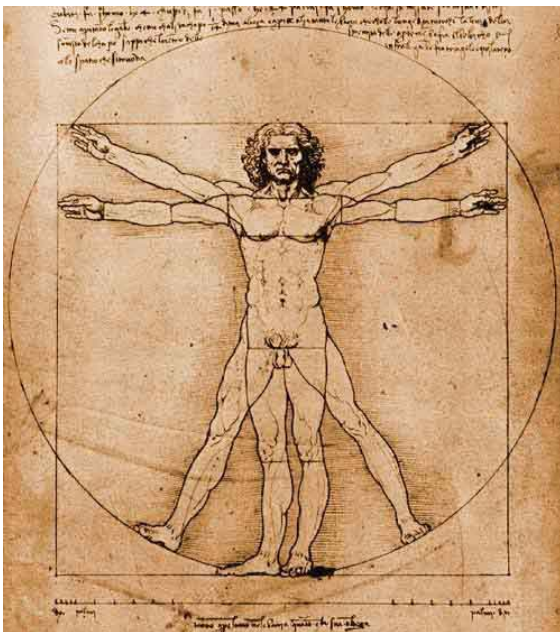


## A deriva ontológica: concepção de sujeito e de mundo

Ainda que o meu trabalho não aborde diretamente os sujeitos envolvidos nestes processos de produção que denomino “grafismos urbanos” – seja o sujeito transeunte, imerso no senso comum em relação a eles, seja o sujeito grafista, que tem participação ativa no contexto – ainda assim eu inicio falando do sujeito.

Considero necessário este primeiro movimento, caro leitor, a fim de pensarmos juntos as contingências da vida urbana atual na qual os grafismos são uma espécie de conversar. Afinal, as ações componentes de uma conversação são desenvolvidas por certos sujeitos dentro de um contexto de convivência específico e sob uma certa visão de mundo, os quais estão aqui apresentados sob o meu olhar – de modo que também busco expor minhas próprias condições e referências de observação. Para tanto, lanço mão de algumas imagens dos domínios da Artes Visuais e da História.

### As proporções da figura Humana, após Vitruvius



**Leonardo da Vinci, bico de pena, 1492**  
**Veneza, Galeira da academia**  
**(34,3 x 24,5)**

"A descoberta do Tratado de Vitruvius, em 1415, influenciou fortemente os artistas do Renascimento, que retomavam o ideal antigo da proporção e equilíbrio das formas. Marcus Vitruvius Pollio (70 a.C-?), arquiteto e engenheiro romano, em seu livro trazia contribuições significativas para o interesse humanista que ressurgia no Quatrocento, sobretudo em Leonardo da Vinci (1452-1519), para quem a concepção de homem universal era elementar. O conhecimento humano passava a ser a medida de todas as coisas e sua justa proporção o ideal de beleza e vivência que revelavam a nova leitura dos textos de Platão e seus contemporâneos. Tal antropocentrismo, permaneceu inabalável, pelo menos, até Kant que ainda considerava a antropologia como principal fonte do saber. Essa postura, no entanto foi sendo, aos poucos, minada pelos românticos e positivistas que se seguiram a partir do século XIX."

(<http://geocities.yahoo.com.br/discursus/archistx/vitruace.html>)

No período da Renascença, o pensamento europeu libertava-se da desvalia medieval da matéria e do corpo, buscando recompor vínculos entre a verdade e a beleza. Deste modo, os processos de produção da lógica e da estética pretendiam refletir a "luz divina", ou seja, um referencial transcendente reconciliador (não mais o deus somatofóbico) que garantiria sentido(s) à realidade externa, objetiva, orientada por regras de funcionamento independentes das diferenças entre os sujeitos que as observassem – a permissão divina para que o homem conhecesse a Criação.

Este movimento faz parte da (re)leitura efetuada na redescoberta da cultura helênica, ou antiguidade clássica grega. Opto por esta imagem como ilustração do pensamento da época. O trabalho de proporções da figura humana no "homem de vitruvius" trata-se de um exemplo muito peculiar: considerado o "mais famoso desenho de 'medidas' de Leonardo" (Civita, 1977, p 30), relaciona corpo e espaço físicos através da geometria, dentro da visão de homem e de mundo em que as regularidades de proporção e funcionamento refletem esta sabedoria divina que rege todas as coisas. Particularmente, destaco o fato significativo da obra ser uma homenagem a um arquiteto-engenheiro; ao redor da figura do "homem universal" de Leonardo (formas anatômicas ideais), podemos ver formas geométricas tidas como as referências constantes de ordenamento – aqui, do espaço plano.

"A idéia de perfeição no Renascimento estava intimamente ligada ao quadrado e a curva só seria perfeita se concebida em função desse. Em última instância, apenas o círculo ou seus arcos múltiplos de 90° seriam perfeitos. Da Vinci não provou a perfeição do homem (Fig. Homem), ele elaborou uma forma de tornar o homem 'perfeito' encaixando-o em formas consideradas perfeitas."

(<http://www.dedalu.art.br/colunas/200109.php>)

Com a modernidade (século XIX), veio a construção do paradigma "purificador" positivista, a proposição de um "sujeito epistêmico" (que se propunha absolutamente livre, através do método científico, dos desvios do senso-comum e das ilusões dos sentidos); produziram-se diferenças em alguns aspectos, permanecendo entretanto a mesma figura do sujeito genérico com

referência em um plano de fundo que é transcendente: ao invés de um suposto domínio extraterreno divino, um domínio de razão plena.

Entendida enquanto meio (fundo) onde habita o organismo (figura), trata-se do retrato de um espaço cujos limites devem ser fixos e de uma anatomia cujo sujeito se pretende genérico, funcionando com a lógica de um mecanismo fechado. As relações entre ambos se fundamentam em permanência, inflexibilidade, totalidade e uma certa independência mútua que só se desfaz (ou disfarça) através da submissão de ambos à abstração idealizada, relações as quais tendem a se estender a outras práticas além do domínio das artes plásticas. "O imaginário da organização da máquina serve, assim, como modelo de pensamento quando se reflete não apenas sobre o corpo mas, também, sobre a cidade" (Sant'Anna, 1996, p 249).

De acordo com a teoria Gestalt da Psicologia, a diferenciação entre figura e fundo são o princípio fundamental da percepção visual; o fundamental, neste pensamento, é o entendimento de que ambas (figura e fundo) se constituem em interdependência, ou seja, que só existem uma em função da distinção em relação à outra, em uma correspondência estrutural com o meio. Conduzida a partir de estudos de correlações senso-motoras, esta faceta da área de conhecimento chamada Psicologia visa medição de constantes, ou seja, tem como objetivo contribuir para este sujeito genérico dentro dos moldes das ciências da modernidade, onde se pressupõe um mundo objetivo que é externo (independente) daquele que o observa. Eu evoco este referencial por ser, em parte, compatível com minhas considerações, onde igualmente a figura e o fundo são indissociáveis na configuração de todos os objetos perceptivos (não somente visuais). "O ato de designar qualquer ente, objeto, coisa ou unidade, está ligado à realização de um ato de distinção que separa o designado e o distingue de um fundo" (Maturana & Varela, 2001, p 47).

Em contrapartida, o que não é aceitável é a proposta de construção do sujeito genérico, o qual pressupõe leis de funcionamento de um mundo exterior objetivo. Isso porque, ao levarmos este pensamento às suas últimas conseqüências, nós podemos compreender como o próprio conhecimento a respeito da percepção (ou a própria percepção acerca da percepção), bem como

de todo o conhecimento, é um efeito de distinções entre “figura e fundo”, ou do estabelecimento de limites e de critérios de limites entre os sistemas diferenciados sob certo observar, que se estabelece como uma ação de um certo sujeito:

“Esse situação especial de conhecer como se conhece é tradicionalmente esquiva para nossa cultura ocidental, centrada na ação e não na reflexão, de modo que nossa vida pessoal é, geralmente, cega para si mesma. (...) O que podemos tentar – e que o leitor deve tomar como uma tarefa pessoal – é perceber tudo o que implica essa coincidência contínua de nosso ser, nosso fazer e nosso conhecer, deixando de lado nossa atitude cotidiana de pôr sobre nossa experiência um sela de inquestionabilidade, como se ela refletisse um mundo absoluto.” (Maturana & Varela, 2001, p 31)

Neste sentido, o mundo não pode ser independente de quem o observa, não se pode pressupor nele uma objetividade exterior. Para Maturana (1997), “tudo é dito por um observador” (p 53), ou seja, todo o conhecimento é produção de distinções a partir de uma possibilidade de observação. Esta é a base da explicação de acordo com a qual “o fenômeno conotado pela palavra percepção consiste na configuração que o observador faz de objetos perceptivos, mediante a distinção de cortes operacionais na conduta do organismo, ao descrever as interações desse organismo no fluir de sua correspondência estrutural no meio” (p 72). Por sua vez, os objetos perceptivos são definidos enquanto “explicações da espontaneidade do fluir da experiência com as coerências operacionais da experiência”.

Em outras palavras, a experiência do sujeito é aquilo que lhe permite constituir explicações operacionalmente coerentes com essa experiência – explicações que são identificados como objetos perceptivos, ou também como sistemas distinguidos pelo observar. E são estas explicações aquilo que permite ao sujeito descrever as interações de si mesmo e de outros sujeitos, e isto inclui a explicação que acabo de escrever aqui, na minha experiência e interação com este sistema de conhecimento. Entretanto, diferente do que se possa entender, tais descrições de interações por cortes operacionais não são abstração ou



reflexão passiva diante da realidade, visto que a configuração de objetos perceptivos é a configuração de um mundo de ações:

“Meu argumento é que (...) o fenômeno conotado pela palavra *perceber* não é a captação de traços de um mundo exterior. Além disso, eu também afirmo que, quando um observador sustenta que um organismo exhibe percepção, o que esse observador vê é um organismo que constitui um mundo de ações mediante correlações senso-motoras congruentes com as perturbações do meio no qual o observador o distingue conservando sua adaptação (...) o fenômeno a que chamamos percepção consiste na constituição de um mundo de ações.” (Maturana, 1997, p 80)

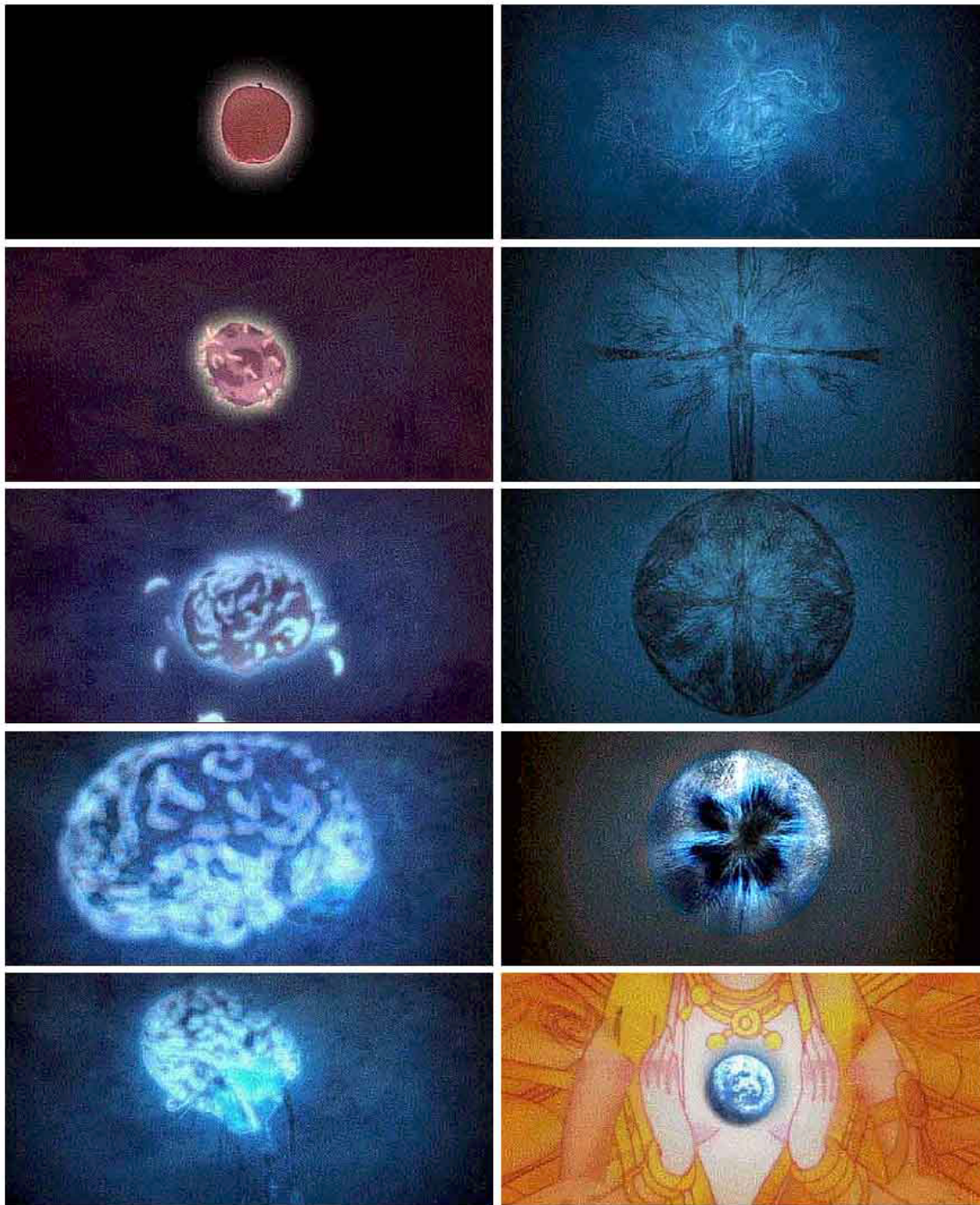
Todos os sistemas, por serem explicações operacionalmente coerentes com a experiência, apresentam um “determinismo estrutural que (...) pertence ao operar com objetos perceptivos como expressão das coordenações operacionais da experiência do observador” (p 73), que é a condição de que cada sistema determina a sua própria dinâmica a partir de suas condições estruturais.

Proponho, então, uma segunda imagem como a ilustração contemporânea para a distinção figura/fundo, relacionando-a com a imagem anterior na intenção de diferenciar a lógica deste pensamento sistêmico e suas implicações para a noção de sujeito no mundo. E ainda que estas imagens que aqui evoco possam parecer, por um lado, extravagantes dentro do contexto a ser discutido e desconectadas em relação à temática dos grafismos, por outro lado, fazem menção a um movimento próprio destas mesmas intervenções gráficas urbanas: a qualidade ou tendência à compor com o máximo de referências disponíveis (característica que exponho com mais detalhes nos capítulos adiante).

Este é um trecho em uma narrativa a respeito da relação entre nós seres humanos e as tecnologias que nos circundam, na produção do mundo a partir de nós mesmos. Uma maçã apodrece e é tomada por vermes, imagem que se transforma nas circunvoluções de um cérebro humano, de onde emerge e se desenvolve o resto do sistema nervoso, depois os olhos, os órgãos internos e a anatomia inteira; continuando o movimento, as enervações transbordam os limites da pele, de modo que uma esfera vai se construindo ao redor do corpo;

quando completa, a esfera torna-se o nosso planeta Terra, que é gentilmente sustentado pelas mãos de uma figura feminina luminosa.

**A Segunda Renascença – Parte 1 (Animatrix)**



**Irmãos Wachowski, animação, 2003 – EUA, distribuição internacional (8 min)**

Em primeiro lugar, salta aos olhos o fato de ser uma imagem em movimento, parte de uma obra cinematográfica que explora ao máximo as possibilidades da grafia dinâmica; mais especificamente, quero observar que uma esfera se forma ao redor do corpo humano, assim como no desenho de Da Vinci. Neste caso, porém, não se tratam mais de linhas fixas sobre um plano, e sim de uma composição em movimentos tridimensionais. Ou seja, no lugar das imagens geométricas ideais, uma densidade de formas em camadas, que vão envolvendo umas às outras e se distinguindo à medida que se movimentam, como se houvesse uma colagem de tecidos ou, descrito de outra maneira, um deslocamento da perspectiva de quem observa, de modo a abranger desde um ponto mais íntimo até uma visão mais ampla. Além de ilustrar a própria condição do olhar como um operador de cortes e construtor de delimitações, esta figura fala sobre um mundo que é mutável e que se compõe junto ao ser que o habita; no caso das intervenções urbanas por grafismos, as transformações, deformações ou produções de marcas sobre uma arquitetura que está fundamentalmente ligada à noção de rigidez, permanência, paralisação das formas e dos elementos que constituem o meio.

A imagem da maçã pode ser associada à própria condição essencial da vida de surgir a partir da decomposição de elementos do meio – ou seja, de um sistema que por definição transforma a sua própria estrutura através de processos concatenados de produção de seus componentes constitutivos, e mantém a sua organização<sup>1</sup> existindo enquanto estiver “mantendo constante as relações entre componentes que por outra parte estão em contínuo fluxo de mudança” (Maturana & Varela, 1997, p 74). Enquanto um sistema vivo, um sujeito desenvolve-se em uma história de transformações; o fato de ser definido como um “sistema dinâmico, tornado real mediante relações de produção que implicam interações e transformações físicas concretas, implica que a ontogenia de um sistema vivo deva constituir-se num espaço físico” (p 92).

---

<sup>1</sup> “A dinâmica de interações e relações que como configuração relacional entre elementos, ao conservar-se, separa a um conjunto de elementos de outros, dando origem a um sistema, passa a ser a organização do sistema, já que o conjunto de elementos e relações que realizam tal organização na unidade operacional que surge desta maneira, separada de um meio, como um ente particular, passa a ser a sua estrutura.” (Maturana & Varela, 1997, p 27)

A esfera ganha a forma do planeta Terra, o mundo, a partir das extensões de nervos e artérias do corpo humano vivo; ao invés de referência geométrica externa, uma produção contínua à existência do próprio organismo. Deste modo, as relações do meio com o sujeito não existem simplesmente nas correlações entre leis estáticas e ideais, apreensíveis pelo intelecto (como as correspondências geométricas entre corpo e universo), as quais sustentam práticas sociais nas quais está subentendida a determinação das condições de existência destas leis sobre ambos – o sujeito e o meio. Isto porque estas leis gerais são uma forma de conhecer o mundo em certo momento histórico, imbricados com certas formas de ser e fazer cotidianos.

Ao invés de lidar com o mundo como objetivo e independente, o pensamento sistêmico trabalha com a idéia de que cada sistema individual origina-se da operação de distinção de um sujeito e que, portanto, a própria separação entre meio e sujeito pode ser irrelevante a partir de outra correlação senso-motora diferente, outro ponto de vista. Isto implica em uma indissociabilidade entre estes dois sistemas, visto que podem ser distinguidos como componentes de um só sistema (a célula de um órgão do corpo humano pode ser um indivíduo; um indivíduo pode ser a célula de um ecossistema, tomado enquanto macro-organismo). Considerando que são estruturalmente auto-determinados, nenhum dos dois sistemas pode determinar a dinâmica estrutural do outro, de modo que incidem mutuamente entre si por perturbações não instrutivas, integrando-se em “acoplamento estrutural”:

“Todo sistema determinado por sua estrutura existe em um *meio*, ou seja, surge em um meio ao ser distinguido ou trazido à mão pela operação de distinção do observador. Essa condição de existência é também, necessariamente, uma condição de complementaridade estrutural entre o sistema e o meio no qual as interações do sistema são apenas perturbações. Se a complementaridade estrutural se perde, se ocorrer uma única interação destrutiva, o sistema se desintegra e deixa de existir. Essa complementaridade estrutural necessária entre o sistema determinado por sua estrutura e o meio – que eu qualifico de *acoplamento estrutural* – é uma condição de existência para todo o sistema.” (Maturana, 1997, p 86)

Assim como a maçã é o sistema nervoso que é o sujeito que é o mundo nesta figura de uma animação, também a separação entre unidades distintas às quais possamos nos referir são relativas ao sujeito e suas operações de distinção. Os "tecidos sociais" das cidades constituem e são constituídos por nossos modos de existência, pelas formas de nos relacionarmos, de nos comunicarmos e circularmos. "Os indivíduos humanos produzem a sociedade nas – e através de – suas interações, mas a sociedade, enquanto todo emergente, produz a humanidade desses indivíduos aportando-lhes a linguagem e a cultura" (Morin, 1999, p 33). A tecnologia, os adereços circundantes – nossos processadores de alimento, nossa pele e seu trato higiênico, as nossas roupas, a moda, os aparelhos de extensão e condicionamento das percepções, etc. são aspecto de nossa congruência com o meio circundante, de nossos corpos em um "mundo exterior". Também o são as imagens, os anúncios, as sinalizações explicativas, os espaços de encontro (cafés, largos, monumentos) e as intervenções que lhes recaem pelas atuações teatrais, apresentações musicais e por grafismos em riscos e colagens. Em outras palavras, não existem necessariamente diferenciações tão claras entre o mundo e o sujeito, de modo que o corpo individual se constitui indissociavelmente dentro de um ambiente urbano ao qual se encontra acoplado.

Torna-se simples perceber porque, nas ciências humanas como a História, a Sociologia, a Psicologia, a Antropologia, etc. nós podemos nos valer de correlatos investigativos entre elementos arquitetônicos diferenciados e formas de organização dos coletivos presumidos, frutificando em observações de relações e de modos de existência em nós mesmos. Nos trajetos está a corporificação da história: numa comunidade específica, os elementos dentro do ambiente refletem a dinâmica das estruturas dos sistemas vivos, ou seja, das ontogênias<sup>2</sup> peculiares a cada sujeito humano em seu acoplamento social. "Ser humano é ser trajeto. Ao lado da subjetividade e da objetividade, deve emergir o que chamo

---

<sup>2</sup> "A ontogenia é a história da transformação de uma unidade. (...) a ontogenia de um sistema vivo é a história da conservação de sua identidade (...) um sistema dinâmico, tornado real mediante relações de produção que implicam interações e transformações físicas concretas", de tal maneira "que a ontogenia de um sistema vivo deve efetuar-se no espaço físico." (Maturana & Varela, 1997, p 92)

de trajetividade. (...) Somos vivos e somos velocidade. Nosso trajeto se liga à nossa vida, nossa vivacidade" (Virilio, 2000, p 100). Grafias urbanas são marcas específicas de uma classe destes trajetos: dos movimentos de um sujeito interventor em particular.

Ao pensarmos num sujeito-em-seu-meio através de seus trajetos e ritmos, estamos tratando necessariamente das relações ente os fatores constitutivos da velocidade, ou seja, o espaço e o tempo. É interessante ver como as concepções desenvolvidas pela Física atual se distanciam das noções de uma essência dos corpos (os quais passam a se "dobrar" diante das forças em sua própria dinâmica estrutural) e de uma imutabilidade do mundo – pois o espaço e o tempo, as "duas dimensões estruturais" do mundo por excelência, são igualmente fragmentários e flexíveis.

"Devemos aceitar que o tempo não é completamente isolado e independente do espaço, mas sim que eles se combinam para formar um elemento chamado espaço-tempo. (...) Espaço e tempo são atualmente considerados quantidades dinâmicas: quando um corpo se move, ou uma força atua, afeta a curva do espaço e do tempo – e, por sua vez, a estrutura do espaço-tempo afeta a forma como os corpos se movem e as forças atuam.". (Hawking, 1988, p 35 e 45)

Ao pensarmos em nosso mundo material (dentro deste pressuposto da Física mesmo, de uma realidade objetiva) enquanto um conjunto de forças interagentes, onde não existe lugar para referências absolutas, não somente privilegiamos a relatividade do ponto de vista de cada observador como também valorizamos este observador em si mesmo enquanto um conjunto de forças (cuja identidade individual existe apenas em um jogo de perspectivas específico, efêmero) as quais participam ativamente deste "mundo circundante" na constituição de sua própria temporalidade.

Em contrapartida, hoje falamos desta "cultura urbana universal", repetição de referências e de formas relativamente idênticas em quaisquer cidades do mundo. Isso vai de encontro a uma condição passiva das pessoas em relação à informação midiática, de modo que pouco se "escreve", no sentido de não se produzir a própria história, as marcas de duração no tempo. Ao invés disso,

populações simplesmente coletam pela TV, jornais, cinema e cartazes publicitários, imagens/mensagens de comando e/ou massificação, os quais Chesneaux (1995) nomeia como "pictogramas infantilizantes" e "imagens elementares" (p 22).

"Na verdade, a 'cidade-mundo', o uso intensivo de técnicas de comunicação criou uma ressonância, esta imprevista, do efeito-câmera observado por Pagnol, que irradia agora a solidão múltipla para milhares de indivíduos, com esta contracultura do gueto (pós-industrial, pós-nacional, pós-urbana...) em vias de ocupar o conjunto de um planeta que, por sua vez, não consegue se libertar de seu status de gueto cósmico." (Virilio, 1996, p18)

Nas comunidades globalizadas e massificadas – como é o caso das grandes cidades – estabelecidas nos ambientes homogêneos através da movimentação em velocidades extremas e dos complementares modalidades de conforto do descanso individual, a história tende a se perder, a identidade a se dissipar. "Da supressão do esforço físico da caminhada à perda sensório-motora dos primeiros transportes rápidos, alcançamos finalmente estados vizinhos da privação sensorial" (Virilio, 1996, p 79). Valorização do silêncio, isolamento e individualismo entre os sujeitos se faz tanto em espaços coletivos quanto nos espaços de habitação íntimos. Anestesia coletiva propositadamente produzida através não da falta, mas de um excesso de estímulos, desenvolvendo-se nesta dualidade transporte-informação que marca a contemporaneidade com as nossas singulares tecnologias da informação cada vez mais "eficientes". "A velocidade dos transportes foi ultrapassada por uma velocidade absoluta, de ondas eletromagnéticas, que possibilitam a telecomunicação, o teletrabalho, a teleatividade e também a estratégia" (Virilio, 2000, p 96).

Não se pode afirmar conseqüências necessariamente negativas a respeito dos efeitos da produção tecnológica acelerada de um modo geral, pois a condição própria da tecnologia é a gestão das velocidades, sendo que as falhas são inevitáveis, e até mesmo necessárias, para que exista evolução. O "risco sistêmico" é o que gera o aperfeiçoamento. "Com relação ao acidente, é preciso dizer que não há ganho sem perda. Cada vez que se inventa um objeto técnico,

inventa-se um acidente" (Virilio, 2000, p 98). Quando se trata da velocidade na informação, entretanto, costuma-se confundir a aceleração com eficiência. Na ação dos meios que se somam opiniões no coletivo, idealiza-se uma garantia de democracia como gestão política; o que é mera quantificação por reflexo condicionado passa a ser tomado como a verdadeira reflexão comum, que funciona como mescla qualitativa de opiniões e requer velocidades mais humanas.

Por outro lado, há também a questão da aceleração na dimensão de inventividade das técnicas, onde cabe ressaltar a tendência substitutiva do velho pelo novo que tende a ser confundida com uma garantia de melhoria. "Se as artes eletrônicas e as outras coexistissem, muito bem. Mas infelizmente há uma espécie de seleção artificial que faz com que as novas tecnologias eliminem as outras" (Virilio, 2001, p 5). Diante deste contexto, as grafias urbanas se mostram por vezes como um movimento de contraposição, ou mesmo de certa "compensação", às tendências contemporâneas, pois estão caracterizados pela condição lenta e arcaica das expressões artesanais e improvisos técnicos. Por outro lado, coexistem com os efeitos destas características de nossa época diretamente, e por vezes compõem junto à tecnologia, nos espaços de convivência dos meios urbanos.

Sendo assim, as relações entre a subjetividade e o espaço-tempo urbano são fundamentais para a abordagem desta investigação. Um estudo sobre as grafias urbanas nestes moldes implica pensar um sujeito constituído a partir de uma miríade de contingências sociais, no acoplamento com as tecnologias que delineiam os espaços das cidades, pensando os modos de subjetivação que se constituem em espaços de encontros, desencontros e acontecimentos da herança contemporânea.



## O meio urbano: "exterior interno" das cidades

"Buscava alcançar uma sintonia entre o espetáculo movimentado do mundo, ora dramático ora grotesco, e o ritmo interior picaresco e aventuroso que me levava a escrever. (...) Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa." (Calvino, 1991, p 16)

Em sua busca por novas formas pelas quais observar, pensar e infestar o mundo contemporâneo, Calvino inicia seu livro inacabado defendendo virtudes da leveza em contrapartida às condições do peso. Lançando mão de recursos diversos, de imagens que passeiam desde as mitologias de origens imemoriais à tecnologia digital, o escritor avança ágil como aquilo que procura descrever: a capacidade de percorrer mundos com desenvoltura.

Ironicamente, assim como lhe ocorreu destacar a "leveza na ciência" – com a falta de substância, presente não apenas na informática (o software), mas também na própria concepção de matéria (as partículas subatômicas e os espaços vazios entre elas) – na defesa da leveza, posso me valer de outra concepção da Física enquanto uma reflexão sobre o peso: sabemos como o efeito gravitacional em um corpo aumenta na proporção de sua velocidade, de maneira que uma aceleração excessiva provoca sua destruição. Se somos muito "leves" em nossos corpos de invisíveis vazios, se lidamos com uma tecnologia tão sutil que jamais foi vista, nos constituímos em nossos modos de vida orientados pela conquista da aceleração, cegos por vertigem. "Pode-se desde então falar na aceleração como uma *tentação de ser pesado*, com a transformação do universo percebido em abismos..." (Virilio, 1996, p 76). A leveza, como agilidade que administra a velocidade, perdida ante a propulsão desenfreada dos ritmos... E estas são imagens para fazer pensar, não metáforas, nem ilustrações, pois aí eu já depositaria muita "gravidade".

Entretanto, como concordo com Calvino, não quero compor a defesa de um "sem peso" que perca sua consistência, seu valor. Quero, assim, falar de algumas levezas específicas, relevantes para o dos grafismos urbanos na

construção desta dissertação. Posso pensar a sua prática de intervenção como uma suspensão do peso das formas e aceleração dos ritmos do cotidiano dentro da malha urbana?

Na "Psicologia Social e Institucional" onde inscrevo meu trabalho, a palavra "instituição" é chave dos questionamento em nossos dias, cerne das pesquisas, pensamentos e práticas. Muito se fala hoje da sensação cotidiana, generalizada e difusa, de "esmagamento" do sujeito: seja pelo "peso" das instituições, que são tão rígidas quanto são progressivamente falidas; seja nos ritmos acelerados com que se movimentam os que ainda participam do circuito liberal; seja a absoluta exclusão a que se expõe a grande e crescente maioria da população mundial...

Vivemos no mundo do capitalismo globalizante, submersos na correnteza dos fluxos de informação, do comércio, da velocidade desmedida. Momento histórico decorrente de certos modos de entender, habitar e administrar o planeta e seus recursos, desenvolvido ao longo de milênios – nunca por ser trajetória "natural" ou "inevitável", e sim em vista do acúmulo dos fatores, causas e conseqüências que podem ser acompanhados regressivamente a tempos muito antigos – este novo milênio leva a carga à qual o atrelamos, chegando a ser descrito por alguns com a chocante imagem de "o fim da história". E destas sensações, a cidade é o símbolo mais denso e antigo, mais sólido, fundo quase que incondicional da humanidade.

"Não há definição que se aplique sozinha a todas as suas manifestações nem descrição isolada que cubra todas as suas transformações, desde o núcleo social embrionário até as complexas formas da sua maturidade e a desintegração corporal da sua velhice. As origens da cidade são obscuras, enterrada ou irrecuperavelmente apagada uma grande parte de seu passado, e são difíceis de pesar suas perspectivas futuras. (...) No alvorecer da História, a cidade já é uma forma amadurecida." (Mumford, 1998, p 9)

Mesmo não existindo uma definição morfológica suficientemente abrangente, posso inferir a definição funcional básica, que é proporcionar moradia, armazenar alimentos, vestimentas e valores materiais diversos, imputando ao grupo condição de "organismo"; cidades seriam, assim, a

complexificação das relações que definem as comunidades em geral. Se por um lado caracteriza desaceleração, no aspecto da movimentação das populações, a cidade é a aceleração das relações e das trocas dentro de certas fronteiras definidas<sup>3</sup>.

Em todos os tempos, as cidades funcionam com aspectos fundamentalmente iguais de circunscrição do espaço pela proteção militar com o intuito de proporcionar moradias, armazenar alimentos, vestimentas e valores materiais diversos – "dentro" e "fora" como construção relativa à distinção desta unidade funcional num domínio de existência biológico e social. A diferença marcante se dá nesta evolução de industrialização e comércio sustentando uma interdependência entre as cidades e, por conseguinte, entre meios urbanos distintos. Lévy (1999) considera a respeito da mundialização como o próprio percurso contínuo do homem em sua história cultural, das conquistas técnicas e territoriais:

"Antes de espalhar-se pela superfície do globo terrestre e de misturar-se com outras espécies de homens (ou de suplantá-las, segundo a hipótese adotada), o Homo sapiens sapiens parece realmente ter surgido na região dos grandes lagos africanos (...) Vê-se logo que, numa primeira fase da história humana – a mais longa –, o crescimento demográfico leva à separação, ao distanciamento. Por vagas sucessivas, a humanidade ocupa todos os continentes, todos os meios, da savana à floresta equatorial, do Saara à Groelândia, do Velho Mundo às Américas, da Mongólia às ilhas da Oceania." (Lévy, 1999, p 196)

No entanto, somente na sociedade industrial de mercado capitalista teriam surgido as peculiaridades de nosso mundo contemporâneo, a "sociedade urbana mundial" (Lévy, 1999, p 198). Ainda na Grécia Antiga, durante as conquistas de Alexandre Magno (IV a.C.), derivou do termo "polites" (designação para o homem da Cidade-Estado ou Polis) a palavra "cosmopolites", cidadão do mundo (Pinaud, 1997, p 70). Posteriormente, o colapso da Roma imperial fez regredir a

---

<sup>3</sup> Como descreve Baitello Jr (1994) "(...) a mais palpável materialização espacial e temporal das sociedades humanas e suas relações: a cidade. Concreto ícone de concreto, a cidade se hipertrofia de imprevisibilidades e ordens caóticas, de exercícios de infinita liberdade e autonomia. E lá no útero próprio da liberdade quase sem limites colocam-se como fontes geradoras de transgressões" (p 10).

economia européia à agricultura, cedendo espaço ao sistema feudal na Idade Média européia, com abadias e monastérios no papel de orientação e sustentação de fronteiras. Os castelos sobrevieram e, deles, cidades medievais propriamente. Com as atividades comerciais e manufatureiras mais elaboradas, o ensino dos ofícios migrou para as cidades, concedendo aos seus cidadãos "a extinção da herança de dependência incorporada no contrato de trabalho feudal e novos direitos de usar, gozar e dispor dos bens" (Sennet, 1997, p 135 a 137). Surgiu o "homem econômico", a terceira classe (em relação às duas outras instituições estabelecidas solidamente na época, a igreja ou "clero" e o Estado ou "nobreza") portadora de liberdade individualizante com seus próprios direitos, mobilidade e habilidades singulares, transformando as relações políticas e econômicas nas (e entre as) cidades definitivamente.

"Símbolo da sedentarização dos povos, de início, a cidade era o espaço da industrialização e comercialização dos produtos. De seu crescimento surge o urbano, que, pela aglomeração de etnias e ideologias, transforma o espaço em produção e consumo de códigos." (Ramos, 1994, p 31)

Essa é uma importante definição em nosso estudo, pois não falamos somente em trocas industriais e comerciais mas de fluxos de informação, códigos, símbolos, que vêm-se intensificados nestas redes<sup>4</sup> de relações entre meios urbanos distintos. Simultaneamente "organismos" específicos circunscritos e "células" de um só tecido, constituindo as bases do meio urbano contemporâneo: redes sócio-econômicas e conversacionais. Neste domínio de existência biológico e social, a determinação de um "dentro" e um "fora" (da unidade funcional chamada "cidade") perde sentido – ou antes, ganha sentido

---

<sup>4</sup> O conceito de rede nas organizações sociais é um fenômeno complexo (o que não é apenas mecânico ou dialético) de potencial caráter revolucionário. "A idéia elementar de *rede* é bastante simples. Trata-se de uma articulação entre diversas unidades que, através de certas ligações, trocam elementos entre si, fortalecendo-se reciprocamente, e que podem se multiplicar em novas unidades, as quais, por sua vez, fortalecem todo o conjunto na medida em que são fortalecidas por ele, permitindo-lhe expandir-se em novas unidades ou manter-se em equilíbrio sustentável. Cada nóculo da rede representa uma unidade e cada fio um canal por onde essas unidades se articulam através de diversos fluxos." Noção mais geral, apresentada dentro do contexto da colaboração solidária, uma rede é aqui compreendida enquanto sistema autopoietico – que é aberto e produz a si mesmo. (Mance, 2000, p 24)

múltiplo: posso pensar o meio urbano enquanto um "exterior interno" das cidades, por ser exterior ao espaço privado (individual ou do pequeno grupo), e interno à circunscrição de uma cidade propriamente dita.

No plano comunicacional, "dentro" e "fora" estão relativizados nas interações com outros sistemas; a ampliação ou a restrição do que denominamos de espaço urbano depende de uma multiplicidade de relações que implica, além das suas diferentes práticas sociais, relações com outros espaços – e um sujeito constituído nesses meios está definido por aspectos peculiares a tais relações, como as suas dimensões de individualização e globalização. As relações existentes na construção progressiva dos espaços privados, nos processos da modernidade, tendem ocultar isso ao naturalizar um ser "individual" (interioridade supostamente independente) que se relaciona com o meio urbano como um meio "exterior".

Mais do que simplesmente um conflito entre classe social emergente e outras duas mais antigas, já estabelecidas (igreja + Estado X burguesia), na experiência de vida deste novo "sujeito econômico" começou a existir um conflito, uma tensão entre o individualismo econômico e os laços comunitários, entre a liberdade de ação calcada no poder econômico e o cuidado mútuo vinculado às ideologias religiosas. "Essa grande tensão balizou a dualidade que marca a cidade moderna: de um lado, o desejo de se libertar dos compromissos comunitários, em nome da liberdade pessoal; de outro, a vontade de encontrar um local onde todos se preocupam com cada um" (Sennet, 1997, p 140). Mesmo com o entendimento de que o liberalismo da livre-concorrência inicial, referente à primeira industrialização, possa ter cedido lugar à drástica ampliação dos métodos e escalas de produção no início do séc. XX, mantiveram-se princípios fundamentais de concentração de capital e investimento em "arranjos oligopolísticos, envolvendo alianças financeiras, a parceria estatal, projetos de planejamento centralizado" (Sevcenko, 1994, p 62).

Os percursos do atual modelo geral de cidade, espaço dinâmico caracterizado e transformado por (r)evoluções tecnológicas, econômicas e sociais, são parte dos modos de interação, sendo a arquitetura do urbano e os processos de subjetivação indissociáveis. Como exemplo, o movimento higienista

produzido com a descoberta da circulação sanguínea no século XIX, quando foi incentivada (ou justificada) a mobilidade no interior dos centros urbanos, produzindo uma nova Arquitetura e novos costumes de cuidado do corpo – o recurso intelectual e os regimes de verdades definindo as estratégias e as práticas coletivas. As ruas passaram a ser desenhadas privilegiando a circulação rápida, as casas a terem janelas e fachadas sóbrias, as vias públicas a serem limpas, os escoamentos instalados; e os corpos passaram a ser banhados com regularidade e vestidos com tecidos mais leves (Sennet, 1997, p 214 a 221). De certa forma, um "retorno à agilidade"... porém, logo se convertendo em "pressa". Higiene, auto respeito, individualismo urbano, solidão cívica evoluíram em uníssono, concomitantes à aceleração da circulação e ao aprofundamento das demarcações entre espaço público e espaço privado (Sennet, 1997, p 267). O próprio cuidado, levando à busca pelo máximo de conforto, acabou contribuindo para uma vivência passiva da aceleração, o movimento algo monótono e a interioridade como alienação. Costurados a estas identidades, nós sentimos progressivamente o peso da história acumulado sem nos dar conta das dissociações excruciantes às quais estamos atrelados.

Herdeiros destes percursos, hoje habitamos um espaço urbano gerido por uma cultura higienista de coerência duvidosa, onde poluição visual publicitária e midiática não tem sido motivo de antipatia tanto quanto a "sujeira" das intervenções por grafismos urbanos, onde o uso extenso e preferencial de tecnologias automotoras não são tão questionadas quanto a existência dos moradores de rua. Carrière (1997) comenta sobre como a evolução da concepção de espaço na modernidade – em especial com as descobertas sobre os limites do nosso planeta Terra no século XV e, consecutivamente, com as tecnologias de locomoção do século XIX – influenciou nas operações na dimensão do tempo através da velocidade.

"Se até ali os meios de transporte não evoluíram verdadeiramente desde a Antigüidade, (...) de súbito as coisas mudam radicalmente. O trem, o automóvel, o avião tornam daí por diante possível uma volta ao mundo em oitenta dias, depois em oitenta horas e menos. À proporção que a velocidade de deslocamento aumenta, a Terra diminui e nossa

percepção do espaço se modifica. (...) Para conquistar o espaço, devo conquistar o tempo. Preciso ir cada vez mais depressa. O espaço e o tempo são dois irmãos siameses. Impossível convocar um sem que o outro se apresente com ele." (Carrière, 1997, p 151 e 155)

Virilio (2000) também chama atenção sobre nossa necessidade de espaço enquanto liberdade de movimento e ocupação dentro das fronteiras determinadas, relacionando o nível corporal com o âmbito da percepção do mundo ao nosso redor. "Não somos apenas animais, mas também geométricos, somos proporções. Coloque os homens num belo apartamento: eles ficarão contentes. Numa cela, serão infelizes" (p 97). No (con)texto original, ele se referia a mesma "redução dos limites do mundo", da idéia de totalidade que fazemos dele pois, à medida que ganhamos capacidade de comunicação e transporte ao longo da extensão do planeta, muito poucos de nós se dão conta do quanto isso impõe mudanças (transformações de qualidade) na experiência cotidiana. Se nós transpusermos este pensamento para o espaço urbano (as ruas, os largos, as fachadas, os espaços públicos de passagem e de encontro), temos a mesma correspondência entre o que sabemos do mundo, o quanto se necessita ter a mais para saber e como lho habitamos. Se passamos o tempo a correr pelo espaço ocupado, não nos concedemos o tempo necessário para a atenção aos detalhes; acabamos sufocados, claustrofóbicos...

A criação das vitrines, "janelas urbanas", como execução de transparência, transformou o antigo espetáculo público (feiras, execuções, pronunciamentos, etc.) em imagens bidimensionais (Virilio, 1994, p 93). As janelas como apropriação por enquadre, determinação do olhar e, neste sentido, o carro e o cinema são o mesmo, ambos especificam velocidades vertiginosas de dimensionamento do mundo. As "janelas" que a publicidade abre no espaço público e coletivo redefinem as relações entre os sujeitos do meio urbano, reunindo as opiniões em conjuntos massificados, homogêneos políticos que caracterizam a atualmente denominada "cultura global". As imagens no espaço urbano – sejam elas em composição estática ou, mais posteriormente, animadas – determinam uma ecologia cognitiva complexa onde a industrialização da visão deriva para uma manipulação das relações do humano com a própria atividade

da visão: onde antes havia contemplação, agora há aceleração da sugestão hegemônica. A modelagem dos espaços públicos com as imagens de sugestão contínuas às (r)evoluções tecnológicas, acompanhando o progressivo desaparecimento de lugares de memória em sua fundamentação social (Chesneaux, 1995, p 36) que caracteriza a modernidade e o que se segue a partir dela.

Resumidamente, entendo que o espaço urbano fundado pela modernidade pode ser pensado enquanto "externo-interno" à cidade em dois sentidos: de um lado, por existir inserido em uma rede de outros espaços urbanos e, por outro, ao demarcar cisão entre público e privado, entre o coletivo e o individual. E esta individualidade combina mobilidade e anestesia pela ampliação da velocidade – a aceleração, diferenciada em seus três planos: a aceleração da evolução técnica em transportes e informação; a aceleração enquanto experiência no deslocamento (ou transporte); a aceleração como experiência na informação (ou tradução) – o que resulta em conflitos com as dimensões do laço comunitário e da ocupação espacial pelo adoecimento da vivência dos trajetos.

Por sua vez, a cidade contemporânea é este espaço coletivo peculiar: de tempos marcados, de cadências decorando paisagens e modos de conviver – uma multiplicidade mundana de elementos arquitetônicos, icônicos, de continuidades e descontinuidades, caracterizam sua organização; espalhados, integrados, exauridos através da repetição, desde identidades ostensivas como Coca-Cola e Mc'Donalds, até as estradas anônimas, as grades nas janelas e torres de retransmissão de telefones celulares, o mendigo e o brilho das vitrines, postes noturnos, os comércios formal e informal, as placas, os veículos e a fumaça... são as faces empoeiradas desta mundialização amadurecida.

Embora análises que apontam para tendências ao esvaziamento dos antigos centros públicos e sua substituição por espaços fechados de comercialização e entretenimento sejam importantes para entender movimentos do espaço urbano, vou me ater ao espaço aberto – este "exterior-interno" das cidades que, em sua constituição histórica, é indissociável da rede que o compõe – pois aí são produzidas as interações com o grafismo que me proponho a observar.



## Os grafismos: definições etimológica e histórica

As palavras "grafismo" e "grafia" podem ser consideradas sinônimos quando se referem a um **movimento do corpo** – muito freqüentemente as mãos, munidas de algum instrumento que o permite produzir marcas, como tinta, grafite, cera, giz, etc.– e distinguem-se do termo "gráfico", no plano etimológico, que designa toda e qualquer imagem no plano.

Grafismo refere-se à atividade motora que se diferencia de todas as outras pela intenção de **registro**, ou seja, de um registro gráfico (Ramos, 1994, p 13). E constitui um subgrupo ou tipo específico dentro das composições por elementos gráficos exatamente por ser uma forma de "escrita", ou seja, uma imagem que é produto de gestos manuais, tendo em vista portanto que há composições gráficas que não são artesanais<sup>5</sup>



Certos registros históricos e indícios arqueológicos sugerem a existência desta atividade desde a pré-história, ligada fundamentalmente aos modos de ser e habitar o mundo daqueles que as compunham. No caso das pinturas rupestres nas grutas de Lascaux (Gombrich, 1979, p 22) e Chauvet, e da comba de Arc (Carrière, 1997, p 122), há exemplos de representações gráficas de interações

---

<sup>5</sup> À título de comparação, um texto digitado em uma máquina de escrever ou em um computador não é artesanal e portanto não é um grafismo, no sentido de que não registra o movimento do corpo humano diretamente, e sim codifica uma escrita predominantemente fonética em um sistema de caracteres previamente delimitado (existem mesmo programas que possibilitam ao usuário fornecer os dados diretamente pela fala, que se transforma em escrita na tela a partir da interface do microfone). Esta diferença corresponde à distinção entre sistema analógico e sistema digital.

entre animais e seres humanos de acordo com o que se entendem terem sido atividades das primeiras populações capazes de simbolização.

“Entalhes sobre ossos, tatuagens, ritmos coloridos, representações sobre as paredes das cavernas tornam-se complexos e desenvolvem-se ao mesmo tempo que a humanidade. Macacos não possuem pinturas de guerra ou máscaras de feitiçaria, assim como não possuem línguas. (...) Queremos que os signos gráficos registrem a palavra, e a nomeamos então ‘escrita’, ou que fixem uma imagem visual, e nesse caso falaremos de ‘desenho’. Mas o grafismo ultrapassa desde sempre essa alternativa grosseira; é antes de mais nada brotação de signos, suporte e prolongamento de um imaginário do qual a língua não é a única forma de expressão. O grafismo, escrita no sentido amplo, não tem por primeira vocação duplicar a oralidade ou a cena vista: é uma linguagem autônoma.” (Lévy, 1998, p 18)

É fundamental abrir aqui um breve parêntese a fim de apontar uma diferença conceitual gravíssima existente entre os termos “linguagem” enquanto uma “língua”, como é utilizado por Lévy na citação acima, e “linguagem” enquanto um “linguajar” como é referido por Maturana em sua *Biologia do Conhecer*, que é a base da minha hipótese nesta Dissertação. O primeiro deles me parece ser o mais “convencional” ou comum, de modo que o presente esclarecimento apresenta utilidade não apenas pontual, como igualmente é passível de generalização a mais outros autores, citados posteriormente. Sendo assim, apresento a descrição deste primeiro caso:

“Dentre todos os sistemas de signos existentes ou imagináveis, distingamos inicialmente as linguagens. Elas diferenciam-se de outros sistemas semióticos por sua abertura, sua capacidade expressiva e seu alto grau de elaboração. Diremos, por exemplo, que o cinema ou os sistemas formais são linguagens, enquanto a sinalização de trânsito não o é.

No próprio seio das linguagens, é necessário distinguir ainda as línguas naturais (...) as fonéticas como o francês, o inglês ou o suaíle, e as línguas dos Signos empregadas pelas comunidades dos surdos.” (Lévy, 1998, p 39)

Para Maturana, linguagem não é um conceito tão restrito quanto um “tipo de signo”, pois define-se pela ação do linguajar enquanto uma “dinâmica de interações e coordenações de ações” (Maturana, 1997, p 271). Pertence ao grupo de atividades das correlações senso-motoras desenvolvidas pela dinâmica estrutural de um sujeito em congruência (acoplamento estrutural) com as perturbações do meio no qual ele conserva sua adaptação<sup>6</sup>. Segundo esta visão, nós somos animais linguajantes – ou seja, nós sujeitos humanos nos produzimos necessariamente na linguagem, que é definida enquanto um contínuo operar de coordenações consensuais de condutas. “Quando buscamos determinar se duas ou mais pessoas estão ou não interagindo na linguagem, não apenas procuramos suas coordenações consensuais de ações, mas também uma dinâmica de recursão em suas coordenações consensuais de ações” (Maturana, 2001, p 130).

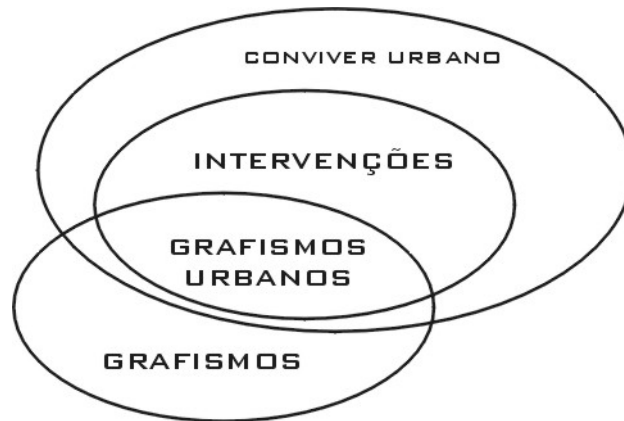
Sinais de trânsito podem sim caracterizar formas de linguajar, e não faz sentido distinguir entre as linguagens “naturais”, por serem fonéticas, e as linguagens “dos signos” – as quais seriam simplesmente dinâmicas alternativas de interação, como no caso do exemplo do linguajar entre os surdos-mudos, ou em certos casos de grafismos urbanos. É muito importante perceber, neste entendimento explicativo a respeito da linguagem, que não há transmissão de informação na comunicação. Desta maneira, os processos do linguajar não dependem de formalização semiótica, da suposta “informação contida” nos signos, e sim da dimensão de consensualidade em recursão, em constante renegociação.

“Existe comunicação cada vez que há coordenação comportamental num domínio de acoplamento estrutural. (...) cada pessoa diz o que diz ou ouve o que ouve segundo sua própria determinação estrutural. O fenômeno da comunicação não depende daquilo que se entrega, mas do que acontece com o receptor.” (Maturana e Varela, 2001, p 218)

---

<sup>6</sup> “Organismo e meio vão mudando juntos, uma vez que se desliza na vida em congruência com o meio. De modo que não é acidental o fato de que um sistema tenha determinada configuração estrutural em suas circunstâncias: é o resultado de uma ontogenia, de uma história individual, com conservação de organização e adaptação.” (Maturana, 2001, p 80)

Retornando aos registros gráficos produzidos pelo humano: especificamente no **modo de conviver urbano**, grafias são um sub-grupo das **intervenções urbanas** como um todo – pois existem intervenções que não são gráficas, mas de outra composição plástica, cênica ou sonora qualquer. Portanto, **grafismos urbanos** é como escolho chamar estas intervenções gráficas artesanais no meio urbano.



Grafismos assumem este caráter de **intervenções** em vista da sua modalidade de produção espontânea (em contraposição às composições gráficas efetuadas por máquinas ou que se inclinam a uma estética mecânica). "Historiadores documentam seu retorno em outros espaços e tempos da Antigüidade, como na Grécia e em Pompéia" (Ramos, 1994, p 13). Procuo acolher a idéia das grafias urbanas através da história, nos meios urbanos tramados no decorrer dos tempos, evitando a prisão de uma suposta "natureza" do grafismo. "Não pretendo persuadir o leitor de que os antigos são nossos contemporâneos, mas esses temas permanecem na história ocidental, recolocados e reconstruídos, inquietantes e persistentes" (Sennet, 1997, p 24). Busco, portanto, produzir esse objeto de pesquisa através destas continuidades / descontinuidades históricas – um meio de explicar o que, de outro modo, correria o risco de ser confundido com eleição de generalidades, categorias fixas de análise.

No mundo contemporâneo, tem-se: em Paris, no contexto da rebelião política de maio de 1968, mensagens em escrita fonética; a partir de 1972, em

Nova Iorque, das “paredes dos guetos e dos muros da periferia, as mensagens, letras e imagens, passaram a pegar carona nos trens dos metrô, nos caminhões e ônibus, e percorreram a cidade” manifestando uma forma de rebelião mais personalista, que chamava a atenção para nomes e endereços dos sujeitos que ali habitavam; em 1976, São Paulo recebia suas primeiras imagens, frases enigmáticas, poemas anônimos, etc.; e em 1980, sobre o muro de Berlim, ocorreram interações por discursos visuais, desenhos e palavras (Ramos, 1994, p 14 e 15).

Nos dias de hoje, grafismos no meio urbano estão entrelaçados com o grande desenvolvimento da sinalização e da mídia publicitária, interagindo em tais redes de composição gráfica. Alguns estudos acadêmicos abarcam aspectos dos processos de produção de grafismos urbanos: um dos estudos que encontrei propõe uma análise da relação de significado entre características ontológicas dos autores de certas categorias de imagens e os grafismos em si<sup>7</sup>, e outro descreve historicamente essas produções<sup>8</sup>. Estes trabalhos propiciam descrições históricas e reformulações explicativas principalmente a partir da produção de categorias de classificação geral para imagens catalogadas. O presente trabalho vai em uma nova direção: procuro realizar a minha análise segundo a perspectiva de uma “ontogenia do presente” (Kastrup, 1999, p 33)<sup>9</sup>.

Tratando-se de **intervenções urbanas portoalegrenses**, existem inúmeros tipos de grafias diferenciadas entre si pelas tecnologias utilizadas, pelos contextos nos quais se constituem, pelas mensagens ali veiculadas. Procurei centrar a minha atenção nas manifestações de grafias que coloquem em evidência o fato de serem **efetuadas por seres humanos**, ou seja, produzidas artesanalmente. Isso por que pressuponho, em minhas observações, que um dos

---

<sup>7</sup> Teixeira (1998) trata de um tipo muito específico e peculiar de grafismos em espaços públicos, que são as expressões encontradas em paredes de sanitários.

<sup>8</sup> Ramos (1994) faz um belo traçado sobre a história dos grafismos urbanos no Brasil, registrando as suas personagens fundamentais, habitantes do Estado de São Paulo.

<sup>9</sup> A autora coloca que “a ontogenia do presente constitui-se como crítica de todas as categorias invariantes, tanto da metafísica tradicional quanto da teoria do conhecimento e da ciência, e aplica o tempo à tais categorias. (...) O presente aparece como ponto privilegiado, pois é nele que o processo de transformação acontece. É a partir dele, do que ele apresenta de instabilidade em relação àquilo que, por encontrar-se estabelecido, sugere a idéia de invariância, que tais limites podem ser ultrapassados.” (Kastrup, 1999, p 33)

elementos mais importantes é a própria potência inventiva da relação do corpo em seu espaço de habitação na cidade.

O que isto significa? Bem, existem grafismos que são feitos de modo a se parecerem o máximo possível com o **produto de máquinas**, em vista da exatidão dos traços e da formalidade do projeto de composição. É o caso de letreiros de estabelecimentos comerciais em geral, de escolas, delegacias, etc. que são feitos à mão (e são, portanto, grafismos). Porque obedecem a um rigor estético determinado em certos padrões, é indiferente à minha observação se são produto de máquinas realmente ou se são executados por mãos humanas diretamente: em ambos os casos, trazem no resultado um conjunto de princípios de ordenamento visual que não evidencia mais do que a capacidade de controle das minúcias, ou o valor da destreza, que é o objetivo geral pelo qual se utilizam máquinas na produção de imagens – sejam máquinas ou “homens-máquina”.

Esta é uma fronteira relativa (como o são, aliás, todas as distinções), porém necessária de início; não para simplesmente delimitar os grafismos que são ou não “produzidos como que por máquinas”, e sim para deixar visível, logo no primeiro momento, a grande abrangência de elementos visuais (no meio urbano) aos quais me refiro com o termo “grafismo”. A partir daí, e por conseqüência, ao chamar a atenção do porquê quero considerar o fato de serem feitos à mão, decorre o destaque para os grafismos que não são “produzidos como que por máquinas”. Com isso, quero diferenciar o uso dos termos “delimitar” e “destacar”: a primeira operação poderia afirmar uma identidade de classe (das grafias que devem ou não ser observadas) e uma pretensa exatidão, enquanto que a segunda afirma uma função para as **escolhas feitas na observação** e seu movimento como necessário.

Enquanto obras, os elementos de intervenções urbanas parecem portar valor e sentido (pré-concebidos e inquestionáveis), diante da população em geral, a partir de um status de **objeto artístico** (Gombrich, 1979, p 5). Com os grafismos funciona assim também. No entanto, em um extremo contrário desta mesma questão, uma **informalidade evidente** na maioria dos grafismos urbanos (a espontaneidade do traço) parece subtrair-lhes o valor diante da

população. De acordo com os sujeitos grafistas por mim abordados, estes sujeitos imersos no senso comum tenderiam a observar o seu trabalho dentro deste **raciocínio valorativo** simplificador – como observou minha colega de Mestrado Angélica Giacomel, reproduzindo o hábito de captura da diferença por binários fixos, que é este “movimento de dicotomização característico da racionalidade moderna” (Silva, 2001, p 116): ou uma grafia urbana é "arte", e portanto "boa", "correta", etc. e nada mais deve ser dito ("arte não se entende, nem se questiona"), ou uma grafia é "vandalismo", e portanto "errada", "má", etc. e deve ser evitada, punida e erradicada.

Como cheguei a comentar no prefácio deste trabalho, tal lógica se manifesta nos linguajares do sujeito imerso no senso comum, que tende a identificar entre as duas “espécies” de grafismos, que seriam os grafites (ou grafittis, pois funcionam como sinônimos) e as pichações. “Talvez fosse preciso dizer, antes de tudo, que a linguagem é profundamente trabalhada por dualismos, por dicotomias, por divisões por dois, por cálculos binários: masculino-feminino, singular-plural, sintagma nominal-sintagma verbal” (Parnet, 1998, p 44). O problema surge quando estas dicotomias se tornam rígidas, ou seja, quando se entende que os termos na linguagem são representações da natureza real do objeto enquanto parte de um mundo exterior objetivo: enquanto “grafites” são aqueles que possuem valor positivo, “pichações” são aquelas que possuem desvalor ou valor negativo. Assim, ao serem feitos julgamentos de valor sobre o objeto, os binários fixos ocultam do observador que é ele quem constrói distinções e valorações. Se analisarmos cuidadosamente, fica sempre em questão a qual "valor" específico um tal discurso se refere.

Em outras palavras, distinguem-se variações graves, e discordâncias, entre versões do que efetivamente significa nomear uma grafia de "grafitti" ou "pichação”.

Se eu digo que um grafismo é um graffiti e não uma pichação por ser mais elaborado, colorido, grafites são bonitos e pichações são feias (sendo que tal qualidade poderia decorrer de diversos fatores, como as condições técnicas, a programação prévia, tempo de execução, etc.); trata-se de uma valorização da **elaboração estética**. Se eu digo que um grafismo é um graffiti e não uma

pichação por ser estritamente legal (legítimo diante da lei), seja por permissão das regras de legislação ou por contrato, grafites são como enfeites ou decoração, e as pichações são invasoras e desrespeitosas, “arte criminosa” (diz um grafismo que vi); trata-se de uma valorização, na relação com o lugar que ocupam os grafismos no contexto arquitetônico, de aspectos do **campo judicial**. Se eu digo que um grafismo é um graffiti e não uma pichação por ser menos agressivo, seja pela mensagem veiculada (gráfica ou textual) ou pelo local onde se encontra (permitido ou não), os grafites são alegres ou cordiais e as pichações são ofensivas ou chulas; trata-se de uma valorização das relações em negociações, ou seja, do **campo da ética**. Se for a existência do **projeto prévio** propriamente, os grafites são mais controlados e organizados, enquanto as pichações são mais espontâneas e desordenadas (sendo que este fator teria como efeito a visibilidade estética). Se eu digo que um grafismo é um graffiti e não uma pichação por ter uma crítica ou referência partidário-ideológica, trata-se de valorização no **campo político**. E assim por diante...

Diferentes sujeitos grafistas orientam-se por diferentes critérios de valor dos que estão acima citados, e provavelmente outros mais que não conheço. Eu opto por não adotar nenhuma destas diferenciações exclusivamente. Isto não significa que eu não me importo em considerar a existência de critérios de valor e suas discussões, ou que não me importem as diferenciações no conviver dos grafistas a respeito do que pode devir um graffiti. Muito pelo contrário; ocorre que tais critérios são indeterminados, difusos, em sua contínua discussão, e que por isso mesmo não poderiam servir como referências fixas em uma análise das dinâmicas onde estão envolvidos.

Por exemplo: eu sei com relativa clareza a diferença entre a significação dos termos “desenho” e “escrita”, pois tenho como me apoiar na estrutura semântica (que é dinâmica e consensual) da língua portuguesa; ambos são elementos formais da linguagem discursiva, mesmo que eu problematize tal diferenciação – refletindo, por exemplo, acerca do quanto letras podem ser desenhadas e do quanto desenhos podem compor discursos encadeados<sup>10</sup>. Entretanto, estarei

---

<sup>10</sup> Neste momento, não estou falando propriamente daquilo que diferencia desenho e escrita, e sim do **fato de que esta diferença existe junto à rede semântica da língua portuguesa**. No capítulo adiante, “os grafismos urbanos: olhares e conversações”, no sétimo parágrafo, aí sim eu me aproximo



tratando de uma questão completamente diferente ao diferenciar um "grafite" de uma "pichação", pois devo considerar que não há (ainda?) uma definição semântica formal para ambos.

O que permanece invariável é este valor positivo atribuído ao graffiti em relação à pichação, que é a sua contraparte depreciativa – ou seja, o fato de que há uma valoração, mas não o critério ou a valoração em si. Assim, pude observar que, em geral, estes dois termos têm funcionado entre os sujeitos produtores de grafismos urbanos com a mesma função de diferenciação entre "certo" e "errado", "bom" e "mau" que entre os sujeitos imersos no senso comum – a não ser pelo fato de que, em alguns discursos, o "mau" pode ser valorizado por sua ousadia, irreverência (ver no capítulo adiante, "os grafismos urbanos: olhares e conversações", o sub-item "grafias na ocupação do espaço público"). De qualquer modo, não existe a "verdade" sobre a condição valorativa dos grafismos.

"Nossa tendência é considerar que o verdadeiro e o falso concernem apenas às soluções e não à própria construção do problema. Não percebemos que o próprio conjunto questão resposta está inserido em um determinado contexto que condiciona tanto uma quanto a outra." (Silva, 2001, p 116)

Neste sentido, esta definição com a qual trabalho – dos "grafismos urbanos" enquanto um grupo de classificação o mais abrangente possível – possui a função operacional de permitir a construção do meu lugar de observador estrangeiro em relação a estes contextos valorativos específicos, lidando com sua constituição.

E não sou o único a refletir neste sentido. "Tratamos de um tipo de grafito: do que tem muros, públicos ou privados, por suporte. Também conhecido como 'pichação de paredes'." (Campos, 1989, p 2) Isto ao constatar que sujeitos grafistas não co-existem a partir de um só consenso rígido e acabado que pudesse ser eleito como melhor representação da coletividade, e sim a partir dos

---

um pouco da questão, quanto à distinção entre os conjuntos de elementos que formam sistemas e os que são tomados somente de forma isolada.

jogos de negociação entre muitos consensos. “Definir o que é o graffiti não me parece ser a questão mais importante, que se danem os rótulos, a tara conceitual que sempre beira o preconceito. (...) Quando falo ‘o graffiti’, me refiro a um movimento amplo, informal e planetário.” (Ayala, 2002, p 34) A especificidade de minha escolha é que utilizo a palavra “grafismo”, a qual considero mais apropriada pelas razões apresentadas.

## **O caminho do pensamento: produção do conhecer**

O processo de pesquisa aqui efetivado foi definido pelo Prof. Nelson Rego, em uma de nossas conversas, como uma "nebulosa". Isto me faz pensar em uma massa gasosa em expansão pairando na escuridão, sem definição de forma ou direção determinável. Uma imagem compatível com a impressão de excessiva profusão de idéias expressa pela minha orientadora, concordante também com a descrição oferecida pela minha colega de Mestrado Janaína Bechler, de uma certa "visibilidade enigmática semelhante à do graffiti" na forma com que apresento o trabalho.

Por vezes, me senti mais girando em círculos do que podendo me considerar avançando sobre linhas coesas, como se tentasse desajeitadamente descrever um enorme, belíssimo e intrincado quadro que se move sob o meu olhar, não sei por quanto tempo – o que implica tanto em pressa quanto em hesitação, tanto em avidez na coleta quanto em uma sensação de despedaçamento. De qualquer modo, vejo o meu texto como pedras soltas, muito longe da agilidade flutuante de uma nuvem, parecendo mais um mosaico de granizo em precipitação. E eu não posso deixar de perceber que todas estas são características próprias do grafismo urbano como os tenho visto tanto quanto de minha escrita. Será que o pesquisador adquire aos poucos as características de seu objeto de estudo ou, antes disso, já pressupõe certa afinidade estética, que é um dos fatores que irão determinar sua escolha? De fato, são ambos.

E esta espécie de "sintonia" que distingo não apenas me serve para apontar soluções no processo de composição de uma Dissertação, que é freqüentemente repleto de energia, angústia e personalidade desmedidas, como igualmente nos rumos em que avanço com as grafias através do meio urbano: uma fragmentação insistente que produz não imagens de inteireza, mas sim movimentos, conexões, marcas.

Neste mesmo sentido, demonstra ainda o acoplamento constitutivo entre o pesquisador e o objeto, que existe em uma pesquisa de princípios

cartográficos<sup>11</sup>, onde tudo é dito por um observador específico em um mundo muito próprio.

“Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo (...) o estilo procura realizar a vontade de expandir os afetos, de navegar com o movimento e de devorar os estrangeiros para, através das misturas, compor as cartografias que se fazem necessárias.” (Rolnik, 1989, páginas 15 e 291)

Os afetos pedem passagem, são o fundamento das escolhas que constituem o sujeito que deriva no meio, inclusive na experimentação científica. Afeto como base do conhecimento – e como condição impessoal, trans-individual, desterritorializante. Pois não se pode querer ver tudo, não se pode tentar guardar partes por muito tempo, não se pode ter muito apego àquilo que se produz (estas lições "antigas" constantemente atualizadas...) sem, com isto, paralisar os fluxos e deixar se perder a tão necessária e bela leveza.

Em relação a esta compreensão, de como o operar no domínio científico está acoplado intrinsecamente a diferentes domínios do emocionar (Maturana, 2001, p 129), devo ao meu encontro com estes dois autores da Biologia do Conhecer uma noção elaborada de como o pensamento é indissociável do sentimento. Se o fazer científico constitui um domínio de ações definido por critérios de validação ou aceitabilidade, então vincula-se à emoção da aceitação; por sua vez, os critérios que permitem a aceitação são também eleitos com base em emoções, dentre tantos outros fatores.

Por outro lado, cada cientista encontra sua motivação em sua curiosidade de observador (dentre outras tantas, sejam estas peculiares ou comuns), pois "como cientistas estamos sob a paixão do explicar, e toda a dúvida, toda a pergunta é em nós, em princípio, uma ocasião bem-vinda e desejada para nossa realização enquanto tais" (Maturana, 2001, p 139). E explicar não é um descobrir

---

<sup>11</sup> “Não possuíamos o gosto pelas abstrações, o Uno, o Todo, a Razão, o Sujeito. Nossa tarefa era analisar estados mistos, agenciamentos, aquilo que Foucault chamava de dispositivos. Era preciso, não remontar aos pontos, mas seguir e desemaranhar as linhas: uma cartografia, que implicava numa microanálise (o que Foucault chamava de microfísica do poder e Guattari, micropolítica do desejo).” (Deleuze, 1992, p 109)

verdades objetivas, mas o processo onde o observador reformula um fenômeno no linguajar, propondo mecanismos de verificação das reformulações, tornando o fenômeno formalmente decodificado pela comunidade (acadêmica, no caso) à qual pertence. Meu trabalho possibilita um exercício de fazer-me pesquisador, na busca de uma reflexão compartilhável do fenômeno que me interroga: as grafias (ou grafismos) urbanos.

Produto comum às cidades (não somente no nosso mundo, como também em muitas épocas e culturas diferentes), grafismos urbanos são a intervenção direta, quase sempre uma atividade manual, sobre as superfícies dentro dos espaços de circulação coletiva, decorando-as com registros de gestos. Estudando modalidades de constituição subjetiva (identificado do meu ponto de vista, referenciado neste nexo de discussões que apresento), eu busco indicar movimentos em constante hibridização com as tais imagens talhadas na cultura de massificação icônica deste meio urbano contemporâneo. Trata-se de um meio que prima pela hegemonia, dá a impressão de pretender incidir e não se permitir rescindir, buscando revelar e impor sem se deixar delinear ou delir – como uma petrificação massiva, cujo peso nos impede de agir, tanto quanto nos impele a continuar em movimentos mecânicos e estéreis. Instituições atuam com gravidade na regência do espaço urbano, nas (im)possibilidades de circulação e intervenção dos sujeitos que o habitam.

Meu objeto de observação, então, está inserido neste emaranhado urbano gráfico mais amplo: placas de sinalização, letreiros, anúncios publicitários, colagens como cartazes, adesivos, etc. que, por sua vez, compõe a ampliação generalizada da exploração da comunicação em ambiente público no século XX. Retomo a questão de desenvolvimentos tecnológicos que condicionam conjuntos de relações humanas peculiares em nosso espaço-tempo de convivências.

Se os elementos gráficos são múltiplos, me interessa observar somente as atividades gráficas manuais, os grafismos (ou grafias) que, dentro meio urbano, se produzem com referência a diversas atividades coletivas ou singulares: relacionam-se tanto a movimentos populares quanto a produções literárias, cinematográficas ou estudos acadêmicos, nacionais e internacionais. Chamo a atenção, portanto, sobre os aspectos antropológicos em meu trajeto:

“O pensamento antropológico existe desde que existe o homem com seus juízos e suas investigações: o homem, de uma maneira ou de outra, sempre pensou sobre si e sobre o outro. Definir-se a si sempre implicou uma definição e classificação por comparação, oposição, ou por diferença em relação ao outro.” (Achutti, 1997, p 21)

Penso um “outro” no sentido de um sujeito (enquanto uma categoria de análise, nunca como uma “natureza pessoal”) igualmente inserido em nosso contexto e que, por ser “outro”, apresenta(-se) ostensivamente (n)a sua diferença. No início deste milênio nós temos, em algumas áreas urbanas de grandes cidades brasileiras, uma crescente exacerbação e valorização das produções de tais grafismos, ao mesmo tempo que as tendências contemporâneas apontam para o esvaziamento dos antigos centros públicos de entretenimento e comércio (espaços abertos, como as praças e as feiras) e sua substituição pelas unidades privadas (espaços fechados, como os centros comerciais e residenciais). Atenho-me aos movimentos do espaço urbano, onde são produzidas as interações com os assim chamados grafismos urbanos.

Especificamente, ao distinguir estas condições e processos da subjetivação no espaço-tempo urbanos, me parece fundamental pensar em modos de subjetivação nas composições de um sujeito que nem confronta necessariamente os códigos, nem se atém a eles, mas lhes questiona a validade ao passar à sua margem. “Sujeito” este com que me refiro, igualmente, a mim enquanto pesquisador: como um observador acadêmico, me deparo com a problemática do peso muitas vezes opressivo da instituição científica, seja pela via de composições de discurso, seja na dimensão dos sistemas burocráticos de gestão técnica, seja na concepção que a população em geral possui a respeito da atividade do pesquisar – tudo isso faz parte da tradição da modernidade, do pensamento reducionista e simplificador que temos buscado questionar em unidades de trabalho como o Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da UFRGS, ao qual estou vinculado.

"Incontáveis mediadores operam entre a inteligência do cientista e a natureza, entre o sujeito e o objeto da investigação. Esses mediadores são: instrumentos disponíveis, artigos científicos e outros documentos selecionados como pertinentes, competências tecnocientíficas, mas também administrativas, dos pesquisadores, recursos financeiros destinados ao projeto por instituições de fomento ou indústrias, interlocutores científicos, parceiros comerciais etc. (...) Entender a ciência dessa forma é fazer dela uma leitura pragmática, contra a perspectiva epistemológica, que abstrai a ciência de seu fazer efetivo e faz dela um discurso exclusivamente comprometido com a verdade." (Kastrup, 1999, p 57)

Abandonando a pretensão "purificadora" do estudo científico, do paradigma simplificador racionalista, trabalhamos em diferentes níveis de provisoriedade e de incerteza. O traçado das linhas de uma análise é sempre limitado e efêmero ao pensar as relações entre o sujeito e o espaço urbano enquanto um objeto complexo, ou seja, de modo que ambos sejam distintos e unidos entre si em um movimento constitutivo. "*Complexus* significa originariamente o que tece junto. O pensamento complexo, portanto, busca distinguir (mas não separar) e ligar (...) ao mesmo tempo unir (contextualizar e globalizar) e aceitar o desafio da incerteza." (Morin, 1999, p 31) No observar, uma diferenciação sempre vem junto a uma relação: se, por um lado, só podemos relacionar unidades ao diferenciá-las entre si, por outro, só podemos diferenciar unidades entre si através das suas relações específicas, inventadas em nosso observar. E este movimento depende, necessariamente, de uma clareza sobre o ponto de vista do pesquisador, que não se move no sentido da "neutralidade de um sujeito epistêmico".

Em outras palavras, trata-se de substituir a pretensão de uma conquista do conhecimento com o peso da "verdade" (concreta, objetivamente mensurável) por uma leveza ágil na produção de conhecimentos em agenciamentos efetivos – uma postura ético-estética ante a vida, escapando ao peso das "formas" e se deixando disponível às forças dos "fluxos"<sup>12</sup>. A partir desta perspectiva, são

---

<sup>12</sup> "Não se trata de relação sujeito-objeto: o conceito de agenciamento vem justamente oferecer uma saída para as dificuldades de pensar por meio das categorias modernas, dentre as quais se colocam as de sujeito e objeto. Pensar em termos de agenciamento é, nesse caso, uma alternativa para

instrumentos imprescindíveis os princípios cartográficos de valorização da imprevisibilidade, do potencial da inventividade, da condição híbrida do produto como intrínsecos aos trajetos de estudo – ou seja, que tudo é dito por um observador implicado, que produz uma análise segundo o seu contexto de enunciação.

“Para Varela e Maturana, a afirmação de um movimento divergente no seio da cognição faz da atividade cognitiva uma rede, um rizoma, muito diferente de uma atividade convergente, tal como havia sido concebida pela Psicologia cognitiva. Partindo da divergência, do devir da cognição, fazem das regras cognitivas, que explicam a função de reconhecimento, regras temporárias e sempre sujeitas à reinvenção. Dessa maneira, concebem uma inventividade intrínseca à cognição.” (Kastrup, 1999, p 200)

Poder-se ia dizer que a **desconstrução** é a palavra chave da metodologia referênciada deste trabalho, tanto do ponto de vista teórico quanto nas práticas agrupadas (composições de estratégias), tanto nas tecnologias de apreensão de conteúdos quanto nas de constituição da dissertação. Um movimento que, de fato, é "natural" (no sentido de espontâneo, justo e esperado) a uma Psicologia que se denomina institucional, ou seja, que visa questionar as instituições.

Em primeiro lugar, pela própria condição de uma análise (quebra, avaliação) a que se propõe uma pesquisa, que é a possibilidade de abertura aos fluxos de elementos componentes a partir da interrupção de sua regulação habitual, de modo a “problematizar um determinado campo de investigação”, permitindo que novas configurações possam emergir. No caso das grafias urbanas, “ir além das evidências que constituem o senso comum” (Silva, 2001, p 9 e 10) na desconstrução das generalizações binárias de critérios de valorização existentes. Em outras palavras, me refiro ao fato de que o modo de perguntar determina a disposição do objeto e as respostas nele obtidas.

---

superar a categoria de intencionalidade, pois não se trata de uma direção da consciência ou da cognição para algo fora dela, que teria a forma de um objeto. O encontro de fluxos heterogêneos não resulta numa representação, mas na invenção de um si e de um mundo, sempre em transformação.” (Kastrup, 1999, p 186)



“A problematização diz respeito à potência que a cognição possui de diferir de si mesma. Nesta medida, a problematização leva à invenção de novas formas de conhecer, de novas regras de funcionamento cognitivo. (...) a categoria de problema é um operador metodológico importante para abordar o processo de subjetivação e os devires das figuras de subjetividade.” (Kastrup, 2000, p 40 e 41)

Em segundo lugar, pela não-neutralidade e imprevisibilidade inerentes à noção de pesquisa no meu projeto, visto que a reformulação explicativa é a base da atividade científica a qual propõe a formalização de um fenômeno dentro de uma comunidade (neste caso, acadêmica) especificada por seus critérios de validação (Maturana & Varela, 2001, p 34). Neste sentido, a teoria compõe junto à formulação do olhar – e até mesmo o olhar que tenho sobre minha própria atuação enquanto pesquisador: deste modo, posso entender os encontros entre o sujeito pesquisador e os sujeitos pesquisados como um **acoplamento** viabilizado pelo contexto do trajeto deste mestrado, o que desconstrói uma certa rigidez costumeira por parte da disposição acadêmica, pois ambos os sistemas (pesquisador e pesquisado) derivam juntos em trajetos que não são determinados pela vontade de nenhum dos dois sistemas exclusivamente.

“Por isso, ao invés método, preferimos falar de estratégias de produção de conhecimento, pois nessas estratégias encontram-se mutuamente implicados o problema, o modo de colocá-lo e as ferramentas conceituais que utilizamos neste processo. É neste sentido que falávamos de uma invenção (...) em suscitar o problema e criar as condições para que o mesmo seja colocado.” (Silva, 2001, p 108)

Esta “nova forma de construção dos problemas”, que “se opõe aos efeitos de poder intrínsecos à hierarquização do conhecimento” (Silva, 2001, p 109), é compatível com a noção de ciência como é proposta pela Biologia do Conhecer, na medida em que esta demonstra um método que se desenvolve através de um circuito do explicar fenômenos que “não é estranho ao nosso modo cotidiano de pensar”, por compreender o conhecimento como produção de uma “ação efetiva,

ação que permita a um ser vivo continuar sua existência em um determinado meio ao fazer surgir o seu mundo” (Maturana & Varela, 2001, p 35 e 36).

Em terceiro lugar, pela própria condição do objeto de pesquisa, o qual se apresenta como estilhaços de informação a serem apreendidos de acordo com a uma leitura específica – já de início determinando esta condição fragmentária, múltipla, descrita nos primeiros parágrafos – incentivando assim uma tal concepção de pesquisa como desconstrução e ainda transformando a opção de preservar as características apreendidas no campo de coleta de dados em um verdadeiro desafio.

## **A busca: processos de pesquisa**

Procurei desenvolver observação com um mínimo de categorizações prévias tanto dos sujeitos quanto do material que produzem, bem como fiz questão de estar somente contatando sujeitos produtores de grafias urbanas dispostos a participar da pesquisa espontaneamente, pois não tenho como (ou porque) excluir já no início dos meus contatos uma ou outra categoria.

Tensionando um grau satisfatório de detalhamento em minhas descrições das grafias urbanas, a fim de facilitar o diálogo com quem acessar este texto, procurei (simultaneamente à disposição para “contaminação” como os elementos empíricos) manter um certo “estrangeirismo” em relação ao objeto proposto, ou seja, tratar o mesmo a partir de uma ausência de pressupostos e de familiaridades que eu possa ter “contraído” nas minhas andanças. Refiro-me aqui à possibilidade de construção contínua de um olhar particular, carregado de subjetividade, que é sustentado por definições da Cartografia na Psicologia Social, e pela Etnografia na Antropologia Visual.

“O empreendimento etnográfico consiste em um esforço de análise e interpretação na busca do recorrente que delineará como singular a cultura de um determinado grupo social. Esta tarefa de inventariante das práticas, crenças e valores alheios -- tarefa da antropologia -- implica o reconhecimento e aceitação da diferença, o que coloca o antropólogo no ‘trampolim’ do estranhamento.” (Achutti, 1997, p 64)

Não que eu me defina como antropólogo ou como cartógrafo; sou um psicólogo social e um pesquisador acadêmico, e esta segunda categoria onde me incluo é que possibilita a hibridização de referenciais, pelo princípio da transdisciplinariedade. A partir desta disposição para a ação integrando aspectos de diferentes áreas do conhecimento, desenvolvi a minha busca de dados: em um transitar pelas ruas e espaços ocupados por grafismos; contatando seus produtores, além de pessoas ou grupos com quem desenvolvem parcerias e convivência; e também acompanhando ou participando de algumas de suas atividades coletivas (eventos) relacionados ao assunto. Enquanto dispositivos de construção do material empírico, lancei mão de registros gráficos (escritos e

fotográficos) fundamentalmente: registros escritos de recortes de falas ou de entrevistas semi-estruturadas; reproduções e anotações a respeito das produções gráficas pessoais (os cadernos de notas dos sujeitos produtores de grafias); fotos e anotações diante das grafias encontradas através de meus percursos pela cidade, tecendo aí descrições minhas e dos sujeitos; descrição de elementos do ambiente, tipos de materiais utilizados, mensagens, sinais gráficos inteligíveis, temáticas, etc. das grafias.

É importante observar que, se por um lado a minha familiaridade com a escrita é fundamentada pelo percurso de formação no curso de graduação do Bacharelado em Psicologia (Instituto de Psicologia da UFRGS, turma de 2001), pelo outro lado a fotografia mostrou-se um elemento de trabalho intrigante e muito desafiador. Mesmo que a certa afinidade com o trato da imagem no campo do desenho (visto que estou cursando atualmente Bacharelado em Artes Plásticas nesta ênfase) possa contribuir de algum modo, eu nunca havia desenvolvido práticas específicas na área do registro fotográfico.

A **navegação** foi o meio de abordagem possível, portanto, ante um conjunto de sujeitos que são compreendidos em uma classe que é por definição tão heterogênea quanto numerosa – a dos produtores de grafismos urbanos – e que, por outro lado, jamais poderia ser esgotada em uma espécie de senso por ser transitória (nem sempre se é grafista a vida toda, ou vinte e quatro horas por dia). Neste sentido, a navegação é estratégia necessária a um pensamento complexo, que resguarda o objeto de um "esmagamento interpretativo", funcionando como qualquer processo de aprendizagem junto à novidade de dispositivos técnicos.

“O aprendiz realiza suas ações não por regras gerais, mas através de táticas locais e em função dos traços situacionais que são detectados.

Esse refinamento sensorial produz um alargamento do campo perceptivo que exige a adoção de uma organização hierárquica com vistas às tomadas de decisão e que opera inicialmente de forma consciente. Isto significa que o aumento quantitativo dos aspectos percebidos exige a invenção de um critério de pertinência que é produzido ao longo do processo. (...) Deve ser destacado que o abandono da planificação consciente não faz com que o perito seja lançado no movimento aleatório

das forças, não dá lugar ao caos dos fluxos. Há uma conjugação importante na aprendizagem do manejo dos dispositivos técnicos da fluidez cognitiva com a habilidade para fazer cortes e imprimir direções.” (Kastrup, 2000, p 46 a 48)

Em se tratando deste material fundamental para pesquisa que é a fotografia, contei com a parceria do designer Everson Klein<sup>13</sup> para os contatos iniciais com os aspectos práticos; as primeiras saídas para registros foram acompanhadas por ele, de modo que pudemos trocar idéias sobre estratégias de enquadre dos grafismos, dos trajetos e das amostragens. E contei ainda, além dos nossos próprios registros, com as doações de uma boa quantidade de material fotográfico de Trampo e de Toniolo<sup>14</sup>, que estão entre os mais antigos grafistas de Porto Alegre.

É muito comum sujeitos produtores grafias urbanas terem seus percursos de produção de imagens registrados com seus próprios recursos, aos quais tive acesso. A fotografia é uma das formas mais comuns e, um pouco menos, o vídeo; paralelamente, as próprias idéias e histórias contadas (entre eles, por eles, ou por pessoas "de fora") descrevem conjuntos de relações as quais perpassam o substrato específico do grafismo, as suas intenções, suas memórias, as suas categorizações possíveis, os mecanismos e tecnologias, os questionamentos, seus anseios, suas descrições, os seus percursos tanto cotidianos quanto ontológicos... elementos imbricados na prática do grafismo urbano. Abriram-se possibilidades de interação a partir deste material à medida em que foi se acumulando.

Enfim, a coleção de estilhaços dos grafismos foi sendo recolhida e disposta em diferentes mosaicos: registros escritos, muitos trabalhos de disciplinas dos quais surgiram alguns artigos; nestes registros fotográficos, com a apreensão primária de material visual que acabou servindo como meio de interação com os sujeitos; em trocas (conversas) com outros pesquisadores e outros estudantes

---

<sup>13</sup> Designer, funcionário da empresa “Casa Interativa: soluções digitais”, e fotógrafo autodidata.

<sup>14</sup> Ambos os nomes coincidem com identidades de domínio público, visíveis em grafismos urbanos produzidos por estes sujeitos, e que não correspondem necessariamente à pessoa física do Registro Geral (Lei nº 166 de 29/08/83) ou à individualidade fisiológica; desenvolvo esta questão nos capítulos adiante: “os grafismos urbanos: olhares e conversações” (item “grafias por sujeitos coletivos ou ‘tribos’”), “sujeitos e discursos grafistas” e “anonimatos e autorias”.

em assuntos relacionados; em páginas eletrônicas, textos e imagens arranjadas em formato hipertexto (HTML); em meu livro pessoal de grafismos, onde desde muitos anos procuro explorar composições por palavras e imagens.

Por compreender que falar sobre o trabalho da grafia urbana com os seus autores poderia não ser a abordagem mais proveitosa, comparando-a com a interação pelo grafismo (como ocorreu em encontros entre eles onde, a despeito de uma demanda por trocas de idéias através da fala, a troca de pequenas imagens era sempre mais atrativa para a maioria do grupo), me propus a reunir material gráfico numa composição de trocas abertas (no formato de um codex) com os sujeitos abordados, permitindo que os seus olhares e suas expressões se vinculassem ao trabalho de coleta de dados em uma das formas provavelmente mais espontâneas que conhecem.



Considerarei este livro um Lignum Codex (título apresentado na capa), que é a forma como nomeio alguns dos meus livros pessoais de grafismos, tanto por entender a atividade da pesquisa em Psicologia Social e Institucional em sua dimensão de implicação pessoal quanto como proposição de intervenção. Como os outros códices todos têm nomes individuais, nomeei este volume "Polidiografia", neologismo que exprime simplesmente o título do projeto de dissertação que apresentei à qualificação: conversações por multiplicidade ("poli") e peculiaridades ("idio") no meio urbano ("polis") através dos grafismos.

Esta expressão insólita foi aparentemente ignorada pela maioria dos sujeitos abordados no estudo de campo, e no entanto acolhida por alguns poucos como adequada ao contexto da discussão, servindo portanto como dispositivo para questionamentos e discussões. No primeiro grupo de sujeitos, percebo uma disposição a coabitar com a diferença, característica dos grafismos urbanos, e no segundo grupo vejo a confirmação para minha escolha.

Ao meu ver, as minhas peculiaridades enquanto estudante de Artes Visuais associaram-se aqui aos aspectos dos grafismos urbanos que são a demanda por estilo, autoria, apropriação criativa, de modo a refletir o que formalmente entendo como este "acoplamento" entre sujeito pesquisador e sujeitos pesquisados orientado pela manutenção do trajeto acadêmico – um trajeto que é entendido, portanto, como necessariamente entrelaçado com práticas não-acadêmicas, de modo que a própria noção do que seja "academia" (a qual devém, em si mesma, uma composição de muitos trajetos) se desfaz da arcaica condição de superestrutura sobrecidificadora.

Por outro lado, este trajeto é constituído necessariamente pela formalização conceitual (como descrevo já nos primeiros parágrafos), o que poderia sugerir esta noção inapropriada de uma superestrutura sobrecidificadora. Ao invés disso, esta aparelhagem conceitual teve participação nos meus trajetos como outra das minhas peculiaridades enquanto sujeito pesquisador, por ser condição de existência de um trabalho que dialoga dentro do meio acadêmico e base para a proposição de meus questionamentos. Em suma: convergem aqui as opções de orientação teórica e o estilo pessoal, as exigências do objeto a ser abordado e as condições de existência de nossos tempos.

"Se vivemos em um mundo visual, no qual somos bombardeados por ícones novos à cada dia, se as diferentes culturas impõem umas às outras verdadeiras 'guerras' visuais, e se as guerras verdadeiras passam a ter o visual de meras brincadeiras – como 'olhar' somente para as palavras? A antropologia tem que instaurar o treino da comunicação visual; do contrário, esse mundo da visualidade terminará por invadir e ofuscar o mundo dos que estiverem apenas entre linhas e letras." (Achutti, 1997, p 28)

Em relação às questões de mapeamento do espaço e do tempo no registro fotográfico de grafismos urbanos, desisti da pretensão inicial de “capturar” caminhos de modo a abranger a cidade integralmente, por ser claramente impensável uma catalogação de “todos” os grafismos existentes. Além do fato de que os grafismos mudam constantemente ao longo de períodos indetermináveis, de modo que não seriam iguais no início e no fim de um tal trajeto pretensamente integral sobre a cidade, existe também a questão da energia gasta ao serem percorridos tamanha extensão de territórios. Acabei concluindo que mais vale observar alguns mesmos lugares ao longo de certo tempo, acompanhando as mudanças nas interações, que tentar catalogar toda a Porto Alegre – até mesmo porque não há delimitação de território tão exata em uma cidade, seus limites são difusos e transitórios.

Exemplo de dois grupos distintos de grafismos os quais ocupam momentos diferentes em um mesmo espaço urbano.

No quadro esquerdo, as assinaturas estilizadas ou “tags”; no quadro direito, personagens com maior detalhamento técnico.



Abaixo, exemplos de duas fotografias que demonstram olhares distintos em dois momentos diferentes desta pesquisa: à esquerda, o início do meu trajeto, registrando as escritas que partilham o mesmo espaço lado à lado (um tipo muito comum de atividade de ocupação); à direita, uma das últimas grafias a serem fotografadas dentro do período de coleta de dados, onde são visíveis sobreposições interativas com o anúncio publicitário (o que é mais raro).





Não preservei, na forma de apresentação deste trabalho, a cronologia dos fatos através de uma exposição das fotos que deixasse visível os trajetos de evolução da capacidade técnica e das especificidades na apreensão do material visual. Por isso mesmo, vale lembrar que observei diferenças marcantes entre o início e o final da coleta de dados, delineando um recurso de "refinamento" do olhar: inicialmente, a máquina incidia sobre toda a forma de grafismo e, nas seqüências recursivas de saídas de campo, procurei ver mais especificamente aqueles que evidenciavam os processos de linguajar os quais busco descrever.

Mais especificamente, no meu trabalho com as imagens, recordo o leitor que a característica do material (imagens sobre superfícies planas) limita as possibilidades a serem exploradas no recursos da fotografia, como por exemplo a profundidade de campo (Achutti, 1997, p 60). Um outro elemento importante para a definição dos resultados obtidos aqui, na apresentação final, são os recursos eletrônicos de edição gráfica, que foram aplicados não somente na diagramação e tratamento das fotos, como também na composição de gráficos explicativos que acompanham alguns dos textos na tentativa de elucidar as idéias (tanto na apresentação final quanto antes, para mim mesmo, na composição da escrita).

O critério para de término para a pesquisa de campo foi a própria "saturação" dos dados, ou seja, encontrar (em meio à quantidade virtualmente inesgotável de material) recorrências de sentidos entre os produtos gráficos, as entrevistas, as observações as quais corroboram minha hipótese. Em seguida, procurei traçar descrições a partir das imagens registradas, uma forma de dar concretude e limitar o campo de análise, o qual optei por desenvolver através de três planos principais, que me pareceram mais relevantes nas observações.

Neste momento foi muito útil a composição de páginas eletrônicas<sup>15</sup>: também pela facilidade de acesso (via Rede) para mim e minha orientadora ao texto à medida em que este estava sendo construído, mas principalmente por viabilizar uma estrutura arquitetada mais a partir do avanço livre das conexões e não tanto por um só eixo linear (como tende a acontecer no editor de textos

---

<sup>15</sup> Em meu endereço eletrônico pessoal, <http://www.giovani-andreoli.cjb.net>

comum), ou seja, por (des)organizar o conteúdo explorando mais amplamente o que sugere um hipertexto e mais fielmente o que propõe o material específico coletado.

Em vista, porém, da dificuldade técnica de se incidir sobre um texto em HTML (não é tão simples editar uma página eletrônica quanto um documento de texto, mesmo com aproximações entre ambos através das alterações efetuadas em versões mais recentes dos respectivos editores) e da formalidade da apresentação de uma Dissertação de Mestrado (texto impresso, encadernado, linear), eu mantive níveis aceitáveis de linearidade na página "index", a qual funcionou como "coluna vertebral" ou sumário, deixando visíveis os textos e grupos de textos principais.

## Interlúdio

Neste momento, uma breve pausa explicativa. Caso não tenhas percebido até agora, leitor(a), esta Dissertação se apresenta organizada em partes relativamente autônomas que podem ser identificadas enquanto artigos: os textos fornecem ou retomam uma parcela tanto dos referenciais teóricos quanto de descrições empíricas em relação ao observar sobre os grafismos urbanos. Sendo assim, não deve soar estranho que os capítulos finais incluam ainda muito da discussão teórica diante das quais se delineiam minhas análises.

Em contrapartida, existe uma diferença logo a seguir. No capítulo anterior, “a busca: processos de pesquisa”, refleti sobre a ausência de detalhamento descritivo acerca da cronologia dos trajetos na minha progressiva apreensão de dados; chamo o próximo capítulo de “os grafismos urbanos: ecologia de imagens pela arquitetura”, pois trata-se de um ensaio ou tentativa de transposição para este códex acadêmico de uma mínima fração das experiências que implicam o navegar pelo meio urbano observando as intervenções por gestos gráficos, com toda a ausência de linearidade e de compreensão presentes na sua leitura.

Talvez eu possa incorrer em um erro ao propor que tal exposição de imagens seja válida como uma narrativa visual, tanto do ponto de vista teórico-metodológico quanto por minha inabilidade técnica com a fotografia. No entanto, considero-o um risco calculado, pois este não é o centro desta Dissertação. O que importa defender, necessariamente, é que a imagem (fotográfica ou não) neste trabalho não deve ser entendida pelo leitor com suas funções convencionais (de registro e de ilustração), tanto pela condição do objeto de pesquisa (que é visual e performático, visto que os grafismos urbanos se constituem muito pela exigência de autonomia<sup>16</sup> discursiva), mas também pelo referencial metodológico explicitado, de uma abordagem vizinha à Cartografia<sup>17</sup> e à Etnografia, ainda que eu não possa considerar-me inscrito em nenhuma das duas matérias propriamente.

---

<sup>16</sup> Baitello, 1994, p 10.

<sup>17</sup> “Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido (...) o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas.” (Rolnik, 1989, p 66)

“Não interessa ao presente trabalho a já consagrada forma de utilização da fotografia como ilustração, como material de adorno de dissertações e de trabalhos de pesquisa. (...) Neste trabalho, a fotografia não tem apenas importância na fase do levantamento de dados, mas participa de forma decisiva no discurso, na apresentação dos mesmos.” (Achutti, 1997, p 56 e 62)

Depois, os capítulos de exposição de dados e análise propriamente ditos são dois: “os planos de composições: quatro suportes e três níveis”, onde faço o recorte mais claro de quais grafismos são considerados urbanos, quais não são, e quais relações entre estes dois grupos eu considero, bem como qual a importância das mesmas na composição de minha leitura em relação aos sujeitos produtores de imagens que foram abordados; “os grafismos urbanos: olhares e conversações” são, finalmente, a categorização das coordenações de ações linguajantes entre grafias urbanas como os tenho apreendido. Em ambos os capítulos estão concentradas a maior parte do material fotográfico. Como não poderia deixar de ser (e como acabo de expor), aqui a teoria entretece os dados empíricos – porém, não tanto como nos três capítulos finais, ainda que este seja um espaço costumeiramente destinado aos “resultados” ou a “conclusões” de uma Dissertação.

Em “sujeitos e discursos grafistas”, o diálogo entre as idéias de Maturana com Foucault expõem um entendimento das coordenações recursivas e consensuais de ações de grafar como constituindo discursos, preparando terreno para a descrições de seus modos ou condições de produção específicas de subjetivação, diante das instituições no campo social, em relação a autorias, à individualidade, ao poder, etc.. Na “criatividade e multidimensionalidade”, chamo atenção para tipos específicos de emocionares nos sujeitos grafistas, os quais definem a diversidade de domínios de realidade que seu trabalho compreende. E por último, no capítulo dos “anonimatos e autorias”, discuto estratégias de visibilidades em sujeitos que se definem por uma grande autonomia potência de experimentação no campo dos enunciados.

Assim, em primeiro lugar, apresento o leve híbrido de cartografia e etnografia em algumas fotografias de grafias urbanas – ao que se seguem muitas palavras...

# Os grafismos urbanos: ecologia de imagens pela arquitetura

















## **Planos de composição: quatro suportes e três níveis**

Partindo deste entendimento do sujeito indissociável do meio em que habita e que constitui – e, neste caso, trata-se do meio urbano como uma composição em redes sócio-histórico-econômicas de subjetivação – procuro verificar as interações através dos registros de gestos que encontrei ao longo de minhas explorações pela cidade de Porto Alegre.

Vejo esta rede desenvolver-se através de diferentes planos da composição gráfica. Em relação aos suportes físicos, ou às superfícies sobre as quais tais imagens estão dispostas – ou seja, quanto às propriedades do material utilizado que considero mais relevantes – eu distingo quatro planos de composição de grafismos. Em relação a níveis de interação dentro de apenas um destes quatro planos ou suportes, separo três qualidades de relações entre espécies de elementos.

Obviamente, entendo ser esta apenas uma sistematização dentre inúmeras outras possíveis, com o intuito de chamar a atenção para: 1) a existência de grafias não somente no meio urbano propriamente dito; 2) as coordenações entre este meio urbano e os outros meios; 3) neste caso específico, dos grafismos urbanos, da necessária distinção inicial de classes de coordenações de ações.

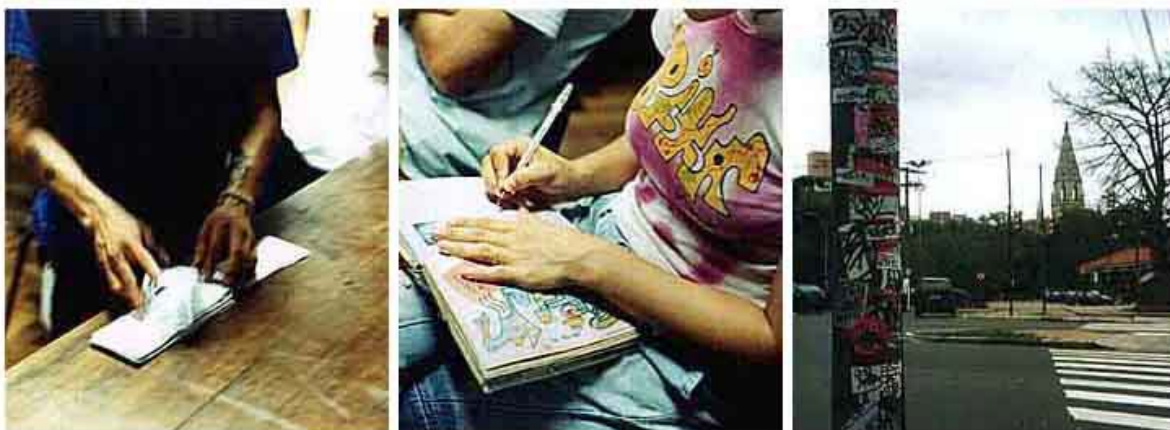
Com isso, procuro tornar visíveis algumas das particularidades desenvolvidas nas relações das imagens com os corpos dos sujeitos nos espaços de trânsito do meio urbano e entre elas.

### **Quatro suportes dos grafismos em redes de trocas**

Posso considerá-los como quatro tipos diferentes de sistemas de mediação do grafismo, as “mídias” como chamou Pross (1971); ele faz uma classificação diferente da minha, em três planos apenas – porque se refere à comunicação humana como um todo, e não a um aspecto particular, como no caso dos grafismos urbanos. Para ele, importa a necessidade ou não do aparato técnico de recepção, de modo que: na mídia primária está o corpo humano em sua

expressão nua<sup>18</sup>; na secundária, apenas a emissão utiliza tecnologias concretas<sup>19</sup>; e na terciária se faz presente mais um aparato de recepção<sup>20</sup>; neste sentido, grafismos podem ser vistos como mídia secundária sempre. Cito-o para refletir a respeito de questão do sujeito presente ou não, que é o que vai fazer diferença aqui.

Três dos quatro tipos de suporte que considero são “primordiais”, no sentido de que são comuns em diferentes contextos culturais através da nossa história de sujeitos humanos. Os “**grafismos anatômicos**” são como denomino imagens que são dispostas sobre o próprio corpo; são as tatuagens e os adornos em vestimentas. Os “**grafismos portáteis**” servem para trocas de material e de referências entre os produtores de imagens, sejam grafismos originais ou cópias. E em terceiro lugar vêm as “**grafias urbanas**”, sobre as superfícies da cidade, que são as que dão título a este trabalho.



Imagens sobre o próprio corpo em tatuagens e em desenhos de vestimentas (como estampas em serigrafia ou pintura livre) são práticas comuns a diferentes culturas; hoje em dia, tanto é muito corriqueiro que se vendam

<sup>18</sup> “Toda comunicação humana começa na mídia primária, na qual os participantes se encontram cara a cara e imediatamente presentes com seu corpo; toda comunicação humana retornará a este ponto” (p 128). Corresponde às coordenações consensuais de ações de coordenações consensuais de ações em recusão sem ferramentas externas ao sujeito corporal orgânico.

<sup>19</sup> Nas palavras dele, são “aqueles meios de comunicação que transportam a mensagem ao receptor, sem que este necessite de um aparato para captar seu significado, portanto são mídia secundária a imagem, a escrita, o impresso, a gravura, a fotografia” (p 128).

<sup>20</sup> Que “são aqueles meios de comunicação que não podem funcionar sem aparelhos tanto do lado do emissor quanto do lado do receptor” (Pross, 1971, p 226), como o rádio, as fitas de vídeo ou o computador pessoal.



roupas com desenhos de todos os tipos, quanto a intervenção sobre a pele tem cada vez mais aceitação em diferentes estratos sociais, se desenvolvendo através de estéticas muito singulares. Entretanto, vejo um ponto interessante na junção entre ambos, quanto às referências gráficas utilizadas: é muito comum os sujeitos produtores de grafias urbanas adotarem as próprias imagens quando se tratam de tatuagens e estampas, ou seja, usam-nas como mais um meio de expressão gráfica nas suas práticas de grafismo, como um “cultivo de estilos”. Tais grafias podem corresponder ao aspecto da mídia “primária” de Pross no aspecto da participação da expressão presencial do sujeito, ou seja, porque eles subentendem um corpo-sujeito como suporte.



Imagens sobre adesivos, folhas, livros “pessoais abertos”, são as coleções que visam interações por mostruários e trocas, bem como o acúmulo de memória e referências de estilo. Cada grafista reúne material tanto de sua produção pessoal quanto de outros; os que são guardados nos cadernos de notas ou agendas reúnem repertórios de práticas coletivas. Chamo-os de livros “pessoais” porque cada um tende a possuir o(s) seu(s), trata-se mesmo de uma marca de identidade individual, onde os grafistas treinam a sua produção (carregando assim partes de sua história e evolução) e, por vezes, ostentam suas qualidades para outros poderem conhecê-los pelo que fazem. Entretanto, também são “abertos” ao coletivo por definição, pois pressupõem as referências gráficas das mais variadas, seja na grafia do gesto direto de um outro produtor de imagens que o portador do livro encontra, seja com as colagens de cartões,

adesivos (que são trocas de grafismos com companheiros de trajetos), seja ao guardar fotografias de grafias de muros, paredes, etc. ou seja ainda com colagens de quaisquer outras imagens (de revistas, jornais, etc.) que possam somar-se às composições. Estes livros, em geral, são compostos sobre cadernos, agendas ou livros, aproveitando os mais variados recursos disponíveis.



E há as "grafias urbanas", tema deste trabalho; elas povoam as ruas...

Ambas as grafias que chamo "portáteis" e "urbanas" são indubitavelmente iguais sob o ponto de vista apresentado por Pross, ou seja, estão em um suporte concreto externo ao corpo: é a mídia secundária em sua exata definição. Um efeito importante desta condição é o fato observável de que elementos das grafias portáteis (recortes) podem compor colagens no ambiente urbano, passando então a integrar esta outra categoria de grafismos; um pouco mais raro, porém igualmente praticado, é o caminho contrário, da coleta de elementos da rua (sejam eles provenientes de intervenções ou não) para dentro dos livros. Por outro lado, faço questão de diferenciar as duas entre si pelos seguintes motivos: a maioria das pessoas não conhece os livros pessoais dos grafistas, porém conhecem algo de grafismos urbanos; também existe uma diferença significativa entre livros e as superfícies urbanas, que é a mobilidade, pois livros são portáteis, paredes não. E além disso, entre os livros e as superfícies urbanas ocorre uma curiosa oposição complementar, com relação à intimidade: livros são

objetos pessoais por definição, porém estão abertos às interações, enquanto suportes urbanos são abertos à interação em primeiro lugar, e no entanto estão sendo apropriados na produção dos grafismos, visibilizando certa intimidade na sua idiossincrasia, certa territorialização.

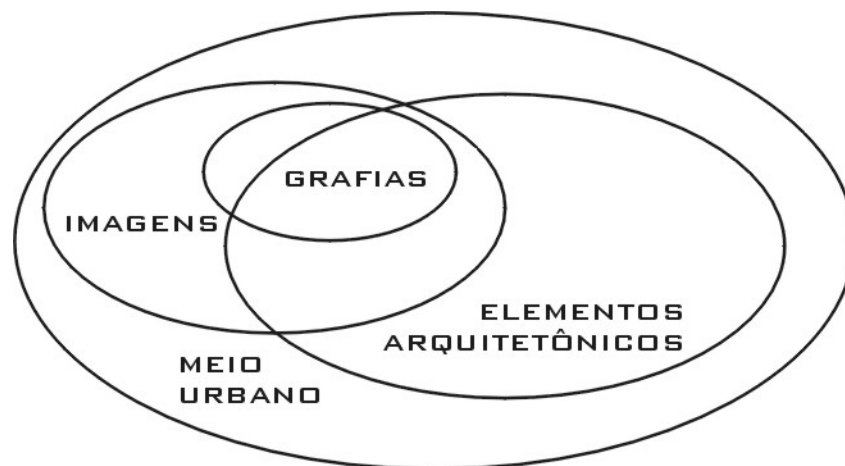
Por fim, o quarto suporte é o que eu tendo a considerar como "suplementar" em contrapartida a estes três "primordiais", por que é recente e ainda não tão difundido em acesso e utilização (quanto por exemplo revistas, filmes, livros...), mesmo com o ganho de importância dos últimos anos; é também o plano-suporte mais amplo para referência e análise (se bem que não necessariamente o "maior", ou reunindo mais imagens) no sentido de que diz respeito ao contexto mundial, à rede de espaços e fronteiras mais fluídas abrangendo grafistas além daqueles circunscritos em nossa cidade de Porto Alegre. "Grafismos eletrônicos" ou "digitalizados", armazenados e disponíveis para a publicação na Rede Mundial Integrada, imagens em sítios e páginas eletrônicas, um recurso alternativo às trocas de material entre quem se auto-denomina "grafiteiro", "pichador", "muralista" ou apenas artista. Corresponde apropriadamente a um tipo de mídia terciária de Pross, pois necessariamente utiliza a tecnologia de recepção do PC; posso considerar mesmo que os três primeiros tipos de suporte são concretos e este último "virtual", no sentido de que se apresenta com certa "imaterialidade".

Contribui muito, como é próprio desta tecnologia, para as trocas entre grafistas para além dos limites da proximidade espacial, tanto nas organizações de eventos de congregação de categorias culturais (como o exemplo do "Trocando Idéia", referente ao "Hip-Hop"), quanto de movimentos internacionais sem temática pré-determinada ou explícita, como os trabalhos realizados pelo "Mural Global", uma atividade cultural que tem proporcionado trocas entre pessoas de diferentes países na composição de grafias interventoras urbanas com riquíssimas contribuições de estilos, experimentações e referências (abaixo, fotos de trabalhos nas cidades de Porto Alegre e Hildesheim, com participação de grafistas brasileiros e alemães em ambos).



### Três níveis de interação dos grafismos urbanos

A seguir, dentro da categoria específica dos grafismos urbanos, eu distingo três níveis de interação, aos quais me refiro como os seus três grandes sistemas de ações ou comportamentos observados: grafias nas **relações com os elementos do meio** urbano de modo geral – que se subdividem entre as relações com elementos do espaço arquitetônico propriamente ditos e com os elementos da ecologia de imagens gráficas dentro deste conjunto maior – e grafias nas **relações entre si**.





Seguramente, como estas não são categorias excludentes entre si, podem ocorrer coordenações que se encaixam em duas ou três delas. Na ocupação de um espaço específico, por exemplo, progressivamente por diversos grafistas ao longo do tempo, há coordenação entre a ação de riscar e o elemento do meio ao mesmo tempo em que coordenam-se entre si os grafismos numa composição coletiva (duas fotos abaixo, à direita e ao centro). Isso também pode acontecer sem a progressão no tempo, numa coordenação prévia de etiquetas em uma assinatura que vai, depois, compor com um elemento urbano (foto à esquerda, abaixo).



Tais sistemas de ações são descrições com base na dimensão mais concreta dos grafismos urbanos, as marcas dispostas sobre o suporte material propriamente ditos. Por definição, sendo sistemas, estes processos interativos são estruturalmente determinados, ou seja, orientam-se por condições próprias de funcionamento, não por determinações que lhes são externas. Isso equivale a dizer que estes três níveis de interação das grafias não são orientadas pelo planejamento urbano e gráfico os quais visam gerir este meio, pois são formas de resistência a modelos e convenção, mesmo que em si tragam modelos próprios.

Coordenações das grafias com os elementos arquitetônicos e com as imagens gráficas urbanas é o que as caracteriza enquanto **intervenções**



**arquitetônicas e gráficas**, respectivamente. Partindo desta compreensão, afirmo que a dimensão da intervenção funciona como sua “conservação da adaptação (relações de interações num meio que não desencadeiam a desintegração do sistema)” dos grafismos (Maturana, 1997, p 272).

As coordenações de grafismos entre si mesmos demonstram as **inter-relações** ou **influências entre os trabalhos** de grafistas, e igualmente os efeitos destas influências; neste sentido, descrevem sua “conservação da organização (relações entre componentes que definem a identidade de classe)” (p 272) dos grafismos enquanto sistema composto.

### **Os planos de composição nas coordenações de grafias**

As coordenações das ações de grafar são observáveis ao longo de certos períodos de tempo, na repetição destes comportamentos ao longo da recorrência das interações na manutenção das relações. Tendo observado-os em espaços da cidade visibilizando sujeitos distintos entre si (estilos nos grafismos) e, entretanto, orientados por referências de composição comuns, afirmo existirem regularidades entre alguns deles, **consensos** que emergem destas recorrências das interações.

Ao contrário do que se pode pensar, domínios consensuais não são estruturas previamente estabelecidas, não existem com característica de permanência; são consequência do acoplamento estrutural ontogênico nas coordenações de ações dos organismos (entre si e com o meio) que são estruturalmente plásticos, portanto efêmeros, continuamente reconstruídos. Neste sentido, uma ação de “denotação surge apenas num metadomínio como um comentário à posteriori do observador sobre as consequências da operação dos sistemas em interação” (Maturana, 1997, p 150). Tal funcionamento é o entendimento acerca de toda e qualquer linguagem sob o ponto de vista da objetividade entre parênteses e, deste modo, incluiria alguns dos grafismos. Isto significa que não trato aqui de uma decodificação de “princípios secretos” por quais funcionariam os grafismos; diferente do que muitos costumam pensar, não há um alfabeto ou gramática secretos nos quais estariam embasados os supostos “verdadeiros significados” dos grafismos.

“O que é peculiar sobre a linguagem (...) é que essa recursão ocorre por meio do comportamento de organismos num domínio consensual. Nesse contexto, a estrutura sintática superficial ou a gramática de uma língua natural dada pode apenas ser uma descrição das regularidades na concatenação de elementos do comportamento consensual.” (Maturana, 1997, p 152)

Quanto às recorrências, elas podem existir em dois níveis. O primeiro, que é o mais comum (no sentido de que é mais fácil de ocorrer), é a existência de recursão no fato de que há interações, ou seja, na simples existência de grafias urbanas ao longo do tempo. Tais coordenações de ações são consensuais (diversos sujeitos compõem grafias urbanas), porém não se transformam necessariamente com base nas ações anteriores, de modo que não necessariamente apresentam recorrência nas suas estruturas, de modo que acontece a simples **repetição** (grafias urbanas são, em muitos casos, o mero ato de riscar, sempre e sempre, nada além disso). Sendo assim, podem ser lidas como domínios lingüísticos de primeira ordem.

“Nós, seres humanos, também coordenamos nossas ações uns com os outros em domínios lingüísticos de primeira ordem, e o fazemos freqüentemente com animais não humanos. Um domínio de coordenações lingüísticas de ações de primeira ordem pode ser muito rico e envolvente, dependendo da complexidade da história de interações recorrentes na qual ele ocorre, mas pode-se dizer que sua expansão é apenas aditiva.” (Maturana, 1997, p 275)

Uma expansão aditiva é muito facilmente observável nos grafismos urbanos: nos anos recentes, houve um aumento considerável de intervenções por gestos gráficos no meio urbano portoalegrense – inclusive por parte de artistas-plásticos acadêmicos, que se ocuparam desta nova forma de composição, a exposição fora dos espaços fechados nas galerias; por outro lado, o caminho inverso também foi feito, e muitos grafistas que se formaram nas rotinas de intervenções urbanas agora têm reconhecimento nos espaços de galerias de arte e em meios de comunicação de mídias visuais. Pelo que pude

coletar em minhas observações, a própria rede de relações nos espaços urbanos foi o que cultivou este crescimento quantitativo, fundada essencialmente na emoção (disposição para a ação) típica das produções criativas, clandestinas e espontâneas, que é a “vontade de intervir” comum não somente às expressões através de imagens. Em outras palavras, o fato de que alguns sujeitos produtores de grafias motivam outros a criarem suas próprias grafias, ou a fazerem mais do que já faziam, caracteriza recursões das interações.

Em um segundo nível, a combinação de recorrência e consensualidade nas coordenações de ações de grafistas – ou seja, a existência de recursão não apenas no fato de que há interações, e sim especificamente nas formas de composição dos grafismos – é o que vai definir seu trabalho enquanto linguajar de segunda ordem, linguajar específico dos grafismos de intervenção nos caminhos do meio urbano. Como era de se esperar, este aspecto de recursão é mais raro e difícil de ser encontrado, sendo exposto ao longo do trabalho dentro das categorias específicas descritas.

Um fator importante (para ambos os níveis do linguajar) são as influências trazidas de outros meios urbanos ao redor do país e do mundo através do relato pessoal (em contrapartida à transmissão de informação à distância) de grafistas que tiveram oportunidades de viajar e voltaram à Porto Alegre; aí se constituem vínculos presenciais de coordenações consensuais de ações. A conjuntura temática e técnica internacional chamada “movimento Hip-Hop” é uma parcela muito significativa deste crescimento; porém, visto que há inúmeros grafismos independentes das suas referências, não posso considerá-la como fundamental (ver item 6.1. do capítulo “os grafismos urbanos: olhares e conversações”).

## Os grafismos urbanos: olhares e conversações



Esta frase curta foi deixada em uma parede do viaduto da Avenida João Pessoa, próxima aos prédios do Campus Central da UFRGS. Haverá alguma relação?

Pode ser compreendida, no presente contexto, como uma mensagem de alerta sobre o cuidado que se deve ter na sistematização das grafias urbanas...

Também serve como anúncio: é este o capítulo que contém imagens combinadas com o texto.

Os grafismos de intervenção no meio dos caminhos urbanos são imagens criadas por certos sujeitos em redes de relações que se entretecem com a ecologia mais ampla das imagens, através das superfícies da arquitetura, no nosso meio urbano.

A partir das observações eu distingo, dentro dos três planos de composição de grafismos citados no texto anterior, categorias de ações recorrentes observáveis, que são especificidades das ações coordenadas (na grafia ou então a esta relacionadas). Tais categorias entrelaçadas são subsistemas de diferentes sistemas compostos por comportamentos distintos, detalhados em sete temáticas que tenho como cruciais ao entendimento dos grafismos urbanos enquanto conversações: 1) grafias como registros de trajetos ou deriva ontológica; 2) grafias como registros dos ritmos ou velocidades; 3) grafias na ocupação dos espaços públicos; 4) grafias e suas estratégias e ferramentas; 5) grafias em suas referências de idéias; 6) grafias por sujeitos coletivos ou "tribos"; 7) grafias e originalidade.

Tendo em vista que meus escritos foram originalmente concebidos como um hipertexto<sup>21</sup> (dentre outros motivos, por causa da inevitável inclusão simultânea dos tais comportamentos em diferentes categorias), a divisão não deve ser vista como uma estrutura linear, porém passa a ser apresentada neste formato em vista da convenção do texto de uma Dissertação.

---

<sup>21</sup> Veja explicação no capítulo da metodologia.

Quando ocorrem os fluxos de coordenações recorrentes de ações (linguajar de segunda ordem) e de emoções nas interações as quais chamamos **conversações**, as categorias de ações são consideradas como seus componentes. Isto quer dizer que as ações coordenadas (comportamentos) são um dos dois tipos de fenômenos no domínio de distinção no observar – os comportamentos e as emoções, sendo que as emoções determinam os domínios de ações – dentro do conjunto dos três tipos de fenômenos<sup>22</sup> dos quais compõem-se as conversações (Maturana, 1997, p 279).

Em minhas descrições, procuro deixar evidente: em primeiro lugar, que há uma **diversidade de emoções** envolvidas; em segundo lugar, uma **multiplicidade de comportamentos**, os quais podem ser gerados e distinguidos nos grafismos em seus domínios consensuais, que é um aspecto mais imediato à observação; e em terceiro lugar, alguns **percursos** de realização histórica, que são a condição necessária para a existência de recursões entre tais coordenações de ações. Como eu já havia colocado, as ações coordenadas de grafismos onde há recursão nas formas de composição (que é o que define alguns deles como linguajar específico dos grafismos de intervenção no meio urbano) é um aspecto mais sutil para um observador.

“Quando o comportamento lingüístico acontece recursivamente num domínio consensual de segunda ordem, de tal forma que os componentes do comportamento consensual são recursivamente combinados na geração de novos componentes do domínio consensual, uma língua é estabelecida. A riqueza atingida por uma língua ao longo de sua história, portanto, depende necessariamente tanto da diversidade de comportamentos que podem ser gerados e distinguidos pelos organismos que participam do domínio consensual, quanto da realização histórica de tais comportamentos e distinções. (Maturana, 1997, p 151)”

Como também já citei anteriormente, estes comportamentos que produzem as marcas de grafias não necessariamente formam discursos com um encadeamento gramatical, organizados por princípios prévios e gerais, como se

---

<sup>22</sup> Os fenômenos de coordenações de comportamentos (ações) e de coordenações de domínios de ações (emoções) são os dois fenômenos que compõem o domínio de distinções do observador; o

entende que possuam a língua portuguesa ou os sinais de trânsito. Há sim uma multiplicidade de elementos que coabitam hora em harmonia, hora em conflito, hora dissociados entre si. Dito de outra maneira, estes processos de concatenação entre os elementos no comportamento consensual que permitem regularidades (sintática superficial, ou a gramática) nas observações e nas descrições são mais evidentes na condição dos grafismos como intervenção urbana, onde se cultiva contínua **experimentação** de qualidade artística, do que num texto fonético convencional, com seus elementos mais ordenados, orientados por uma rede semântica mais sistematizada. E se não existem códigos secretos por trás dos grafismos, na forma de alfabeto ou gramática, há sim diversos processos de **coordenações do ato de grafar** que não são evidentes ao observador imerso no domínio do senso comum, pois estes decorrem do acoplamento estrutural ontogênico em coordenações de ações de sujeitos envolvidos no emocionar dos grafismos, ou seja, do **conviver** entre grafistas.

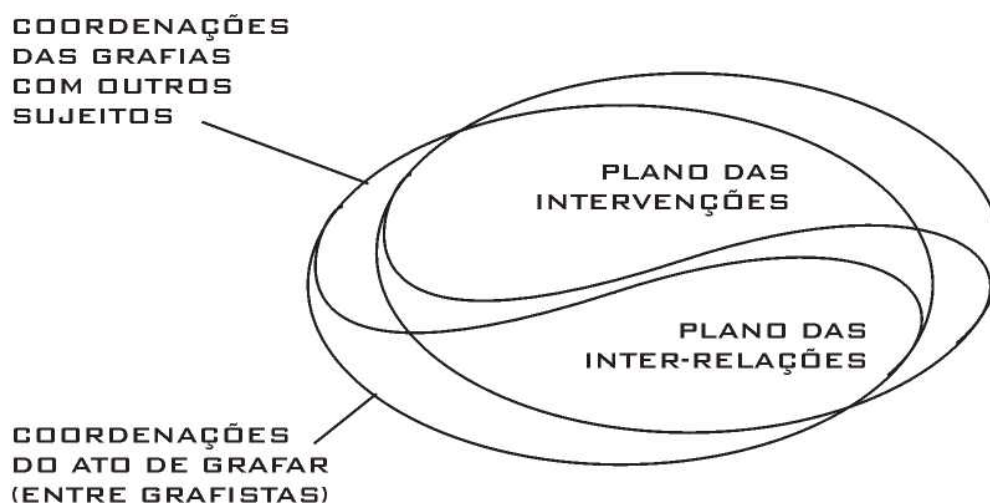
Estes processos de coordenações da ação de grafar no meio urbano funcionam tanto no plano das inter-relações das grafias (relações entre si umas com as outras) como no plano das intervenções (relações com a arquitetura e com a ecologia gráfica). Correspondem um pouco mais diretamente ao primeiro, porém sem se confundir com ele – pois as coordenações onde os sujeitos derivam em formulações de consensos não são as descrições com base na dimensão concreta das grafias (marcas dispostas sobre suportes materiais propriamente ditas), são simplesmente legíveis principalmente através destas descrições feitas nos planos concretos das inter-relações e das intervenções, e de observações feitas dentro deles. E eu digo que as coordenações de ações do grafar correspondem mais ao plano das inter-relações porque me parecem mais evidentes ali, onde os riscos se cruzam deixando ver rastros das coordenações entre sujeitos que as compõem – e envolvendo as emoções típicas dos sujeitos-observadores grafistas, imersos em domínios de interações do grafar.

Por outro lado, se eu me referir ao plano de intervenções (das grafias em suas relações com os elementos do meio urbano), estarei mais diretamente

---

terceiro é o domínio das mudanças estruturais daqueles (sistemas vivos, ou sujeitos) que conversam.

abarcando os transeuntes das ruas, ou seja, às **relações entre os sujeitos grafistas e os outros** habitantes do meio urbano? Esta seria uma outra correspondência relativa, supondo que fossem mais evidentes aos sujeitos leigos (não envolvidos nos jogos de trocas das grafias) os aspectos de intervenção do que aspectos de inter-relações. Neste segundo caso, as emoções envolvidas seriam as de quaisquer sujeitos imersos no domínio do senso comum, os quais coabitam nos espaços públicos – ou seja, da convivência entre todos os cidadãos nas ruas. E esta dimensão (de emocionar, que é a disposição para a ação) está pressuposta na condição de intervenção das grafias urbanas, é a sua intrínseca exposição ao olhar mais indiscriminado e amplo possível, sua “fronteira exterior”, por assim dizer – a “pele” do sistema das grafias.



Proponho-me a centrar minhas análises sobre o **plano das inter-relações** e das **coordenações de ações e de emoções (domínios consensuais de ações)** que elas deixam visíveis, pressupondo que o plano das intervenções tome parte destas descrições continuamente – compreendendo ambos os sistemas como indissociáveis entre si. Isto porque, mesmo que eu não pretenda lidar com a dimensão do emocionar dos observadores imersos no senso comum (os habitantes urbanos como um todo), a existência de observadores externos é parte pressuposta da atividade dos grafistas, e de seus emocionares.

De qualquer modo, em minhas observações, percebi que uma consideração a respeito das interações entre sujeitos grafistas e sujeitos imersos no senso

comum não apresentou suficiente relevância para a descrição específica dos processos de recursão onde identifique um linguajar das grafias urbanas. Ou seja, não me parece que exista um feed-back suficientemente intenso do público em geral para os interventores que justifique, neste estudo, detalhar as determinações trazidas por estas relações. Tanto a **diversidade** de comportamentos nos grafismos urbanos em seus domínios consensuais, quanto os **percursos** de recursão nas formas de composição, podem ser observados neste plano de inter-relações que proponho detalhar como processos linguajantes.

Esta diversidade de domínios consensuais pode ser entendida sob o ponto de vista das "muitas comunidades diferentes que são constituídas sob emoções diferentes como diferentes redes de conversações" (Maturana, 1997, p 309) nas quais existimos. Não pressuponho que tais domínios surjam exclusivamente do exercício da intervenção por grafismos (alguns sim, talvez), e sim que coexistam dentro dele num conjunto de trocas abertas ao meio urbano.

### **1. Grafias como registros de trajetos ou deriva ontológica**

Por definição, grafismos retratam uma proximidade concreta com um corpo, cuja memória permanece nas paredes. As imagens são marcas de percursos no linguajar, são estratégias na interação. Trata-se do trajeto histórico, deriva ontológica dos sujeitos grafistas no meio urbano, que é a narração sobre um percurso vivido. Em outras palavras, "quais são as nossas maneiras de nos relacionarmos com o mundo ao nosso redor, o pequeno mundo que nos faz existir? (...) Somos cúmplices em tempo integral de nosso personagem, quando este faz seus percursos." (Tessler, 1998, p 82 e 83)

Estes percursos podem ser lidos tanto do ponto de vista das intervenções que cada um desenvolve no espaço urbano quanto na sua dimensão das inter-relações. No primeiro caso, da adaptação do sistema dos grafismos, que são as formas de relação das grafias com elementos arquitetônicos e gráficos, os grafismos urbanos podem ser entendidos como o **registro dos ritmos** nos trajetos (ver item "grafias como registros dos ritmos ou velocidades").



O trajeto dos produtores de grafismo urbano é invariavelmente feito a pé, de modo que podem perceber o terreno e ter a iniciativa de interferir com maior espontaneidade em um plano de construção arquitetônica. A velocidade dos corpos que se deslocam no espaço a pé é diferente da tecnologia automotora – a qual organiza, em grande parte, a arquitetura da cidade nos seus fluxos de trânsito.

No deslocamento caminhante existe a aproximação, a noção da magnitude em relação ao corpo, a proximidade, possibilidade de contemplar as texturas, e mesmo tocar. Obviamente, estar a pé não é garantia de disposição à atenção.... Por outro lado, a visibilidade das imagens muitas vezes é mesmo planejada para incidir sobre os motoristas, e outras ainda são impressas sobre os próprios veículos; de qualquer modo, o fato de existirem grafismos em si mesmos é uma afirmação do corpo "vagaroso" quase "estático", que deixou ali a sua marca.



A caminhada coloca aos observadores maior proximidade com as condições de produção dos grafismos urbanos, de modo que o deslocamento é regulado conjuntamente com o olhar.



A **dificuldade de acesso** do local a ser ocupado é outro elemento da condição de intervenção. Trata-se de uma marca de trajeto inusitado e, por

conseqüência, indica um sujeito diferenciado. Em outras palavras, esta é uma forma específica de ocupação do espaço (ver item abaixo, "grafias na ocupação do espaço público") que pode operar como um símbolo da ousadia, destreza e/ou originalidade, portanto de distinção de um sujeito que se afirma ao testar e romper limites. Há diferentes sentidos em se romper limites de acesso: nos locais altos, cercados, ou em situações tais como grafar sobre veículos em uso, como ônibus ou viaturas de polícia, afirma-se a agilidade e velocidade ao executar a tarefa, em geral buscando com isso garantir maior visibilidade à grafia; em locais pouco freqüentados por transeuntes, tem-se mais tranqüilidade na execução e, se não há ganho em matéria de visibilidade, por outro lado existe a possibilidade de maior cuidado e elaboração estéticas (ver item das "grafias como registros dos ritmos ou velocidades").



Este é um exemplo de um local não tão pouco acessível quanto pouco visível, onde há muitos grafismos com estilos distintos concentrados em uma só área, elaborados cuidadosamente ao longo do tempo pela possibilidade de poder trabalhar sem ser interrompido.

No caso da organização do sistema – relações dos grafismos entre si mesmos, influências entre os trabalhos de grafistas – os **nomes** são uma forma de demarcar os trajetos: existem nomes de indivíduos (com as "tags") e de

grupos (os quais são chamados "crews") que funcionam como testemunhas dos sujeitos individuais ou coletivos que ali tiveram passagem (ver item "sujeitos coletivos ou 'tribos'"). As letras com formatos estilizados (ditas "letters") tanto registram expressão mais elaborada e pessoal quanto referências coletivas de estilo (cor, formato, tamanho, etc.). Também permitem os jogos de ocupação do espaço e as configurações ininteligíveis; esta última é uma forma de delimitação da identidade grupal (dos "iniciados" ou dos "entendidos") e/ou de permitir uma certa abertura de sentidos na interação.



Nomes com fontes simples, em uma só cor e de execução rápida, são chamadas "tag's"; neste caso, são dois sujeitos e uma mensagem habitual, "pax" ("paz" em latim).



Nome estilizado como "letra" (letter, gíria nova-iorquina): os caracteres assumem formas tão idiossincráticas que se tornam irreconhecíveis para quem não tem conhecimento do "estilo" do autor.



Nomes ("Bingo", "Smoke", "Trois", etc.) em diferentes estilos de letra.

Já neste caso ("Beco"), o efeito de distorção combinado à tridimensionalidade torna a palavra quase ininteligível.



Nestes casos de elaboração gráfica com palavras nominais, podem funcionar as coordenações de ações em **recursões nos estilos** – na possibilidade de se compor um formato ou "fonte" de letra que seja simultaneamente bela, equilibrada e chamativa ao olhar, difícil de ser executada (e por isso característica de um sujeito) e harmônica com o meio onde se insere, além de comportar certas temáticas e/ou sugestões – tudo a partir de observações de **referências de outros** grafismos que orientam a produção de novos formatos de letras. Tanto é assim que esta tradição remonta aos tempos (e às culturas específicas de produção de intervenções de grafismos urbanos) da



Nova Iorque dos anos setenta, mantendo seus princípios básicos até hoje, ainda que letras produzidas em cada localidade sejam diferentes em sua composição particular.

As **frases** são outra categoria de grafismos. Neste caso, inscrições fonéticas tendem a se constituir com orações, ou seja, de acordo com (ao menos algumas) regras gramaticais da nossa língua portuguesa – de um modo geral pois, muitas vezes, usa-se o inglês e, mais raramente, outras línguas (observei expressões em latim, entretanto apenas palavras isoladas). Podem ser frases características, no sentido de que são freqüentemente repetidas, ou únicas e posicionadas em lugares específicos; estão relacionadas a diferentes ideologias, atitudes e/ou modos de existência destes sujeitos que, novamente, podem ser individuais ou coletivos.



Ao lado, "Jesus Cristo vai te ajudar".

E, abaixo, "Disse Jesus Cristo: Invoca-me na tua angústia e eu te livrarei e tu me glorificará".



Este é um grafismo cuja temática religiosa é muito recorrente em diferentes partes da cidade. Possivelmente possua uma história peculiar em sua produção, porém não pude encontrar uma versão definitiva a respeito, somente boatos e lendas urbanas.

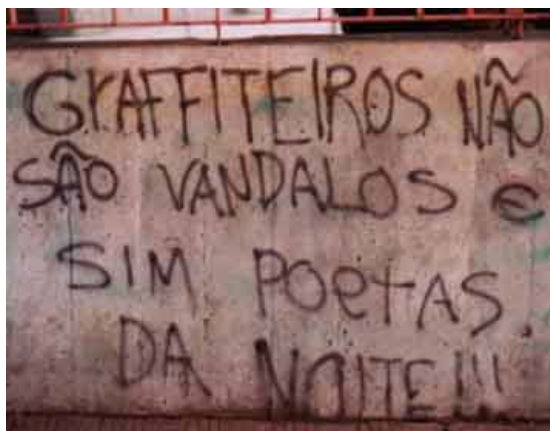


“As Igrejas ã salvam do Inferno da vida”  
e “Punk pela liberdade”.

A primeira constitui uma expressã mais isolada, específica, e a segunda refere-se à um sujeito coletivo, um estilo de vida e, portanto, possui inúmeras variações.

“Graffiteiros não são vandalos e sim poetas da noite!!!”

Uma declaração a respeito da própria atividade do grafismo – a qual pode ser entendida enquanto uma composição (“mensagem”) gerada a partir de (coordenada em recursão com) tal significado (e valor) que é inferido à ação dos grafistas.



“Se homem fosse inteligente, menstruava /ava”.

Declaração a respeito da identidade (e valor) de gênero através de uma analogia entre elemento fisiológico feminino e capacidade cognitiva humana.

Ambas são frases “isoladas”, no sentido de que não possuem pares observados dentro das mesmas temáticas, e no entanto referem-se à contextos que podem ser especificados.



Nesta categoria, as **recursões** podem funcionar tanto pela repetição de um tema em diferentes orações (como no caso das expressões referentes à natureza benigna de Cristo), quanto por interações mais diretamente visíveis entre frases sobrepostas (o que ocorre com muita freqüência por exemplo, em certos bairros, nas contraposições de expressões das tribos neo-nazista e punk, formulando embates ideológicos ou identitários).

Já as **siglas abertas** servem para representar tanto os nomes quanto frases. Porém, sua especificidade é que permitem abertura de sentidos na observação – se considerarmos que cada sigla pode significar muitas coisas simultaneamente, e os grafismos não pressupõem que exista apenas um sentido – seja de um observador inserido no contexto de uma tal produção, seja no contexto mais amplo do senso comum.

Na parte de baixo "Celo", e na parte de cima, a crew "TDK", onde assinam "Peixe" e "Dois" (canto direito superior, em marrom). Este segundo abandonou o grupo, posteriormente, por diferenças ideológicas.

Esta "crew" (grupo) tem como identificação a sigla aberta "TDK", que pode significar muitas coisas: "tinta de kaneta", "tri do karalho", as fitas "tdk", "turma da cópia", etc. Nem todos estes significados são auto-atribuídos.



As **personagens** são mais uma forma. Geralmente possuidoras de traços e proporções caricaturais, sejam referências diretas de elementos da mídia ou não. Além de veículo da expressão das idiossincrasias do estilo próprio a um sujeito grafista, personagens humanóides ainda podem ser uma amostra de preferências estéticas de auto-imagem, individual ou coletiva, naquilo que está retratado (como a vestimenta, no caso do boné, ou corte de cabelo, ou mesmo a constituição física).

Posso entender a personagem ao lado como uma imagem que "fala" (há uma onomatopéia de verbalização indicando sair de sua boca) em um sentido para os grafismos: "vomitar é legal", ou seja, existe valor positivo em ser espontâneo e expressivo.

Por outro lado, o boné é uma peça de roupa muito comum entre os grafistas urbanos.







Ao lado, o traço da gravura (com um marcado contraste em preto e branco) adaptada às grafias das personagens de Trampo (também conhecido como Trabalho), é um dos grafistas mais antigos em Porto Alegre).

Estas figuras são facilmente identificáveis por se destacarem nas suas características únicas.

Abaixo, mais exemplos de personagens os quais, cada um em si mesmo, remete aos trajetos de sujeitos específicos. Uma delas não é humanóide, e sim um felino, enquanto a cadeira de madeira do Gripe poderia ser considerada em si mesma uma "personagem inanimada".



Se são tomadas isoladamente, tais personagens não são consensuais, no sentido de que apenas um sujeito se responsabiliza por um tipo de figura, e ainda assim são produzidas em **recursão** pois, a cada vez que elas são dispostas pela cidade, compõem-se em posturas, expressões, contextos e indicações de ações diversos, agregando elementos gráficos e experiências técnicas novas, as quais vêm somar-se à forma de composição anterior. Alcançam, desta maneira, novas possibilidades desde as regras autoreferidas, tanto quanto do convívio com outras personagens.

E a **consensualidade** está no fato de diferentes sujeitos grafistas igualmente cultivarem seus estilos em personagens típicas. As trocas entre estilos alimentam a variabilidade dos traços, estimulando a criatividade dos sujeitos (ver item abaixo: "grafias e originalidade") dentro de uma categoria de produção. O mesmo ocorre como consensualidade no "costume" de escolherem

nomes (os quais podem ser pseudônimos mais elaborados, simples apelidos, variações ou corruptelas do nome registrado na certidão de nascimento) entre os sujeitos grafistas, diretamente relacionados a identidades na visibilidade gráfica.

A combinação entre estas dimensões – do trajeto ontogênico em recursões e da consensualidade das generalidades – caracteriza alguns aspectos deste linguajar de composições com imagens. Este linguajar, por sua vez, ao referir-se às emoções de vontade de ocupação, de visibilidade, de expressão, desafio, etc. caracterizam **conversações** em composições gráficas.

## 2. Grafias como registros dos ritmos ou velocidades

Além da ocupação do espaço como o registro dos trajetos ou velocidades, que citei no início do item anterior, outros aspectos da questão dos ritmos me parecem relevantes na descrição destes linguajares – aspectos que abarcam não somente as formas de relação das grafias com os elementos arquitetônicos e gráficos, como também a sua dimensão das inter-relações.

Como expus acima, entendo que a própria condição da intervenção já tende a confrontar os ritmos estabelecidos no meio urbano, como afirmação da condição anatômica espontânea de locomoção, sem os habituais recursos tecnológicos que determinam os fluxos de trânsito automotor<sup>23</sup>. Neste sentido, os grafismos são **desaceleração**. Por outro lado, em vista da necessidade freqüente de uma execução rápida do trabalho, exatamente por se tratar de uma intervenção espontânea – o que muitas vezes vai caracterizar atividade ilegal e perigosa – a **aceleração** igualmente tende a ser uma característica dos grafismos (trabalhar rápido, sair correndo). Ou, em outras palavras, o ritmo é um fator determinante na produção da intervenção gráfica (como já comentei no item anterior). Além disso, grafismos sobre veículos automotores igualmente podem ser uma aceleração da própria possibilidade de circulação e visibilidade dos grafismos; como em um acoplamento estrutural entre o automotor e o artesanal, grafismos podem decorar ônibus ou viaturas, trens ou caminhões de

---

<sup>23</sup> A respeito daquele que é referido como o primeiro sujeito grafista no Brasil, o etíope Alex Vallauri: “era um andarilho. Não tinha carro e adorava perambular pelas ruas de São Paulo, tanto à noite como durante o dia. (...) A bota de um andarilho, aquela que seria sua principal marca, um signo indicial de que por ali, o então anônimo grafiteiro, tinha passado” (Ramos, 1994, p 91).



transporte. Esta questão da velocidade da execução dos grafismos também está relacionada a item adiante das "grafias e suas estratégias e ferramentas".

Independente de uma relação direta com a locomoção de corpos e tecnologias envolvidas, porém ainda dentro da questão da velocidade, e suas implicações na constituição dos espaços, os ritmos das produções de grafismos aparecem-me como uma temporalidade alternativa que se torna fluida, imprevisível, não apenas cronológica – ou seja, não orientada simplesmente pelos ritmos sociais "oficiais", que estão correlacionados às marcas urbanas (elementos fixos e impessoais) que carregam uma espécie de memória homogeneizante de trajetos e encontros nos agenciamentos coletivos. Portanto, destaco a **efemeridade** como uma característica fundamental dos grafismos: o fato de se trabalhar em espaços abertos pressupõe tanto uma inevitabilidade da deterioração por exposição aos elementos climáticos (como a chuva, a luz do Sol, etc.) quanto da intervenção alheia – seja no sentido de que se procura manter a regularidade estética "oficial" (pintar as paredes todas de uma cor só), seja com novas formas de intervenção (sobreposições de novas grafias ou outros elementos, como cartazes, depredação, ou ainda a coleta dos trabalhos, quando se tratam de colagens, por colecionadores).

A grafia à direita (a cadeira junto a uma assinatura) é um exemplo de grafismo que não durou muito (menos de uma semana) antes de ser recoberto por cartazes impressos. Há mesmo sinais (relatos confirmam) de que alguém tentou retirar o primeiro cartaz a fim de conservar o grafismo, porém logo vieram mais dois.

Na personagem à esquerda (um gato), as linhas que formam sua barbicha esquerda sobrepõem o cartaz, sendo que o grafismo lhe é anterior, o que indica uma manutenção do traço – um exemplo de disputa pela ocupação do espaço.



Esta condição das grafias urbanas de contínua negociação e manutenção serve como que um motor para a insistência e a inventividade; a possibilidade de recursões nas ações dos grafistas está entrelaçada com a possibilidade eminente

da destruição. Este aspecto talvez não seja tão comum a outras formas de composição artísticas mais convencionais, por estarem em geral dispostas em espaços reservados, sob condições estáveis; se bem que a arte contemporânea venha, em muitos casos, lidando direta ou indiretamente com o fator da deterioração ou da interatividade das obras, no caso das intervenções urbanas este é um dos princípios fundamentais. Por outro lado, mesmo que as intervenções urbanas de um modo geral (além dos grafismos, como o teatro ou a música) estejam abertas às condições imprevisíveis do meio, não necessariamente decorram destas os processos de recursão vinculados à repetição de marcas em interação, que é o que caracteriza os grafismos.

E finalmente, no plano das inter-relações dos grafismos (das relações entre si uns com os outros, que é a organização do sistema), as coordenações das ações visíveis podem ser de duas formas mais gerais. As **coordenações síncronas** são estabelecidas em produções de murais, onde um coletivo coordena seus grafismos idiossincráticos em uma composição integrada – ou seja, quando mais de um sujeito trabalham juntos ao mesmo tempo, seja com um projeto elaborado previamente ou não, seja a partir de uma temática comum ou de idéias isoladas que vão constituindo um todo à medida que surgem.

Neste tipo de trabalho, cabe observar, ocorrem interações não somente pelos grafismos urbanos propriamente ditos, como também pela fala, pelo gesto, pela grafia no papel (grafias portáteis funcionando em trocas e mostras de marcas de estilos e planejamentos que poderão ir para a parede). Nestes encontros, por vezes acontecem discussões quanto às políticas de ocupação do espaço ("posse" das paredes e muros) e materiais e técnicas utilizados. Muitos trabalhos encomendados (sejam pela Prefeitura, pelo Estado ou por particulares) funcionam com projetos de agenciamento coletivos, não tanto pela facilidade em se cobrir áreas vastas em pouco tempo como pela possibilidade de coordenar diferentes sujeitos em belos mosaicos de estilos.



Deixando de lado todas estas conversações que estão atravessadas nos processos de composição de um mural que não os grafismos, restam algumas questões centrais: seu fluir de coordenações consensuais dos comportamentos (ou ações) do grafar estão aqui orientados, ainda que não exista temática comum, pela coordenação consensual dos domínios de ações que é este objetivo de construir um mural ou grafismo coletivo, que pode ser entendido como a coordenação consensual das emoções (disposições para ações) dos sujeitos grafistas envolvidos. É o que Maturana (1997) nomeia “conversações de co-inspiração”, onde “as coordenações de ações e emoções que elas envolvem resultam no desejo de um empreendimento comum e nas ações que o realizam (...) se fundam no respeito mútuo e conferem dignidade aos participantes, bem como liberdade para ações responsáveis” (p 283).

As **coordenações assíncronas**, em contrapartida, são inter-relações que eu poderia chamar “não lineares”, porque não são presenciais, e sim em redes através do contato que funciona exclusivamente pela própria grafia, ou especialmente em torno dela (pois se pode falar sobre um muro antes de intervir, ou intervir sobre ele antes de quaisquer outras trocas). De qualquer modo, são composições em que os grafismos se acumulam com o passar do tempo, e as coordenações consensuais de ações se dão ao longo da realização histórica sem necessariamente outros contatos entre os sujeitos envolvidos. Caso se tratem de coordenações de ações do grafar cuja recursão se desenvolve na consensualidade do empreendimento comum, seja no conteúdo das mensagens ou apenas num sentido compartilhado de composição estética, tratam-se de conversações de co-inspiração; caso contrário, se existem ofensas e/ou

sobreposições invasoras das imagens, tratam-se de conversações de agressões mútuas.

Dois exemplos de conjuntos de coordenações assíncronas, ou interações não presenciais:



Na esquerda, os riscos sobre os riscos anteriores, pode-se perceber, não foram feitos num mesmo momento, e sim pelo acúmulo através do tempo.

A frase "skinheads odiados e orgulhosos", junto aos sinais "A" de anarquia (típica da ideologia punk), foram riscados e respondidos com a declaração "skin or die" ("pele" ou morra, uma espécie de afirmação de supremacia na violenta ideologia neo-nazista);



Na grafia à direita, a metade superior do rosto fazia parte de uma composição mais antiga, que foi parcialmente coberta por uma camada de cor chapada, onde posteriormente foi adicionado (por um outro produtor de imagens, Pastel) um novo conjunto de boca, queixo e nariz. "Psiko" significa "psicografics"

Ambas as possibilidades de inter-relações das grafias como registros dos ritmos correspondem, no próximo item ("grafias na ocupação do espaço público"), à ocupação enquanto uma confrontação entre dois ou mais produtores de imagens, de referências entre sujeitos que coabitam no mesmo espaço. E muitas vezes é difícil dizer, somente com a observação superficial dos grafismos, se as suas composições surgiram por coordenações síncronas ou assíncronas, e muitas vezes ambas as velocidades coexistem, como no exemplo abaixo – onde se tratam de conversações de co-inspiração, essencialmente.



### 3. Grafias na ocupação do espaço público

Talvez esta seja a dimensão mais amplamente reconhecida dos grafismos. De modo geral, o aspecto da ocupação de espaço urbano público ou privado, como um todo, põe em questão o consenso, ou senso-comum, de que são impróprias as **intervenções** urbanas (gráficas ou não). Neste sentido, as transgressões de limites e construções valorativas que caracterizam os grafismos urbanos remetem ao nexó problemático entre **a violência e a juventude**<sup>24</sup>.

Em parte, alguns sujeitos grafistas se "alimentam" deste desprazer provocado aos observadores, como um sentimento de mérito que é próprio de uma rebeldia juvenil, demonstrando apreciar a característica de provocação e confrontação das instituições vigentes que constitui as suas produções. Por outro lado, existem aqueles sujeitos que verbalizam sentirem falta de um "retorno", de uma apreciação crítica mais apurada por parte da população, pensando mais

---

<sup>24</sup> Sendo esta uma pesquisa onde pretendo imprimir princípios cartográficos, utilizo termos referentes a produções semelhantes. "Inicialmente, o trabalho de observação de algumas 'galeras' dos bairros de periferia de Fortaleza orientou-se tão somente pela combinação de duas categorias específicas: violência e juventude." (Diógenes, 1998, p 30)



por uma lógica de trocas harmônicas que de conflitos experimentais propositadamente deflagrados.

De qualquer modo, atuais questionamentos acerca da condição de legitimidade de intervenções publicitárias no meio urbano (da mídia sobre a população, de um modo geral, o que se atualiza na discussão a nível legislativo<sup>25</sup>) avançam lado a lado com as ações interventoras, que geram imagens sem se orientar pelo planejamento institucional hegemônico. Nas grafias, posso distinguir certas categorias referentes a este plano de análise, como a característica marcante de algumas na **ocupação do espaço como símbolo de ousadia no trajeto**, citada no item acima das "grafias como registros de trajetos ou deriva ontológica".



A dificuldade de subir na marquise (tanto pelo acesso quanto no risco de ser apanhado) tem recompensa na visibilidade: estritamente visual (quanto mais alto ele for, mais pessoas o vêem) e no orgulho da ousadia.

"DES" abrevia "desgraçado", num sentido positivo do termo; pelo que pude entender, a própria afirmação de exclusividade neste nível de ousadia..

Neste exemplo acima, a ação de "alcançar as alturas", "burlar os muros e cercas" e "fazer-se o mais visível com o máximo de riscos" funciona através de coordenações de ações em recursão, pois a cada nova transgressão se repete a lógica inicial a partir do último resultado obtido, tentando ultrapassar as "marcas" do sujeito precedente. Não constitui um valor de consenso absoluto entre todos os grafistas, entretanto, como nós observadores imersos no senso comum podemos vir a pensar; longe disso, muitos deles consideram

---

<sup>25</sup> "O prefeito de Porto Alegre, Tarso Genro, vetou ontem as alterações feitas pela Câmara Municipal na lei que ordena a comunicação visual na paisagem da cidade. Entre as modificações vetadas estão a permissão para a presença de propaganda nas paredes laterais de edifícios (empenas cegas) e a revogação da proibição de propaganda na proximidade de parques e prédios históricos e nas áreas de interesse cultural ou de patrimônio ambiental definidas no plano diretor. 'A aplicação da lei com as alterações aprovadas na Câmara permite a poluição visual na cidade e prejudica os próprios anunciantes pela antipatia que os anúncios causariam no consumidor.'" (Genro, 29 de novembro de 2001)

desnecessária ou mesmo inadequada a transgressão ostensiva, e preocupam-se mais com o conteúdo e/ou elaboração técnica da obra.

O aspecto de intervenção, que é a adaptação do sistema dos grafismos, é o que distingo nas tendências de **ocupação enquanto interação** com o meio e **ocupação enquanto acrescento** ao meio. A própria condição das imagens como relacionadas à elementos concretos do cenário arquitetônico (muros, paredes, janelas, equipamentos urbanos, vegetação, etc.), gráficos (letreros, sinalizações, etc.) e até conceituais (instituições, temáticas, mensagens, etc.) podem funcionar num ou noutro sentidos. Enquanto uma ocupação que interage com o meio tende a produzir grafias mais específicas, próprias ao contexto em coordenações mais refinadas, uma ocupação que acrescenta ao meio tende a simular certas figuras tridimensionais, "objetos" estilizados, como "portas" ou "janelas" de grafismos, ou mesmo letras, no sentido de que estas figuras poderiam se colocar em praticamente quaisquer outros contextos.



Neste grafismo, houve uma coordenação visual muito peculiar: como decoração para o logotipo, os pontos em verde se assemelham muito às folhas da árvore com à qual compõem relação de mimetismo.

Entretanto, há mais (que, infelizmente, não registrei em fotografia): meses depois, foram acrescentados pigmentos lilás, o que primeiramente parecia destoar do conjunto.

Com a chegada do Outono, passaram a combinar com as flores (também lilás) da mesma árvore. Questionado, o autor disse não ter se dado conta da Segunda parte, da coordenação com a configuração vegetal para a estação do ano. Deste modo, entendo-o como um sujeito da ação, mas não da reflexão sobre a coordenação da ação. Além disso, o sujeito Trampo tornou-se aqui um componente da via de informação (neste caso, de composição ou mimetismo cromático), sem a necessidade de uma iniciativa ou vontade individual.



Posicionados em lugares estratégicos, as imagens que simulam três dimensões se propõem à jogar com a composição de objetos no meio urbano. O autor desta cadeira (que aparece em inúmeros modelos diferentes) chegou mesmo a escrever, ao lado de uma de suas obras: "ei, você que mora na rua, aqui está mais um móvel para sua casa."



Específico a ocupação de certos equipamentos urbanos, como: orelhões, que são espaços públicos de individualização; lixeiras, que pressupõem a aproximação dos transeuntes ao depositarem o lixo; entulhos (as lixeiras grandes, que demoram certo tempo no mesmo lugar) são hora cenário, hora veículo, também transportando as imagens; automóveis, em especial os ônibus, transportam as imagens pela cidade; etc. No caso específico dos automóveis e dos entulhos, observei que eles cumprem a função original dos trens da cidade de Nova Iorque dos anos setenta (e, subseqüentemente, em outras cidades onde este meio de transporte é ativo) como suporte de circulação.





Os entulhos com grafias (acima), que podem servir ao mesmo tempo como meio de locomoção, feito os automóveis, e como um suporte fixo, feito uma lixeira comum (ao lado).



As inter-relações dos grafismos na **ocupação como referência estética-histórica** são o desenvolvimento de elementos de tradição (o que comentei nas "grafias como registros de trajetos ou deriva ontológica" quanto às influências de grafias antigas na produção de novas), como neste importante exemplo dos trens, os quais não servem como suporte de circulação aqui em Porto Alegre e no entanto atraem muitos grafistas por esta sua qualidade simbólica.

Existe também a **ocupação enquanto composição entre dois ou mais produtores de imagens**: as referências de um para outro sujeito, que podem se estabelecer como relações amigáveis e/ou relações conflituosas. Correspondem às inter-relações "como registros dos ritmos" (o item anterior), tanto síncronas (ou "não lineares", não presenciais) quanto assíncronas (as coordenações de grafismos em composição integrada). Quando ocorre empreendimento comum, nas mensagens ou na partilha estética, ocorrem

conversações de co-inspiração; se há ofensas e/ou sobreposições invasoras das imagens, são conversações de agressões mútuas.



Acima, um exemplo onde há composição entre os sujeitos grafistas produzindo conversações de co-inspiração.

Dos lados, variações de uma mesma conversação com uma dupla de personagens em co-inspiração: a cadeira e o gato (ora com pernas de aranha, ora com tronco de árvore) do chamado "clube do macaco" (?).



Certa vez pude acompanhar de perto (porém, infelizmente, não fotografar) o processo de uma coordenação de ocupação como confrontação entre sujeitos num muro de praça pública. Tratou-se de um registro de ritmos consecutivos, ou seja, os sujeitos grafistas em questão não se encontraram, sequer se conheciam. Havia inicialmente um grafismo antigo, já apagado, com personagens humanóides que descrevo como fantasmagóricas – apresentavam variações de tons de branco e cinza e tinham os seus corpos retorcidos, dando uma impressão de serem muito leves, balançando ao vento – e os sujeitos presentes desejavam ocupar o mesmo espaço. Durante uma discussão entre estes sujeitos, ficou claro que a decisão seria tomada em vista das experiências anteriores no fazer dos grafismos, bem como se pressupunha que a grafia antiga fora executada por alguém que tinha as mesmas condições de entendimento que os sujeitos

presentes. Derivando entre as opções de apagar completamente o antigo grafismo ou simplesmente não incidir sobre seu espaço, chegou-se à seguinte conclusão (que não foi verbalizada, e sim diretamente executada): entre as figuras de fantasmas se desenhou um sacerdote umbandista, um “preto velho”, de modo que a nova figura permaneceu em harmonia estética e temática coma antiga.

Aconteceu ali a coordenação entre os comportamentos (ações) do grafismo e a coordenação de domínios de ações (emoções) da intervenção enquanto um produto espontâneo de interações recorrentes num consenso de inter-relações – ou, em outras palavras, houve uma ocupação do espaço em confrontação harmônica que tende à conversação de colaboração, ou co-inspiração:

“Se o que ocorre ao longo de um curso particular de interações recorrentes entre dois ou mais sistemas vivos é a expansão de um domínio inicial de coordenações de ações, e o observador pode afirmar que as novas coordenações de ações não teriam surgido numa história diferente de interações recorrentes entre esses sistemas vivos, então esses sistemas vivos estabeleceram o que eu chamo de um domínio de coordenações consensuais de ações.” (Maturana, 1997, p 272)



Neste exemplo há três camadas de grafias sobrepostas em interação: mais atrás está uma máscara que diz “o bom fascista é (...) fascista”; sobre este vem o braço da personagem; e por fim, agindo em coordenação com ambos, o círculo com a indicação “oh! atropelo! Não era!”, sendo que a expressão “atropelo” se refere à superposição pela invasão do espaço.



Por fim, **ocupação enquanto confrontação aos consensos de significados** é a produção de imagens que tanto deixam claro a existência de uma palavra (escrita fonética) em um grafismo quanto escondem a sua decifração, utilizando as estratégias específicas que remetem a tradições antigas ou produzem novos jogos do inteligível, relativizando a composição gráfica das letras de modo a dificultar o impossibilitar sua leitura para os sujeitos imersos no senso comum (comentei isso como uma possível característica dos nomes, no primeiro item, dos registros de trajetos).

Abaixo, no grafismo mais ao centro em cor madeira (entre o nome "Zulu" e as personagens "gravura", contrastadas em preto e branco, de Trampo), Gripe utilizou sua recorrente cadeira para compor junto ao logotipo de seu nome.



#### 4. Grafias e suas estratégias e ferramentas

As estratégias (estilo e técnica) e as ferramentas utilizadas na produção de grafias são indissociáveis uma da outra e se adaptam em acordo tanto com as necessidades específicas de cada intervenção quanto com a disponibilidade de uso dos materiais, principalmente por limitação financeira. Mesmo que alguns grafistas tenham acesso a material especializado, a maioria atua sem muitos recursos e têm que contar com um custo mínimo. Neste sentido, a **experimentação** e a **vivência corporal** cotidiana, assim como o caráter de **composição artesanal** (a repetição de atividades manuais) são fundamentais na construção destas imagens.

Alguns **elementos de estilo** resultam de técnicas de grafismo na intervenção: as "tags" como nomes escritos com uma só cor, geralmente por movimentos muito rápidos e estilo marcado, úteis pela velocidade, os "letters"

como letras chamativas explorando recursos diversos. Um exemplo dos mais interessantes é quanto ao utensílio de pintura "clássico" do **spray** (nos tempos de Nova Iorque, como eu já comentei anteriormente), que figura nos grafismos como imagem-símbolo da própria atividade. Como o custo financeiro relativo de uma lata de spray no Brasil é muito maior que nos Estados Unidos, trata-se uma opção menos acessível à maioria, ainda que seja muito valorizada, utilizada na composição de grafias em formulações muito específicas. Temos então o **rolinho** (o rolo de tinta em tamanhos pequenos) como ferramenta característica das grafias na Região Sul do país; ele pode ser entendido como o equivalente regional da lata de spray por sua exclusividade local.

À direita, um rolo de pintura (com características antropomórficas, portanto uma personagem) enquanto símbolo das produções de grafias urbanas portoalegrenses (trocadilho gráfico com "a força do trabalhador").



Abaixo, outra personagem de Trampo; elas aparecem muitas vezes com uma lata de spray. É um ícone clássico entre os sujeitos grafistas. No canto superior esquerdo, de ponta à cabeça, a palavra "envolva-se".



Como já muito bem explicitado acima no texto, o suporte da imagem nem sempre é a parede (ou outra superfície urbana qualquer) diretamente, pode bem ser uma folha **papel ou plástico afixado** anteriormente onde se risca, ou primeiro riscado e depois afixado pelo próprio sujeito, ou então uma superfície móvel, como os tapumes (que são muito utilizados em demonstrações e oficinas de técnicas de grafismos). São o que distingui como grafismos portáteis no capítulo dos planos de composição.

Em especial hoje, a personagem “Toniolo” tem utilizado o recurso dos adesivos impressos por máquinas, de modo que a sua intervenção urbana passa a habitar uma “zona limítrofe” da categoria de grafismos – pois a única atividade manual envolvida é a própria colagem<sup>26</sup>. E apesar do **traço à mão livre** predominar, existem também as **máscaras** (moldes vazados), que permitem reproduzir formas quase idênticas nas pinturas, além de acelerar o processo de impressão, visto que o desenho é previamente preparado. Neste último ano têm crescido bastante a utilização das máscaras na produção de grafismos em Porto Alegre, principalmente para veicular palavras, frase e imagens temáticas.

Por fim, **dissimulações do corpo no espaço** são necessárias em atividades que se caracterizam por algum nível de ilegalidade, como proteção das autoridades vigilantes (qual o melhor modo de esconder-se, de sair rapidamente ou de passar despercebido, etc.). Eu não poderia, infelizmente (e obviamente), relatar quais são as estratégias costumeiras destes sujeitos sem arriscar expô-los e comprometer o desenvolvimento do seu trabalho. Por outro lado, é interessante colocar que, de modo geral, não existe uma atitude de confrontação física diante das autoridades policiais. Muito pelo contrário, é costumeiro entre esses produtores de imagens aconselharem uns aos outros a valerem-se da atitude respeitosa para com estas autoridades, da argumentação verbal e da defesa de uma coerência e um valor em sua produção – através dos seus grafismos portáteis, por exemplo, eles podem demonstrar que a qualidade

---

<sup>26</sup> Neste caso, há características próprias da trajetória desta personagem (em sua implicação acusadora diante das campanhas políticas e os meios de intervenção urbana desregrada das quais elas se utilizam) que justificam o uso de adesivos, mas este não é um assunto a ser explorado no presente trabalho.

do trabalho continuado, referido em um certo registro histórico, é "arte" ao invés de "vandalismo" (na concepção de valores dos próprios sujeitos).

## 5. Grafias em suas referências de idéias

As referências de idéias para as composições são inumeráveis e, à princípio, abertas a todas as possibilidades. É uma característica dos grafismos urbanos se "alimentarem do lixo", no sentido de atividade de reciclagem onde são aproveitadas o máximo das formulações visuais disponíveis dentro e fora do espaço público e das dinâmicas encontradas na mídia e cultura em geral (ver no item anexo "movimento Hip-Hop", a seguir, quanto a esta característica).



À esquerda, referência de um sujeito para outro, na forma de um dedicatória nominal: "para Toniolo" (de Trampo, escrito no rastro do spray da personagem de capa e boné). Esta ação foi uma reação à interferências de Toniolo em outros trabalhos de Trampo.

Trata-se de um exemplo tanto de coordenação assíncrona, não presencial (ver o item "grafias como registros dos ritmos ou velocidades"), quanto de uma ocupação através da confrontação entre dois grafistas, neste caso estabelecendo relações amigáveis (ver item "grafias na ocupação do espaço público").



Acima, à direita, um grafismo se aproveita do suporte já existente do cartaz, reciclando o próprio material das ruas, criando com isso um efeito de sobreposição interessante. Também é uma coordenação assíncrona, pois o sujeito denominado Pilla compôs o retrato e a assinatura e, posteriormente, um outro sujeito transformou o conjunto ao acrescentar o "procura-se" (o relato descreve esta interação não presencial, e pode-se notar diferenças entre as duas caligrafias).

Abaixo, grafismos portáteis (cadernos de notas e colagens) que (re)aproveitam tipos de imagens e mensagens diversas como elementos de seu conjunto de composição.





Deste modo, entendo que eles funcionam dispostos em uma grande **abertura de "sentidos"**: no aparato sensório-motor propriamente, nas experimentações<sup>27</sup>; nas relações estabelecidas a partir de encontros inesperados, das pessoas entre si ou com os elementos da densa rede urbana; e no modo de confabular o mundo.

Assim como o **movimento nova-iorquino** na década de setenta, o **Hip-Hop** determina muitas definições de termos, de imagens e de costumes na cultura local dos grafismos urbanos; apesar disso, nenhum dos dois pode ser tomado como referência fundamental e absoluta: os grafismos urbanos compreendem ambos e mais um sem-número de universos simbólicos. A **realidade político-partidária** e afirmações positivas e negativas quanto a suas personalidades públicas é um outro dos temas de maior recorrência nas imagens facilmente inteligíveis.

<sup>27</sup> "O grafite é uma *performance* do experimental no *enviroment*; testar as ruas, as pessoas, as imagens e os suportes. Um *action painting* que permite a ação do artista em público" (Ramos, 1994, p 143).

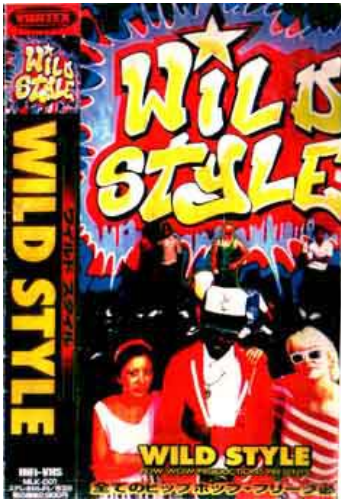


Ao lado, um exemplo semelhante em escrita convencional, fonética: "Fora FMI da América Latina".

Abaixo, um exemplo de grafismo de reflexão à respeito da política mundial através de imagens e palavras: pode-se ver uma comparação dos Estados Unidos com o partido nazista (a sigla USA igualada à cruz gamada da suástica).

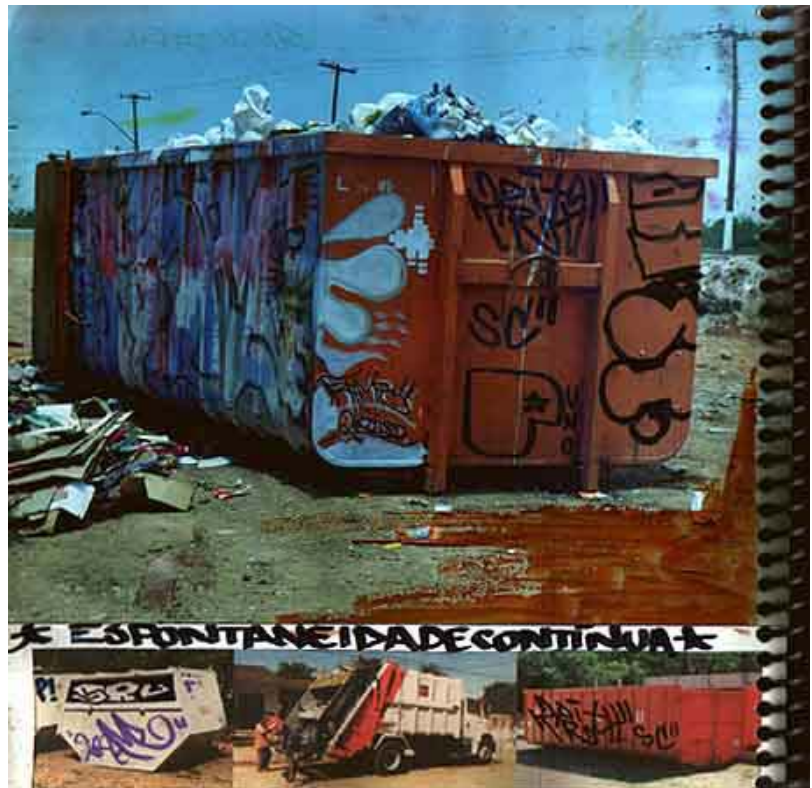


Estilo, ou originalidade (ver item a seguir), é um fator importante que orienta a performance e os valores de produtores de imagens. Mesmo que hajam tendências à repetição de imagens típicas ou de estratégias, compondo sujeitos coletivos, o estilo específico de cada sujeito tende a ser **diferenciado entre os demais**. As revistas, os livros e as páginas na Internet são veículos para informações visuais de produções em outros Estados, países, continentes, o que serve de "combustível" para o repertório local. Deste modo, se as **trocias entre sujeitos** grafistas locais é mais freqüente e intensa, as trocas com sujeitos distantes é mais significativa em vista da sua novidade, pela diferenciação mais evidente.



Acima, uma revista que mostra estilos de letras ("wild style") típicas da cultura global dos grafismos.

Ao lado, um interessante exemplo de trocas entre sujeitos em grafismos portáteis, onde a fotografia de grafismos sobre um entulho serviu de suporte para novas idéias dispostas sobre o papel.



## 6. Grafias por sujeitos coletivos ou "tribos"

Há diferentes "tribos" ou sujeitos coletivos dentro da atividade dos grafismos urbanos. Como seria impossível (e também inútil) registrar todos, principalmente em vista da multiplicidade e transitoriedade com que se constituem, proponho-me a mapear certas categorias provisórias destas "comunidades":

a) "crews" são grupos que se referenciam na (reeditando a) cultura de grafismo urbano nova-iorquino, mantendo algumas características técnicas e estilísticas, principalmente o costume destes títulos de "equipes" ou "famílias" dentro do meio urbano;

b) alguns são grupos de sujeitos vinculados a movimentos mais "gerais" na história, como o "punk", o "hip-hop" ou o "reggae", e se identificam tanto por títulos e afirmações mais diretas, quanto por expressões típicas, ou ainda por personagens reconhecíveis;

c) outros grupos são um só sujeito coletivo que representa atitudes ou lendas urbanas, dentre os quais o mais conhecido (e respeitado entre os sujeitos grafistas) em Porto Alegre é a personagem "Toniolo". Citando-o por variações e corruptelas ("Toniolos", "Toniloco", "Oloinot", etc.), sua legião de fãs permitiu que seu nome se espalhasse e mantivesse presente por praticamente toda a cidade;

d) e alguns sujeitos se qualificam com os nomes de outros sujeitos ou grupos enquanto um recurso estilístico, ou uma mera dissimulação – como é o caso da personagem "Alcidis", que na verdade trata-se um artista de rua bem conhecido, dos mais antigos de Porto Alegre, que optou por criar um trabalho e identidade novas, ao lado das habituais grafias "verdadeiras" ou "assumidas"; tem preferido um anonimato diante de seus companheiros de intervenção somente em relação a tal personagem, propondo com isso um "jogo" ou exercício da curiosidade alheia e, talvez, garantindo um espaço de novidade.

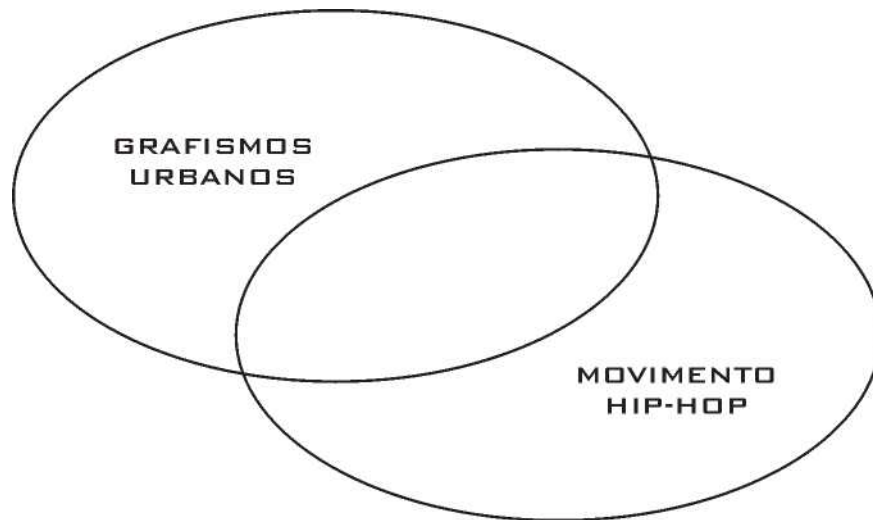
### **6.1. O movimento Hip-Hop**

Como havia comentado anteriormente (no capítulo "os planos de composição: quatro suportes e três níveis", último parágrafo do item "os planos de composições nas composições da grafias") o movimento Hip-Hop é uma rede de produção cultural das periferias urbanas em escala mundial. Está intrinsecamente relacionado com as grafias urbanas enquanto parte do conjunto de informações que percorrem as redes urbanas, contribuindo tanto com temáticas quanto com técnicas características.

Ao tomar o devido cuidado para não recair na habitual confusão que identifica as grafias urbanas em sua totalidade como uma expressão deste movimento, vejo aspectos muito significativos na relação entre os dois sistemas.

O Hip-Hop se originou na combinação de quatro formas distintas de expressão (chamados "os quatro elementos"), correspondentes à quatro identidades artísticas: a arte musical, com o DJ; a arte da dança, com o b-boy; a arte plástica (gráfica, na pintura), com os grafiteiros; e a poesia, com o rapper (que pode ser também o MC, mestre de cerimônias). Orienta-se por princípios estéticos e éticos bem definidos (a "atitude", consideradas por muitos "o quinto

elemento"), porém desenvolve-se nas particularidades de cada localidade (há um Hip-Hop diferente em cada comunidade).



Estes quatro elementos já existiam separadamente antes da combinação em uma grande cultura, de modo que o elemento gráfico, a pintura no Hip-Hop, é apenas uma parte do conjunto inteiro das grafias urbanas: há intervenções gráficas artesanais no meio urbano que existiam antes, existem à parte e, provavelmente, existirão depois do Hip-Hop enquanto movimento unificado. Em outras palavras, nem todas as intervenções gráficas artesanais são parte do movimento Hip-Hop. No caso dos artistas plásticos vinculados ao movimento, as intervenções com pinturas que produzem são chamadas especificamente de "Graffiti", e por isso eles são "grafiteiros".

O Graffiti desenvolvido pelos grafiteiros apresenta algumas particularidades ao ser pensado enquanto um dos quatro elementos do Hip-Hop: é o único entre eles que expõe a arte sem o corpo (humano) como operador, ou seja, sem necessidade da presença física do artista. Isso pode determinar vantagens e desvantagens. Por um lado, facilita a apreciação e a circulação do trabalho, pois a imagem está em um suporte fixo, diferentemente dos sons e dos movimentos coreográficos, permitindo à imagem permanecer como marca em um local por onde as pessoas transitam. Por outro lado, pode dificultar a apreciação, pelo mesmo fato de depender de um suporte e também por se tratar

de uma intervenção caracterizada por marcas concretas, pode ser difícil produzir ou transportar um Graffiti em um certo local.

Por outro lado, o Graffiti e o Rap tem como característica em comum a potência de reciclagem: ambos, grafismos e música, são fundamentalmente alimentados por partes de outros grupos de expressão de mesma categoria (imagem e som), partes, "fragmentos" e "lixos" diversos, num processo de recriação de funções, associações e efeitos dentro de novas composições. São como uma digestão de símbolos.

O Hip-Hop hoje tem encontrado cada vez mais espaços de visibilidade dentro da sociedade, na mídia e em seus processos de produção cultural. Isso pode anunciar "boas" ou "más" notícias, dependendo do aspecto observado: por um lado, isso ajuda no diálogo entre certos estratos sócio-culturais e, por outro, tende à sujeição e captura de uns sobre outros – ou seja, incorre no risco da massificação do movimento, que é a substituição de uma referência na atividade cotidiana pela dimensão do lucro de um produto vendável.

Nos grafismos urbanos de modo geral ocorre esta mesma dinâmica, e as suas implicações estão presentes nas discussões de muitos sujeitos grafistas; enquanto alguns argumentam que o grafismo é "arte marginal" e nunca deve ser encomenda ou produto de mercado, outros defendem o direito de valorização inclusive financeira de seu trabalho, sem constituir com isso necessariamente uma perda das suas referências de "autenticidade" ou "valor artístico". Há também, obviamente, os que produzem seus grafismos sem se preocupar com implicações éticas ou conceituais envolvidas, gerando-os em um contexto puramente mercadológico.

## **7. Grafias e originalidade**

A originalidade é valorizada entre produtores de grafismos urbanos como uma evidência de **atitude ousada e competência na criação**, através da dedicação ao trabalho experimental desenvolvido nas intervenções, dimensões do emocionar de tais sujeitos produtores de grafias. Neste sentido, tanto a **elaboração** técnica quanto a **espontaneidade** do traço contam; vai depender



da forma como um ou o outro se caracterizam dentro de um contexto ou proposta de composição.



“A evolução de poucos é a inveja de muitos”, diz em letras verdes acima da sigla “TDK”, ao lado das personagens. Isso demonstra não somente o caráter competitivo de muitos sujeitos no grafismo (o que pode ser lido como coordenações consensuais de ações, no sentido de que o outro é uma referência) como também sugere o caráter de percurso histórico em que tais comparações implicam.

Por um lado, a elaboração técnica exige **tempo de produção** da imagem e prática ao longo da história pessoal; nestes processos há **seleção de elementos** que tende à redução do repertório (exemplo: uma grande incidência de "letters" em detrimento de outras composições possíveis). Conseqüentemente, em complemento a este aspecto, imagens rústicas (de menor elaboração) tendem a permitir **maior variabilidade**.

Por outro lado, tal elaboração pressupõe um **maior número de trocas** com diversos referenciais; em tais processos ocorre, opondo-se à afirmação do parágrafo acima, enriquecimento do repertório de elementos (exemplo: grande variabilidade nas composições quando há troca com visitantes de outras localidades nos eventos relativos aos grafismos). E novamente complementando, as imagens de menor elaboração tendem, neste sentido, a permitir **menor variabilidade**.

A variabilidade a que me refiro não implica necessariamente na diversidade de domínios consensuais, ou sequer de coordenações de ações, anteriormente citadas. Trata-se apenas da diversidade dos elementos gráficos, ou seja, da potência de suas combinações em produzirem correlações com uma multiplicidade de domínios de realidade, e não necessariamente sua efetivação.

## Sujeitos e discursos grafistas

De acordo com o entendimento sistêmico, um sujeito não pode ser analisado fora da circunstância que vive. Podemos denominá-lo de "indivíduo" apenas dentro de um observar específico onde se produz um recorte que tende a abstrair os conjuntos de relações neste meio onde habita. É sob este enfoque de um sujeito-em-sua-circunstância que busco descrever como tenho visto funcionarem as grafias, em seus processos de trocas dentro do meio urbano, enquanto discursos.

Em relação aos sujeitos produtores destas grafias urbanas, as quais proponho entender como discursos de imagens e palavras, as questões de autoria e mérito criativo são discussões fundamentais. Afinal, do ponto de vista das referências de organização da produção de textos, e de arte em geral, aceitas em nossa cultura convencionalmente, não é possível identificar autores nos riscos e pinturas sobre muros da cidade; ante o senso comum eles são completamente anônimos, de modo que também não há garantia de exclusividade estética, de criatividade.

Por outro lado, se eu não tenho como objetivo catalogar cada redator e cada sistema de produção individualmente, por outro não posso observar a todos como um só homogêneo indiferenciado. Não esclareceria muito acerca de conversações em nenhum dos dois casos, pois seriam como pontos de vista que não destacam jogos de negociação em sua descrição.

Em nossa cultura, a autoria tem desempenhado o papel (entre outros) de afirmação desta "natureza individual" a partir de uma concepção de "originalidade" no trabalho de um redator, subentendendo um modelo de psiquê capaz de "criar" o seu conteúdo e/ou as suas produções, ou seja, referenciando a obra produzida somente na capacidade inventiva de um sujeito individual, que gera "de si mesmo" e de seu livre arbítrio as novidades. Para o pensamento sistêmico da Biologia da Linguagem (Maturana, 1997, p 123) no entanto, tal inventividade irrestrita não é concebível; todo sistema é estruturalmente determinado e a escolha é, assim como todos os fenômenos do mundo, uma função do observar. "Determinismo é uma característica do operar de um sistema, enquanto previsibilidade e escolha são expressões que refletem o

estado de conhecimento do observador”, de modo que “a novidade, o novo, é sempre um evento visto num quadro de referência a partir do qual ele não pode ser predito por um observador.” (p 164) Em outras palavras, nós fazemos escolhas e vemos novidade apenas onde somos incapazes de enxergar os mecanismos de encadeamento causal dos fatos. Obviamente, refiro-me aqui a uma noção de causalidade não linear, não determinística, não reducionista, pois entendo que: 1) não existe uma realidade objetiva externa ao observador e, portanto, um “determinismo” jamais se refere aos fatos em si; 2) o encadeamento dos fatos é sistematizado através de um mecanismo explicativo por um observador, porém o determinismo é característica do funcionamento do sistema, e o observador não poderá impor aos fatos uma interpretação reducionista sem negar a sua própria condição de um auto-determinação estrutural (Maturana, 2001, p 136). A idéia de uma não-linearidade no encadeamento causal permite ver que existe causa e efeito sim, mas que a experiência do sujeito humano, em sua posição de observador, nunca poderia esgotar a totalidade dos fenômenos envolvidos na rede de causas e efeitos – que são portanto virtuais, a serem atualizados através de um observar.

Em vista desta temática para discussão, em minha análise ou construção da observação eu optei por um breve diálogo entre idéias de Maturana e Foucault, selecionando este último essencialmente por três características: 1) por que trata de questões referentes à produção de discurso e autoria observando sua constituição histórica, o que me serve na descrição dos processos de produção dos grafismos como elementos de perturbação no meio urbano junto a estes dois princípios; 2) por seu posicionamento explicitamente crítico em relação ao sujeito da modernidade, que é um dos eixos norteadores nesta minha dissertação, o que também permite recorrer às idéias afins trazidas por Deleuze; 3) por tratar do campo social e das identidades que o compõem enquanto vetores de forças em constante negociação, de modo que a liberdade é um exercício indissociável entre hegemonia institucional e constituição do sujeito, outra noção consonante com as definições de Maturana para os sistemas enquanto auto-determinados estruturalmente, para a vida como um evento



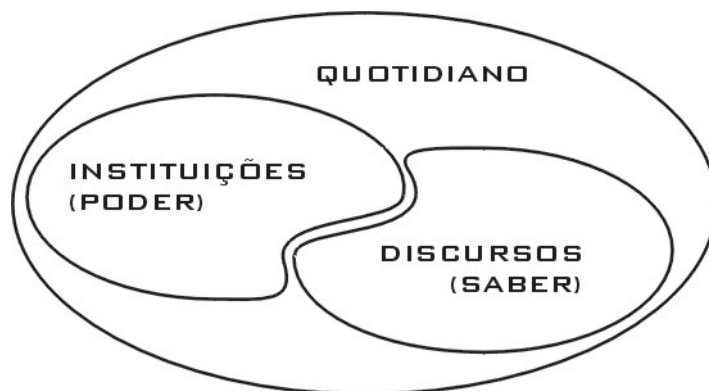
necessariamente auto-criativo e para um linguajar que é um contínuo de coordenações recursivas.

### **1. O discursar e o linguajar**

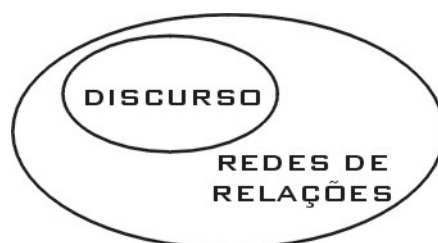
A partir das observações de Foucault (1992), percebemos os discursos como entrelaçados às formas de exercício do poder e ao meio quotidiano, na gestão e formulação deste último. O sujeito se constitui em relações de poder que contam com a presença de instituições de ordenamento social, as quais se efetivam, dentre outros meios, por certos mecanismos de esquadramento onde nós nos ocupamos com a “discursificação do quotidiano” (p 110).

“O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.” (Foucault, 1988, p 8)

As sociedades europeias na Idade Média, como exemplo, tinham as suas populações organizadas prioritariamente em torno do “agenciamento religioso”, de um monoteísmo nutrido desta discursificação do quotidiano, funcionando através da prática da confissão verbal; em comparação, nos dias de hoje nós funcionaríamos (fundamentalmente e de modo geral) em um “agenciamento administrativo”, a partir dos registros da escrita (Foucault, 1992, p 110 à 112). É importante destacar que, embora exista uma distinção clara entre “discursos/saber” e “instituições/poder”, não se tratam de dois conceitos disjuntos, tampouco de uma dupla intersecção: ambos funcionam em modulação mútua, em relação de acoplamento (representada abaixo).



Ainda que centre a sua atenção sobre os "textos" (que é a escrita fonética, ou o próprio linguajar falado), Foucault (1992) jamais poderia descartar o "fundo" de onde os destaca – onde identifico a lógica do pensamento sistêmico. Em primeiro lugar, ele esclarece este entrelaçamento onde avalia tais textos dentro das suas redes de relações (de poder e de conviver cotidiano), ou seja, incluindo elementos não textuais. Deste modo, mesmo tendo distinguido um "mundo dos discursos" de outras dimensões da produção cultural, desenvolvidas "na pintura, na música, nas técnicas, etc." (p 57), diferenciando portanto outras composições (nas artes com imagens ou sons) disto que denomina discurso, ele busca "estudar os discursos não somente pelo seu valor expressivo ou pelas transformações formais, mas nas modalidades da sua existência" (p 68) implicadas nestas redes de relações.

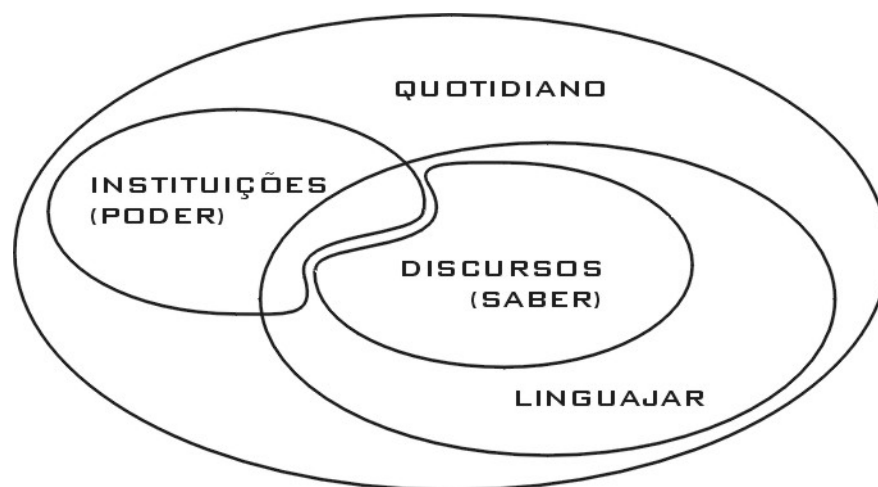


Em segundo lugar, ele chega a apontar o termo "discurso" como aplicável a diferentes manifestações da ação humana que não textos estritamente. Ou seja, feita uma distinção entre as práticas discursivas e não discursivas, fica sugerido que um discurso pode ser não-gramatical, não-formal, não-objetual... O que quero enfatizar não é uma definição formal do quê é o quê, e sim esta existência

de “relações” a serem consideradas, ou seja, a “borda difusa” do domínio discursivo, nas suas descrições e categorizações:

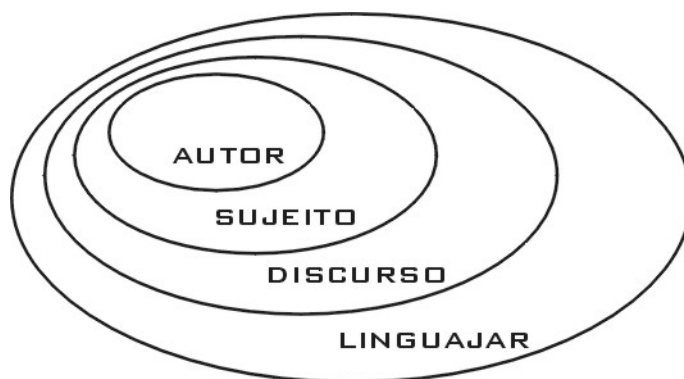
“Semelhante análise (...) essa tipologia não poderia ser feita somente a partir dos caracteres gramaticais do discurso, das suas estruturas formais, ou mesmo dos seus objectos; sem dúvida que existem propriedades ou relações propriamente discursivas (irredutíveis às regras da gramática e da lógica, como às leis do objeto) e é a elas que importa dirigirmo-nos para distinguir as grandes categorias do discurso.” (Foucault, 1992, p 68)

Neste sentido, ao me apoiar em conceitos da Biologia do Conhecer – onde o linguajar é constitutivo do humano, relacionado a quaisquer modalidades de ação no conviver, de modo a incluir potencialmente todas as técnicas, como a música, a pintura, etc. enquanto elementos do linguajar – o entrelaçamento dos discursos com os demais aspectos da nosso conviver humano me permite construir um diálogo produtivo entre os dois referenciais. Em outras palavras, eu entendo a nomenclatura diferenciada dos termos “discurso” e “linguajar” dentro dos respectivos contextos teóricos como o que propicia uma nova composição de idéias – onde o discurso é uma das modalidades dos processos de linguajar, cujo foco se coloca então nos dispositivos de poder-saber.



## 2. Sujeitos, indivíduos e autores

Os discursos não são entendidos aqui a partir de uma origem no suposto autor que os enuncia; antes, são compreendidos como atualizações dos entrelaçamentos entre o poder e o saber, dos processos de subjetivação que são visibilizados nestes tipos de linguajar discursivos. O nome de autor decorre destas relações, “serve para caracterizar um certo modo de ser no discurso” (Foucault, 1992, p 45), visto que emerge como “apenas uma das especificações possíveis da função sujeito”. O sujeito, por sua vez, aparece na ordem dos discursos segundo certas condições e sob certas formas, trata-se de uma “função variável e complexa do discurso” (p 69 e 70): é constituído em processos (ou em conjuntos de relações) específicos do linguajar discursivo, assim como o autor é constituído em conjuntos de relações do sujeito.



“Sujeito” e “autor” não são sinônimos, mas estão intimamente relacionados: a condição de possibilidade de um autor está nos tipos específicos de linguajar que podem ser tomados na perspectiva de um discurso, o qual por sua vez é condição de possibilidade do sujeito. O discurso, por ser constituído no encontro entre os poderes e os saberes legitimados dentro das circunstâncias quotidianas, cria estas condições de possibilidade de alguns modos de ser sujeito na ação (um dos quais é ser autor). No caso dos grafismos urbanos, nem sempre existe autoria reconhecível e, quando há, nem sempre se constitui a partir do modelo de sujeito individualizado, pois os saberes e poderes envolvidos em seu jogo de trocas e ocupações localiza-se nas circunstâncias deste “exterior-interno”, onde não necessariamente (às vezes sim, às vezes não) se respeitam as referências da propriedade privada e das regras gramaticais dos discursos. O

modo de ser sujeito dos grafismos urbanos é, neste sentido, uma perturbação para os sistema de normas formal.

O termo “indivíduo”, que não faz parte dos diagramas aqui apresentados, serve tanto para descrever uma unidade (uma individualidade) que distinguimos dentro de um sistema, de modo amplo, como para se referir ao sujeito dos modos de (con)viver a partir da modernidade, mais especificamente: individualidade como a modalidade de um sujeito muito específico, construído a partir de certas noções de corpo, mente e identidade diferenciadas (e até isoladas) do meio circundante; por isso mesmo esse conceito não será base para esta discussão.

“Seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que – ao menos após uma certa época – o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função do autor (...) tal como a recebe de sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica.” (Foucault, 1996, p28)

A palavra “sujeito”, embora demasiadamente vinculada no senso comum a esta noção de indivíduo, se diferencia teoricamente. A fim de pensar neste sujeito é necessário pensar em um modo de existência que se produz no linguajar, um “ser da linguagem” ou uma função do discurso<sup>28</sup> que “desenha” nele uma “dobra gramatical” (Foucault, 1992, p 18). “Ser na linguagem” é uma forma de enfatizar que só se existe enquanto sujeito dentro de um contexto discursivo, que este sujeito não deve ser identificado como “indivíduo” por ser resultante efêmero destes processos de interação, uma “dobra” que se

---

<sup>28</sup> Na citação original, aparece a palavra “linguagem” no lugar de “discurso”. Eu tomo os dois termos como sinônimos, sem confundir entretanto “linguagem” e “linguajar”. Se “linguagem” é o mesmo que “discurso”, é por ser necessariamente linguagem fonética, pois está especificada a linguagem “falada” (fonética: mesmo sendo uma “linguagem que não é falada por ninguém”, o é no sentido de não se originar no indivíduo auto-suficiente da mentalidade moderna), de modo a diferenciá-la do conceito de “linguajar”, que é algo muito mais amplo. Desenvolvi uma diferenciação conceitual muito próxima no capítulo “Os Grafismos: definições etimológicas e histórica” desta Dissertação.

Em outras palavras, discurso é um modo de linguajar no qual recorro as relações de poder-saber. Quando conceituo “discurso”, não me refiro apenas a coordenações consensuais de ações recursivas (linguajar), mais sim a um tipo de coordenação que se organiza enquanto condições de possibilidade das existências subjetivas na autoreferência. Nos diagramas, discurso (linguagem) é um sistema distinguido dentro de outro sistema mais amplo (o linguajar).

“desdobra”<sup>29</sup> continuamente. Existe assim uma interioridade relativa que não se pode desdobrar sem perder completamente o ser.

Deleuze (1992) explica que Foucault não deseja retornar à concepção de sujeito “individual” quando fala dos processos de subjetivação, que estes últimos até tem pouco a ver como o primeiro (p 116, 120, 131 e 132), no sentido de que esta palavra “sujeito” pode sugerir uma forma acabada, fixa, enquanto o segundo propõe a construção contínua dentro dos conjuntos de relações de forças, assim como também funcionam as dimensões de exercício do poder e do saber. “Sim, existem sujeitos: são os grãos dançantes na poeira do visível, e lugares móveis num murmúrio anônimo. O sujeito é sempre uma derivada. Ele nasce e se esvai na espessura do que se diz, do que se vê.” (p 134) Se o sujeito é produzido, ele o é nas relações, nos contextos específicos, no linguajar discursivo (“o que se diz, o que se vê”) de onde deriva; ou seja, não pode existir fora do sistema onde podemos observá-lo. “Não há sujeito, mas uma produção de subjetividade: a subjetividade deve ser produzida, quando chega o momento, justamente porque não há sujeito.” (p 141)

Esta discussão possibilita compreender os grafismos urbanos como um modo de produção de sujeitos onde autoria e anonimato co-existem em complementação. O que, à princípio, poderia parecer um contra-senso, encontra subsídios através de uma noção de subjetividade que permite aos discursos circularem através das novas configurações aqui apontadas, como os próprios grafismos parecem perseguir em seus percursos de intervenções urbanas.

---

<sup>29</sup> Deleuze (1992) descreve este movimento e a sua tensão: “(...) até onde desdobrar a linha sem cair num vazio irrespirável, na morte, e com dobrá-la sem no entanto perder contato com ela, constituindo um dentro co-presente ao fora, aplicável ao fora?” (p 140)

## Criatividade e multidimensionalidade

“Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice. (...) Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial.” (Calvino, 1991, p 131).

Refletindo originalmente a respeito da escrita literária do século XX, este modo de pensar o mundo me parece muito adequado aos grafismos urbanos como os tenho observado e descrito neste trabalho. Em sua “apologia do romance como grande rede”, Calvino (1991) reflete quanto à condição humana de um amplo “quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações?”; sua esperança é poder alcançar “uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra” (p 138).

Uma rede que é agenciamento de interventores urbanos constitui movimento de bifurcação diante das estruturas formais: estruturas de distribuição do espaço, de composição das imagens, e entrelaçamento de ambas nas práticas quotidianas de subjetivação.

Grafismos (não necessariamente os urbanos) são uma prática desvalorizada em nossa sociedade, no sentido de que são pouco explorados como dimensão quotidiana: apesar do ensino escolar da escrita fonética garantir a prática geral da caligrafia (desconsidero aqui o analfabetismo funcional, o qual abarca a maioria da população), a grafia de composição livre, exercício criativo sensorio-motor, não tem espaço em nosso meio. Ou melhor dizendo, tem seus espaços garantidos dentro de identificações esquadrihadas, como a do especialista (o artista ou o trabalhador técnico, da área gráfica), do sujeito de estudo e/ou avaliação (de testes projetivos e/ou psicotécnicos, aplicados por psicólogos principalmente na instância jurídica), e mesmo do grafiteiro ou pichador (tido



como um vândalo, transgressor dos direitos de propriedade privada<sup>30</sup>). De qualquer maneira, a identidade do cidadão adulto médio exclui a necessidade, e mesmo a possibilidade, da prática da grafia espontânea<sup>31</sup>, refletindo a condição mais ampla da ausência de espaço para o "brincar" no modo de vida fundamentado no circuito de produção capitalístico.

Por outro lado, se parto do pressuposto de que os grafismos urbanos não são produzidos, em sua maioria, por crianças (o que vai depender da estipulação de uma idade mínima a ser considerada "criança"), também é um fato importante que a grande maioria dos seus produtores são adolescentes e jovens, especialmente do sexo masculino. Estudos recentes (Arantes, 2003) revelam uma constante através das décadas: que grande maioria das apreensões por infrações contra o patrimônio é efetuada por adolescentes do sexo masculino, donde posso conjecturar que as práticas de grafismos urbanos estão relacionadas a fatores nos campos econômico e sociocultural muito próximos aos determinantes das infrações contra o patrimônio de modo geral. Pelo que observei, posso considerá-lo um de seus "emocionares" matrizes, presente na maioria dos sujeitos abordados, constituindo um domínio de consensualidades nas coordenações de ações da intervenção urbana – e que se combina às categorias de comportamentos linguajantes registrados nisto que chamo conversações por grafismos urbanos.

Isso consistiria um problema (no sentido de "empecilho", ou condição nociva, na produção das grafias urbanas) do ponto de vista da necessidade de uma vontade disciplinar absolutista do Estado, fundamentada na concepção da virada do século, onde as "populações urbanas e industriais começaram a ser percebidas como elas próprias uma 'massa' – indiferenciada, potencialmente perigosa, um corpo coletivo que precisava ser controlado e modelado numa forma com sentido" (Buck-Morss, 1992, p 32). Sendo esta a concepção mais difundida histórica e politicamente, as instituições de legislação, monitoria e penalização das possibilidades de circulação e intervenção por parte dos sujeitos em nossa sociedade se referenciam nela. Em sua função de representar o poder

---

<sup>30</sup> A pessoa física Toniolo sofreu indiciamento pelo crime de dano: Artigo 163, parágrafo único, inciso III, do Código Penal Brasileiro. Seu interrogatório ocorreu em maio de 2003, na 10ª vara criminal.

<sup>31</sup> Tender ao imprevisível, à experimentação, ou a práticas não determinadas por finalidades prévias.

público, ao mesmo tempo que se vêm imobilizadas diante do interesse financeiro de corporações privadas, tais instituições muitas vezes não servem como canal de expressão legítimo das opiniões da população – que podem ser representados, em parte, por grafismos urbanos e seus admiradores e, em parte, pelas opiniões contrárias à existência dos grafismos.

Grafismos urbanos são, à princípio e por definição, contra a lei, salvo casos de permissão concedida por uma pessoa física, ou jurídica, ou órgão governamental. O interessante a ser observado é que, no caso de imagens publicitárias (que também encontram aliados e opositores), a transgressão de limites legislativos é apoiada não somente por um poder econômico (que dobra os limites legislativos, formalizando uma relação de acordo com sua lógica constitutiva), mas também por um discurso igualmente "sutil" viabilizado pelas capacidades próprias da publicidade. Falo aqui do que se tem estudado em relação aos mecanismos de captura utilizados pela mídia (Fischer, 2000), que se configuram invariavelmente dentro dos limites judiciais e, no caso das imagens em meio urbano, acabam apoiando as opiniões gerais em torno da lógica de mercado (publicidade política e comercial são permitidas, porém intervenção espontânea não).

Todavia, procuro considerar as diferenças como inerentes à espécie humana e, muito mais do que isso (e por isso mesmo), fonte inestimável de enriquecimento criativo através dos processos de interação contínua:

“Os organismos e as sociedades pertencem à mesma classe de metassistemas formados pela agregação de unidades autônomas, (...) para a operação de um sistema social humano, o ponto central é o domínio lingüístico gerado por seus componentes e a ampliação das propriedades destes. (...) O organismo restringe a criatividade individual das unidades que o integram, pois estas existem para ele; o sistema social humano amplia a criatividade individual de seus componentes, pois esta existe para eles.” (Maturana e Varela, 1997, p 220 e 221)

Posso entender que os conflitos são igualmente inevitáveis. Conflitos entre as diferenças que tendem a se manifestar tanto em rituais tradicionais quanto em arroubos de violência desregrada – e hoje em dia, particularmente, através

dos inacreditáveis índices de mortalidade, os quais são descontrolados demais para se tratar do primeiro caso, porém regulares demais para se tratar do segundo. Nas grafias urbanas, por este aspecto, os conflitos se manifestam através de "regras" próprias do grafar as quais, quando chegam a prejudicar moral ou financeiramente um sujeito, proprietário de certa superfície suporte de uma intervenção indesejada, a gravidade dos danos é consideravelmente menor que os envolvidos em outras modalidades de infrações contra o patrimônio, que envolvem arrombamento, roubo, estrago irremediável, etc.

Não se trata de uma justificativa para um erro, mas de uma reflexão (ainda como abstração) em torno dos níveis de tolerância necessários para a regulação da vida em sociedade, bem como da disponibilidade de espaços no contemporâneo para a manifestação da imprevisibilidade e da disputa criativa. Afinal, as leis são arbitrariedades que pressupõem (bem como o conhecimento acadêmico) constante remodelação. Esquecê-lo invariavelmente reforça também conflitos e oposições tão injustificáveis quanto costumeiras, como descreve Arantes (2003) nas questões de reivindicação de condições justas e dignas também para sujeitos em conflito com a lei. Como no processo educacional de uma criança, com suas potencialidades e idiosincrasias que não devem ser nem eliminadas nem inteiramente aceitas, mas que se desenvolvem em sua co-deriva no contexto cultural, não devemos procurar um equilíbrio fixo entre ambos os extremos através de fórmulas institucionalizadas.

Um certo "devir criança" orienta grupos de produtores de grafismos urbanos, ou antes um "devir adolescente", mas não no sentido da quantidade de indivíduos nesta faixa etária (o que melhor justificaria este fato é o caráter de "modismo" com que tal atividade se apresenta para alguns grupos de jovens). Afinal, a persistência no trabalho é outro importante emissor que define estes produtores de imagens, e também os distingue entre si em graus de valorização, de modo que muitos dos indivíduos considerados "melhores" são também os mais velhos; por consequência desta "seleção" em processos de continuidade através da atividade de grafista na vida adulta, os mais antigos são menos numerosos.

Antes da questão da faixa etária, são as características de transgressão, da diversão, da espontaneidade, competitividade, espírito de grupo, experimentação, ousadia, etc. que analiso como um "dever adolescente", que fazem parte desta rede de emocionares compartilhados entre os sujeitos. E são estes os afetos que vejo enquanto possivelmente relacionados com os fatores que determinam altos índices de apreensões por infrações contra patrimônio público e privado de adolescentes do sexo masculino. São a vivacidade, a inquietação, a impertinência e a resistência que definem a arte das tribos de rua, construindo categorias auto-referidas, roubando e apossando-se dos distintivos de subjetivação.

"A produção de linguagem urbana revela, em seus múltiplos códigos, as tensões, marginalizações, disputas e reivindicações dos seus habitantes, porque o que se escreve ou se prescreve em seus muros é obra dos cidadãos, e não imposição das instâncias institucionalizadas. (...) Por isto, os grafiteiros ou pichadores, ao se apropriarem desses espaços, sem autorização prévia, suportam uma carga emocional muito grande." (Ramos, 1994, p 33 e 44).

Tratando, então, do aspecto da transgressão: em geral, os limites da instituição (enquanto sistema de regras totalitárias) se configuram pela exclusão dos sistemas alternativos que o complementam. Em outras palavras, ao determinar maquinarias específicas com suas regras específicas (ainda que complexas), automaticamente determinamos os "negativos", exceções que visibilizam as incoerências internas<sup>32</sup>: a inevitabilidade dos "fluxos" da vida que fogem às "formas" nela impressas.

Poderia comparar este funcionamento ao modo como Maturana define o observar, que é a ação de destacar um sistema de um fundo que lhe é contexto (conferindo delimitações e identidade) e, entretanto, contrariando a concepção de que não existe um mundo externo e independente ao observador; nas

---

<sup>32</sup> Morin (2000) descreve o princípio dialógico, de uma indissociabilidade entre opostos. "Nós mesmos somos seres separados e autônomos, fazendo parte de duas continuidades inseparáveis, a espécie e a sociedade. Quando se considera a espécie ou a sociedade, o indivíduo desaparece; quando se considera o indivíduo, a espécie e a sociedade desaparecem. O pensamento complexo assume dialogicamente os dois termos que tendem à se excluir." (p 34)

instituições, tendemos à naturalizar as identidades e as outras definições (tratando-as como naturezas em si, sem referência no observar), o que elide o olhar para a existência de conflitos expressivos, tratando os mesmos como defeitos elimináveis. É deste modo que, na sua determinação geral, a Medicina tende a trabalhar com um corpo humano onde, em última instância, a morte é um mal a ser possivelmente (teórica, futura e idealmente) sanado; do mesmo modo, a noção de cidadania modernizada acusa absoluta impropriedade na ação interventora dos corpos não-hierarquizados sobre elementos da arquitetura urbana oficialmente organizada. O conflito com a lei como aspecto da problemática da drogadição apresenta uma consideração muito apropriada ao assunto dos grafismos:

"Não há soluções fáceis, desprovidas de riscos, nos mais diferentes planos. (...) É, portanto, da maior importância e máxima urgência ampliar e aprofundar o debate, até porque as soluções não serão técnicas (meras aplicações de um suposto saber "científico"), mas necessariamente resultados possíveis do confronto e do entendimento entre forças, interesses, projetos, valores e opiniões. É necessário que as diversas posições amadureçam através do diálogo, até que se torne plausível produzir uma agenda para o futuro, uma verdadeira agenda aberta e democrática para o século XXI." (Soares, 1993, p. 126 e 127)

Como exemplo de violência, no aspecto percebido a partir de um ponto de vista referendado em Foucault, enquanto excesso que rompe as relações dos conjuntos de forças contrapostas que se caracterizam em poder e resistência – ou seja, como sistema de totalitário que elimina quaisquer alternativas de ação – penso no atual (sempre presente, porém na vanguarda da mídia, hoje) tema do terrorismo de Estado, muito menos visível nos discursos dos meios de comunicação em massa e do senso comum que a força diametralmente oposta a ele, o terrorismo com bases ideológicas de protesto. Grafismos urbanos não constituem uma forma de terrorismo porque se propõem a jogos de conversações gráficas: sua ação questionadora de instituições ainda se insere na rede de negociações possíveis, no sentido de compor junto às forças instituintes.

Na grande maioria das vezes, servem minimamente para quebrar a estética urbana vigente, de superfícies de cores planejadas, intocadas, homogêneas – mesmo nas manifestações mais consonantes com os poderes de legislação do Estado e da propriedade privada, como as contratações de murais ou os eventos públicos de incentivo à arte, por exemplo.

O maniqueísmo é marca de certas bases filosóficas, ideológicas e políticas de nossa civilização moderna, traçando nossos trajetos coletivos de conversações em coreografias que reafirmam, repetidamente, a possibilidade de classificação dos fenômenos dentro de uma lógica de previsibilidade, onde os fatores são plenamente reconhecíveis, os resultados determináveis, e todos os julgamentos inquestionáveis. No caso dos grafismos urbanos, existem mitos explicativos, assumidos tanto pelos produtores de grafismos quanto por outros que os abordam, a respeito das fontes do costumes da transgressão impressa, indubitavelmente relevantes e que porém não esgotam todos os seus aspectos.

Ao dialogar com um sujeito grafista, certa noite, ele me perguntou ironicamente se eu já havia descoberto o “porquê” das suas ações – provavelmente presumindo que eu corresponderia ao modelo de pesquisador acadêmico da concepção mecanicista e individualista que é, de fato, a mais comum. Depois que lhe respondi dizendo que isso não me interessava e mostrei a minha coleção de fotos, ele se “desarmou” e, surpreso, expôs a explicação dele: mais um dos mitos identitários que eu já ouvira (não contrapondo “mito” a fato histórico, pois ambos podem muito bem se complementar), sobre as pinturas rupestres e as cidades romanas.

O sujeitos envolvidos nestes processos criativos derivam em seu acoplamento estrutural através de conversações diversas dentro da ampla rede de relações que é o meio urbano, (re)visitado enquanto potência de muitos domínios de existência (Maturana, 2001, p 149). Eu digo “potência” porque não posso afirmar uma relação de consequência direta entre a experiência das grafias e a experiência de ampliação de domínios operacionais, de trocas simbólicas: em primeiro lugar, porque recairia numa explicação de caráter reducionista que é incoerente com a visão sistêmica da Biologia do Conhecer, onde existe uma relação gerativa (de independência e de não intersectância, ou

de causalidade não-reducionista) entre o domínio da proposição de um mecanismo gerativo (a explicação) e o domínio das experiências efetivas, ou fenômenos (p 136); em segundo lugar, porque observei que nem todos os sujeitos grafistas desenvolvem um trabalho “criativo”, ainda que este seja um dos elementos fundamentais do emocionar básico do grafar urbano.

O que estou chamando de criatividade? Na percepção dos próprios sujeitos, da originalidade como uma qualidade constitutiva do seu trabalho. A originalidade tem relação com a questão do determinismo operativo de um sistema: imprevisibilidade é a ausência de referências adequadas sobre a cadeia dos fatos que envolvem os processos de produção de tal sistema, que é a previsão, ou a constituição de uma reformulação explicativa causal (Maturana, 1997, p 164). Sendo que a percepção é limitada às condições ou aos domínios operacionais do observador, sempre existe a possibilidade de criatividade; aqui interessa uma criatividade como é percebida pelos próprios sujeitos grafistas uns sobre as produções dos outros, com vistas à qualificação de minha análise sobre as relações entre as marcas em si mesmas.

Neste sentido, encontro relações com a condição de multidimensionalidade na deriva estrutural de cada sujeito, pois “quanto mais complexa e multidimensional for nossa vida, mais inovadoras, estranhas e inesperadas parecerão nossas ações e distinções na linguagem, para aqueles com quem vivemos sem compartilhar todas as nossas conversações.” (Maturana, 2001, p 153) Em outras palavras, as muitas experiências de vida, a maior amplitude de trocas, às quais se dispõe cada sujeito, tendem a contribuir com a qualidade criativa de seu trabalho enquanto grafista. E isto somente é possível na proporção em que os grafismos não configuram um campo de sujeitos homogêneos, mas sim somam uma diversidade de desejos, atitudes e entendimentos a respeito das práticas das intervenções urbanas.

“Nós, seres humanos, normalmente existimos, simultaneamente ou em sucessão, em muitos domínios de coexistência diferentes, cada um constituído como uma configuração de conversações e como um domínio de racionalidade sob uma forma fundamental de emocionar que especifica quem a ele pertence.” (Maturana, 1997, p 317)



As mensagens e desenhos que visibilizam dimensões do espaço público da rua em sua abertura à interação e apropriação, sem controle de uso, pode denunciar as tensões em sua construção, a partir do desenvolvimento das coordenações de ações. Por exemplo, a cadeira de madeira do Gripe disponibilizada (à posse pública) através da referência no texto ao lado ("Ei, você, que mora na rua, aqui está mais um móvel para sua casa"), pode coordenar-se com tensões entre o espaço público e o privado em nosso tempo. Entretanto, estas possibilidades apenas se concretizam através de sujeitos que se dispuserem à interação, ou seja, à abertura de sentidos.

Um ponto de vista, ao afirmar seu lugar enquanto discurso dentro da rede de sentidos que o compõe, produz automaticamente visibilidades e invisibilidades. Ao ver, determinamos a importância de certas marcas, selecionamos alguns aspectos em meio a outros que deixamos de ver. O que vemos e não vemos determina as posições às quais nos filiamos na produção de certos saberes. Todo ponto de vista possui um contexto do qual é inconsciente.

"Na história da escrita, o livro constitui apenas uma etapa. Se na Idade Média ele surgiu, a partir da sua forma pioneira do *codex*, na atualidade acumulam-se sinais de dissolução de sua forma tradicional. (...) Num primeiro momento, não seria a própria metrópole a expressão mais patente da nova escrita? Com suas vitrines, passagens e exposições, ela é o palco de um espetáculo sempre renovado; com seus *outdoors* e tabuletas, seus letreiros e anúncios luminosos, ela se apresenta como uma nova forma de livro, um hipertexto." (Bolle, 1999, p 90 e 91).

Neste entendimento, grafias urbanas contemporâneas são parte do movimento de composição dos espaços de convivência urbanos que se desenrola pela história e que "age através" dos sujeitos, no sentido de que a reflexão a respeito da sua própria condição de agentes históricos não necessariamente acompanha suas atividades de produção de imagens de intervenção.

Na concepção de Foucault, uma referência deste estudo, corpo, sociedade e conhecimento são atravessados por linhas contínuas de subjetivação ou modelação de forças. "Como nos ensina Michel Foucault, trata-se de pensar que

tudo isso é produção, construção de um tempo, o nosso tempo, e que tudo isso constitui os saberes de uma época, configurados em 'regimes de verdades'." (Fischer, 2000, p 119) Ao observar as grafias urbanas e seus produtores, tenho acompanhado as dinâmicas recursivas nas coordenações consensuais entre as impressões povoando o espaço externo-interno das cidades e o posicionamento dos corpos no espaço, em sua rede social e simbólica.

Além disso, entendendo o nosso modo de viver como fundado na partilha e no encontro íntimo (emocionar específico das relações humanas), o que combina-se ao linguajar no processo denominado "conversar", identifico dinâmicas recursivas de linguajar e emocionar nas atividades de produzir grafias urbanas. Minha escolha do referencial da Biologia do Conhecer se deve a esta própria definição de linguajar, que permite entender os processos de linguajar não como "troca de informação", e sim processos de coordenações recursivas, pensando aí uma gama muito maior da interação humana como potencialmente lingüística, não necessariamente vinculada a regras gramaticais ou fonéticas. Trata-se de explorar tanto limites da comunicação e da partilha de expressão (neste caso, principalmente gráfica) quanto do corpo no espaço, os possíveis nexos criativos ou conflitos que tendem a surgir.

Esta é a distinção fundamental: em vista de que o linguajar não é definido nem como necessariamente um sistema gramatical, nem como um sistema semiótico de qualquer modo (com "significantes" e "significados" em composições), e sim como sistema de ações coordenadas recursivamente em uma coletividade, o consenso de que falo não é o consenso das determinações semióticas, é o das coordenações em si. Em outras palavras, não há um consenso por si só, prévio e/ou acabado, que corresponda à essência ou verdade da cognição, a partir do qual se costuma pensar em uma "linguagem pura" a ser alcançada. O consenso e a recursividade são dois aspectos do linguajar fundamentalmente indissociáveis: consensual é aquilo que participa e emerge da recursividade, e recursivo é a própria continuidade das ações que sustentam uma consensualidade ao longo do tempo.

Neste sentido, no momento em que chamo a atenção para o fato de que não podemos diferenciar consensos (no sentido de formalizações acabadas,

como uma definição estática esclarecedora para o que é grafito e pichação) nos diferentes conjuntos de trocas dentro do sistema geral dos grafismos urbanos, me refiro ao consenso das determinações semióticas, de uma significação acabada para o que é e o que deixa de ser graffiti; ou seja, estou falando de uma condição de abertura processual dos linguajares em geral, por definição. Característica que, portanto, não lhe é exclusiva – mas que, ao meu ver, é extraordinária, ou seja, é mais “intensa” ou evidente do que se pode perceber num sistema de trocas de uso mais comum, feito as linguagens falada e escrita.

Ao que realmente vale chamar a atenção é a minha tentativa de visibilizar esta condição, escapando de diferenciações fixas de categorias. Nesta tentativa, porém, não quero desvalorizar o grau de organização intrínseca aos sistemas de trocas dos grafismos urbanos, e sim exatamente o oposto: busco valorizar como a dinâmica contemporânea dos grafismos urbanos pode tornar evidente, ao ser considerada enquanto uma espécie de linguajar, condições de produção de todo o linguajar. Se me dou ao trabalho de “distanciar” os grafismos urbanos de uma condição “bem estruturada” como a que ocorre (ou melhor, como costumamos pensar que ocorre) na fala e na escrita, é porque, pelo outro lado, considero sim que o grafismo urbano poderia correr o risco de ser confundido com um sistema de trocas mais “estável” e mais limitado às instituições de composição da linguagem.

## Anonimatos e autorias

Ser o autor, assim como ser sujeito, é mais um processo resultante do que uma fonte explicativa. De acordo com Foucault (1992) a "autoria" é uma função do sujeito que o relaciona a uma produção ou obra, que por sua vez é distinta em sua estrutura pela possibilidade de permanecer independentemente do sujeito. Sendo assim, a função autoral exercida a partir da modernidade tem as suas condições de criação historicamente vinculadas às responsabilidades judiciais por uma certa produção discursiva, ou seja, integra um complexo de mecanismos de controle dos discursos elaborados nos movimentos da coletividade, dentro da lógica da individualização que fundamenta a sociedade moderna e seu princípio de liberdade pela propriedade privada (p 47 e 56).

Neste sentido, uma função autoral pode ser entendida como referência a certos processos de produção, não simplesmente à identificação do indivíduo pré-existente, anterior e externo ao discurso.

"O autor, não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência." (Foucault, 1996, p 26)

Sendo a individualidade transitória, relativa e efêmera por ter determinações históricas e institucionais, a identificação de um sujeito-indivíduo dentro do sistema coletivo é o próprio movimento que o produz. "A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências" (Foucault, 1992, p 33), de modo que a autoria não necessariamente corresponde a um indivíduo que efetivamente produziu uma obra (p 56), porém tende a reforçar esta condição. Autoria, portanto, nada mais é do que o conjunto das relações construídas (no linguajar e, dentro dele, no discurso) em torno de um princípio explicativo para a existência da obra: que ela se origina necessariamente em uma subjetividade individualizada.

## 1. Grafismos e auto-produção

Neste momento, destaco dois pontos específicos de concordância entre tal noção de subjetivação enquanto processo e a visão sistêmica, onde nós humanos existimos como um engendramento dos processos de coordenações consensuais de ações de coordenações consensuais de ações recursivos (os quais chamamos linguajar). Primeiro que, em vista do que já foi apresentado, em ambos os pontos de vista e análise, o sujeito não precede seu campo comunicacional, mas é constituído nele<sup>33</sup>.

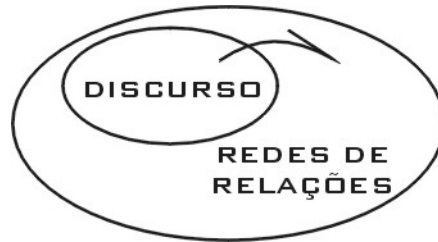


Em segundo lugar, eu levo em consideração um dos princípios básicos do entendimento de Foucault quanto ao exercício do poder: que este subentende, em algum nível, certa liberdade mínima, pois a força exercida sem possibilidade de resistência é violência, e não poder, no sentido de que extingue absolutamente a vida. Como seres vivos, somos por definição sistemas determinados estruturalmente em processos de auto-criação – a autopoiesis – e, na condição de seres humanos, existimos necessariamente através de nossas ações, implicadas em coordenações consensuais sobre coordenações consensuais, em sua continuidade recursiva. Em ambas as formas de análise (das relações de poder e das condições do humano), o sujeito não é determinado pelo seu campo comunicacional, mas sim constitui seu espaço dentro dele<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Esta compreensão é condizente a afirmação de que o sistema nervoso humano não é solipsista, ou seja, que os processos cognitivos não podem ser vistos como independentes do meio (Maturana e Varela, 2001, p 188).

<sup>34</sup> Esta compreensão condiz com a noção de que o sistema nervoso humano não pode ser entendido como representacionista, ou seja, que não pode ser visto com entradas e saídas informacionais onde o meio determinaria o sistema (Maturana e Varela, 2001, p 188)



Estes processos de coordenação resultam do estabelecimento de domínios consensuais nos espaços de convivência, que só é possível a partir do processo fundamental de acoplamento estrutural ontogênico:

“Se a operação primária para o estabelecimento de um domínio lingüístico é seu acoplamento estrutural ontogênico, então as condições primárias para o desenvolvimento da linguagem são, em princípio, comuns a todos os sistemas autopoieticos, na medida em que eles são estruturalmente plásticos e podem atravessar interações recursivas.” (Maturana, 1997, p 150)

Novamente, o “ser da linguagem”, porque constitui a “dobra” continuamente, existindo como sujeito dentro de um contexto discursivo não apenas a partir de uma identidade de classe (o que também seria uma “individualidade” finalizada), e sim como resultante da interação, como “dobra” que se “redobra” continuamente. Há uma exterioridade relativa que não se pode desmanchar sem perder o ser completamente, e que é tecida “de dentro” nas discursificações do quotidiano, dobrando linhas em direção ao “fora”, processando a informação em formas de coexistência.



Na dimensão destas discursificações do quotidiano ocorre o que proponho chamar de “auto-produção” nos processos discursivos, neste espaço de liberdade

mínima subentendido em todas as relações de poder, e condizente com o aspecto fundamental de toda a vida. É neste sentido que posso dizer que nossos espaços de convivência no meio urbano, dentre outros, não são constituídos desta ou daquela forma simplesmente porque assim foi instituído (de “fora”) através dos processos molares de subjetivação somente, e sim que também nossas opções, posturas e estratégias de existência são o aspecto afirmativo e “molecular”, de adesão, que garante sua funcionalidade.

Por exemplo, no período histórico europeu citado anteriormente, quando da substituição do agenciamento religioso (de confissão e perdão na relação entre o sujeito e um plano transcendente divino) pelo agenciamento administrativo (de registros escritos na relação entre o sujeito e uma memória coletiva): por um lado, ambos são mecanismos de discursificação do cotidiano (Foucault, 1992, p 111), formas do sujeito “dobrar linhas do fora”, ou estratégias de “processamento” das informações circundantes em individualidades constituídas e, portanto, sujeitos constituindo-se nas suas relações de conversações; por outro lado, existem particularidades, sendo que formas de registro escrito garantem uma permanência maior do discurso, muito em vista do suporte e das suas características físicas. O elemento gráfico permite o acesso repetido, cada vez mais descentralizado, na própria época, que é como funciona o sistema de poder administrativo; igualmente amplia a memória, torna possível o acesso no futuro, como documento histórico por nós hoje.

“A voz única, instantânea e sem rastro da confissão penitencial, que suprimia o mal suprimindo-se a ela própria, é doravante retransmitida por múltiplas vozes que se depositam numa enorme massa documental e que constituem assim, pelo tempo afora, como que a memória sempre crescente dos males do mundo.” (Foucault, 1992, p 112)

Esta “retransmissão” de que ele nos fala, pela possibilidade de repetição nos discursos (ou da recorrência no acesso à leitura), constitui um dos fundamentos das redes de trocas. Neste caso, redes onde o exercício do poder é cada vez menos centralizado, ao transitar da voz única para múltiplas vozes, de um poder central para uma rede de poder distribuído. Entretanto,



descentralização do poder não determina necessariamente maior ou menor grau de exercício desta liberdade intrínseca ao sujeito. Ao invés da referência no domínio transcendente divino, que exigia “desentranhar do interior da alma os movimentos mais ocultos, de maneira a poder-se libertar deles” (Foucault, 1992, p 160), passou-se a reportar as culpas diante da lei terrena em uma rede de referências humanas. Como os registros escritos, inicialmente, ainda eram atribuição da instituição monárquica de governo (que compunha, junto à instituição religiosa, as ditas sociedades de soberania – p 112), para as pessoas “modestas e anônimas” (p 102) que eram confrontadas pelo poder institucional vigente, “capturadas” nestes registros – os “homens infames” marcados pelo documento escrito, um novo regime moralizante onde se “instala um dispositivo para dizer o ‘ínfimo’ (...) o mais interdito e o mais escandaloso” (p 125) – as relações configuravam conjuntos de mútua e contínua vigília, coerção e calúnia. Os processos de subjetivação eram “atravessadas pelos mecanismos por um poder político” (p 113 a 122) que tende à homogenizar e reduzir a potência das contribuições (dos sujeitos) à produção de tais descrições, ou seja, a capacidade de participação propositiva nos discursos, os quais são produzidos entre o poder incidente das instituições e as resistências possíveis dos sujeitos.

Maturana (1997) explica como “todo sistema político coercitivo visa, explícita ou implicitamente, a reduzir a criatividade e a liberdade especificando todas as interações sociais como o melhor meio de eliminar os seres humanos enquanto observadores, e assim atingir a permanência política” (p 165). O que nos propõe observar Foucault é como a coerção funciona não apenas em formas explícitas e formais de poder institucional, e sim nos elementos mais sutis das relações entre as pessoas.

Para Sennett (1997), os sujeitos das sociedades de soberania e disciplinar eram mais diretamente referenciadas no coletivo, afirmando sua identidade na comunidade, referência abalada quando o sistema de comércio possibilitou o desenvolvimento da modernidade (p 137 a 140), em “uma rede fina, diferenciada, contínua, onde se disseminam as diversas instituições da justiça, da política, da medicina (...) numa linguagem que terá a presunção da observação e da neutralidade” (Foucault, 1992, p 122). O sujeito moderno,

determinado pela possibilidade de movimentação nas trocas "livres" do mercado, busca a sua sustentação na própria condição de autonomia; desenvolveu-se nos mecanismos de gestão coletiva da burocracia serializante, de individualização, discursificação das experiências quotidianas orientada por uma necessidade da afirmação do sujeito-indivíduo, diferenciado da coletividade, associado à (re)produção desta função autoral.

Neste ponto, os mecanismos de constituição subjetiva na individualização do sujeito moderno podem ser vistos como retornando ao princípio da relação consigo mesmo do agenciamento religioso, num caminho que leva à interioridade fundamental (alma ou autoria). E a formulação complementar ao individualismo enquanto única identidade e valor autênticos é a noção de coletividade enquanto "massa" ou "soma de indivíduos" que tende à "disfunção da irracionalidade", uma oposição complementar justificando a existência da figura do líder (um indivíduo racional que serve de orientação, numa "versão moderna do pastor de ovelhas") entendendo que "não há identidade possível entre a massa e o indivíduo no que concerne à razão" (Silva, 2001, p 71 e 72). Em outras palavras, o coletivo como um sistema que tende necessariamente à destruição, sem condição de organização própria caso não seja devidamente orientado por uma instituição formal. Os anonimatos são a marca desta condição indeterminada, a negação da autoria individualizante, a perda das referências de ordenamento.

No caso do domínio científico, entendemos que uma produção discursiva não necessita de autor por estar suficientemente fundamentada na racionalidade do método, conjuntos sistemáticos (Foucault, 1992, p 49) de regras impessoais do iluminismo objetivista (p 7). Abordando tal "objetividade" a partir da descrição de Maturana (1997, p 249), de uma objetividade entre-parênteses, entendo que existem tantas possibilidades de sermos "objetivos" quantas forem as comunidades onde pudermos constituir as nossas referências explicativas. Neste entendimento de uma objetividade entre parênteses, a autoria acontece na participação de um domínio explicativo, na aceitação de seus pressupostos e de seus métodos. Dessa forma, estamos distantes da idéia de autor como referência individualizada e anterior à participação no domínio.

Já no domínio literário, isso não funciona assim: recorreremos ao romantismo subjetivista (Foucault, 1992, p 7) como a reafirmação do sujeito individualizado, fonte verdadeira ou fundamento originário da obra que experimentamos como instância profunda (em nós ou nos outros), que é uma reformulação explicativa para justificar em uma obra as características da sua estrutura e seu trajeto de transformações, bem como o seu lugar em relação a outras obras (p 53). “O anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos à título de enigma” (p 49), como indicador da ausência de um autor que se pressupõe existir, ainda que oculto. “Que não se esqueça, porém, que esta posição singular da literatura não é senão o efeito de um certo dispositivo de poder que atravessa, no Ocidente, a economia dos discursos e as estratégias do verdadeiro.” (p 127)

Sendo assim, a constituição de individualidades (dobras de subjetivação na modernidade) tem como elemento central esta noção de autoria enquanto um sujeito fundamento de si mesmo. E a autoria vista como uma reconstrução explicativa, no sentido de uma análise crítica desta noção da modernidade, não deve se confundir com a “auto-produção nos discursos”, o modo como escolhi chamar a atenção para este aspecto do sujeito humano, que é individual apenas no campo social onde se desenvolve através do linguajar em sua deriva ontológica, ou congruência estrutural, com os elementos do ambiente circundante (Maturana, 1997, p 203). Um sistema vivo opera na produção das condições de sua própria legalidade, como produz os elementos que o constitui. Deste modo o linguajar, ao operar como dispositivos de poder-saber em relação à experiência do cotidiano, constitui os discursos, que ao operarem podem ou não constituir sujeitos, que ao operarem podem constituir autores.

**AUTORIA ≠ AUTOPRODUÇÃO  
NO DISCURSO**

Em diferentes graus, sempre existe auto-produção no discurso – assim como sempre há acoplamento estrutural no vivo, assim como todo o exercício de poder pressupõe espaços de liberdade e resistência potencial. Dependendo do

nível da análise, a resistência ou auto-produção será ou não significativa como elemento do processo de produção, para uma certa observação.

Por exemplo, há grande diferença entre um registro criminológico e uma escrita de si; quando Foucault descreve alguns textos da Antigüidade Clássica na Grécia, ao meu ver, é exatamente esta diferenciação que ele procura enfatizar. Enquanto Séneca coloca que “é preciso ler, mas escrever também”, Epicteto entende como exercício pessoal o pensamento meditativo e os processos de “elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação”; e Plutarco descreve mais especificamente como a escrita tem uma “função *etopoiética*: de um operador da transformação da verdade em *ethos*” (Foucault, 1992, p 133 e 134).

Em se tratando de escrita fonética, nós sujeitos modernos e contemporâneos estamos determinados por uma reduzida prática de produção em relação à prática de consumo. Em outras palavras, de modo geral, não estamos tão acostumados a escrever tanto quanto a ler (desconsidero aqui questões do analfabetismo, que não é meu conteúdo de análise), e praticamos muito mais a recepção da imagem do que de sua expressão no meio urbano onde vivemos. Entretanto, sendo os dispositivos de poder criativos em termos de estruturação de posições enunciativas, posições de sujeito, consumir não é atitude propriamente passiva, de recepção, mas envolve a dimensão de adesão pessoal.

Esta explicação que denomino “auto-produção nos discursos” serve como um elemento de análise dos grafismos urbanos através da relação entre a obra (unidade observável) e seu(s) produtor(es), o(s) sujeitos concretos(s) que desenvolve(m) suas ações em congruência com o ambiente circundante. Como as obras são elementos deste ambiente – para a observação do sujeito imerso no senso comum, o qual desconhece o sujeito produtor de grafias, e também para este sujeito grafista, que se reconhece como interventor, pois reinventa o seu próprio meio urbano – posso compreendê-las enquanto “efeitos” da história dos acoplamentos desses sujeitos, da deriva estabelecida nos processos de subjetivação. A obra em si não garante um acesso a esta história, nem a uma “verdade subjetiva” subjacente – afirmar isto seria afirmar a inexorabilidade da

função autoral – entretanto, permite que se estabeleçam relações explicativas diversas entre os sujeitos e as obras, como no caso descrito nas “grafias como registros dos ritmos ou velocidades” (capítulo: “grafismos: olhares e conversações”) das coordenações síncronas e assíncronas: as marcas revelam, ou ao menos sugerem, parte das formas de associação, interação e produção dos coletivos envolvidos em certa produção.

Uma destas relações explicativas é a função autoral. Observando as obras de sujeitos grafistas em seus conjuntos, suas recorrências, suas sobreposições, os elementos textuais e contextuais permitem abstrair daí um linguajar, modos de discurso, posições de sujeito, e emergências autorais. Tal como os tradutores da pedra de Roseta ou dos hieróglifos antigos, onde os pesquisadores não tinham acesso às “pessoas” para abstrair a linguagem, o discurso, a autoria, enfatizo que pelas obras em si, por suas articulações, podemos mostrar diferentes linguajares e, dentro destes, os discursos, as autorias resultantes desses dispositivos de poder-saber nas relações das interações. Em suma, como o ambiente modula e é modulado na co-deriva ontológica com o sujeito grafista em seu acoplamento estrutural, a “auto-produção” é uma condição deste acoplamento em seus aspectos de produção discursiva.

## **2. Grafismos como exercícios de autorias**

Como essas ferramentas teóricas nos permitem pensar, grafismos urbanos emergem enquanto conversações que se produzem em diferenças nas relações com os discursos hegemônicos, igualmente constituindo-se em dispositivos de poder-saber que configuram sujeitos, agindo enquanto exercícios de autoria.

Sujeitos grafistas operam como autores ao produzirem dobradas discursivas ao longo dos seus trajetos urbanos. Ao me referir ao seu trabalho, quero me valer do que Foucault denomina “princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea”:

“Primeiro, pode dizer-se que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa porém aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta. O que quer dizer que a escrita é um jogo

ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante; mas também que esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo extravazando-as. (...) é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer.” (Foucault, 1992, p 35)

Assim como Maturana (2001) explica como os signos emergem das ações coordenadas de modo consensual recursivo (p 131), visto que a comunicação não é entendida enquanto transmissão de informação, a citação acima descreve como o jogo da escrita se deve mais à natureza do significante (a ação em si) do que a um suposto conteúdo (abstraido das coordenações como significado). Ampliando este entendimento aos jogos dos grafismos, posso perceber como estes realizam as experimentações na “abertura de espaço” concreta, no sentido da ocupação de superfícies, e também simbólica, ao produzir sinais alternativos. Muitas vezes “se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever” (p 35), ou grafar, pura e simplesmente, talvez porque grafias compreendem muitos outros domínios além da escrita. Isto serve para falar dos grafismos urbanos quando me disponho a “ler”, na arquitetura deste meio urbano, uma produção que integra discursos, nas suas dimensões e suas disposições dos elementos no espaço, nas relações entre os corpos e as visibilidades que ali se configuram.

A preocupação da Arquitetura urbana<sup>35</sup> moderna formal seria a manutenção de um modelo de cidade que representa a autoridade totalitária do Estado, que procura lidar com problemáticas e transformações de espaços e fluxos à medida que se manifestam, com estratégias de isolamento e repressão, através de uma “técnica vândala e ineficaz da ‘demolição’ e do ‘saneamento’”, como “intervenção do poder sobre a imagem e funcionalidade urbana” (Argan, 1992, p 186). Em um

---

<sup>35</sup> A ideologia básica do Urbanismo é cultivar a harmonia (e não a imposição, ou a oposição) entre indivíduo e coletividade, que é uma das questões essenciais da modernidade. Não importa tanto a diferenciação exata dos termos Arquitetura e Urbanismo (visto que estão sempre conjugados), e sim uma clareza em relação às diferentes formas de lidar com novos modelos de mundo e sujeito humano. Deste ponto de vista, o desenvolvimento da Arquitetura e do Urbanismo são um reflexo dos processos fundamentais da modernidade, falando de todas as suas implicações na arte e na vida em geral (Argan, 1992, p 185).

pensamento sistêmico, que considera a relação ecológica dos elementos, não é possível negar o que define esta sociedade de técnicas em rápida evolução que alimentam um enorme dinamismo interno. Se o fluxo de transeuntes tornou-se tão intenso e contínuo nas grandes metrópoles que o dentro e fora dos prédios se confunde, tornam-se ambas partes das redes de contatos, uma obra arquitetônica já não pode ser pensada isoladamente; a unidade da obra torna-se cada vez mais determinada pelo conjunto: a cidade tornando-se cidade-paisagem (p 187).

Nos grafismos urbanos de Porto Alegre, as condições e estratégias que lhes são peculiares na sua produção deixam visível a auto-produção: se as marcas são igualmente discursos produzidos no encontro entre o poder das instituições (na estrutura arquitetônica urbana, bem como nos seus princípios de organização e legislação) e a resistência produzida pelos sujeitos (as intervenções urbanas em si), não são apenas uma captura passiva, pois existe voluntariedade em deixar-se notar, uma participação ativa na constituição. Por outro lado, a autoria (no sentido da visibilidade do sujeito como identificação e responsabilização individual) não é condição base para estas produções. Mesmo que muitos destes sujeitos grafistas desejem fama entre os seus, em outros aspectos eles são famosos exatamente por serem anônimos, ao serem reconhecidos simplesmente por suas marcas.

“Um texto anônimo que se lê numa parede da rua terá um redactor, mas não um autor.” (Foucault, 1992, p 46) Entender esta afirmação como regra absoluta seria um duplo erro: ver Foucault com o poder de enunciar a verdade, a “monarquia do autor” (p 27) que ele própria questiona; ignorar um princípio básico dos textos de Maturana, de que tudo é dito por um observador. Pois quando Foucault afirma tal anonimato (a ausência de um autor), trata-se de um anonimato do ponto de vista do conjunto de códigos de afirmação do sujeito moderno, códigos que tomamos como a referência em nossas observações enquanto sujeitos imersos no senso-comum. Um grafista urbano observa as marcas dos seus iguais e reconhece referências; esta autoria (como conexão explicativa com o sujeito produtor) pode lhe ser óbvia.



De acordo com os agenciamentos onde se integrem discursos, inclusive (ou principalmente) na relação com a função autoral (que pode existir ou não), grafias caracterizam modos de ser: desde o mais amplo ou geral, "quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível", ao especializado, "que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto" (Foucault, 1992, p 45). Ora, um estatuto ou os critérios de recepção se determinam por conjuntos de regras, dispositivos de poder-saber constituindo os discursos de recepção, de como apreciar uma obra; são linhas de força, exercício de poder, constituindo as interações. No caso dos grafismos, na maioria das vezes não se tratam de regras gramaticais, e sim de referências de imagens ou de inferências de atitudes.

Há casos de grafias urbanas que apresentam endereçamento e identificação muito explícitos: grafismos com intenções comerciais levam neles os nomes e até mesmo telefones dos autores auto-identificados; produções coletivas trazem a referência do grupo (crew) responsável; assinaturas (tag's) são a marca de si por excelência, a própria afirmação do nome individual – em especial nos casos de ocupação do espaço, onde se pretende destacar habilidade e ousadia do sujeito perpetrador – ainda que costume ser um nome que não corresponde ao registro da certidão de nascimento e que, por vezes, um mesmo sujeito agregue mais de uma identidade em sua produção. São as identificações produzidas nas conversações urbanas.

A produção das intervenções urbanas por grafismos confrontam as noções de sujeito-autor-proprietário que fundamentam o sistema legislativo, que se propõe à regulação geral das relações entre indivíduos dentro do coletivo pela identidade seriada (o registro geral), não somente no aspecto da transgressão dos espaços. Por exemplo, um dos grafismos urbanos mais comuns em Porto Alegre, a marca "Toniolo" encontrada em vários muros e paredes da cidade, é uma produção de autoria composta: além de dedicatórias ao seu nome em outros trabalhos, existem grafias de produção assumidamente coletiva (assinado: "os Toniolos"), e o próprio criador desta "marca" admite que existem muitos mais "Toniolos" pintados por aí do que os distribuídos por seu próprio punho. E ainda há adesivos com seu nome: mesmo que sejam planejados e

encomendados pelo sujeito correspondente ao nome, são utilizados, disseminados por outras pessoas produzindo um linguajar coletivo. Este é um dos argumentos que a pessoa física (no sentido operacional orgânico e judicial) chamada Toniolo usa para proteger-se da responsabilização penal sobre o seu trabalho. Por outro lado, ele é um dos poucos sujeitos que usa o próprio sobrenome como um grafismo, e um dos únicos que tem uma identidade publicamente conhecida: já foi processado e preso, já deu entrevistas em revistas, pode ser facilmente encontrado, caso haja interesse. Ele bordeja o anonimato: se nega a participar de reportagens muito explícitas, em jornais de alta circulação, mas é desconhecido da maioria da população leiga no assunto.

Num movimento diferente, outro exemplo é o "Alcides", que faz peculiares intervenções urbanas com seu característico boneco de olhos em cruz, por vezes interagindo com o ambiente (parada de ônibus, lixeira, etc.), outras com colagens de fotos de mulheres em revistas. Este personagem "não existe", no sentido de que não é um novo interventor urbano; trata-se de fato de um artista de rua bem conhecido, dos mais antigos de Porto Alegre, e que optou por, ao lado de seus grafismos "verdadeiros" ou "assumidos", criar estes novos trabalho e outras identidades. Ele prefere permanecer anônimo, apenas em relação a esta personagem, pois todos os outros grafistas já o conhecem pelo seu trabalho "autorizado". Nestes casos, das autorias de grafismos urbanos cuja produção acompanho, é curioso destacar semelhanças com a lógica de funcionamento da Rede Mundial Aberta (Internet), onde igualmente uma pessoa pode assumir muitas identidades, ou um grupo assumir uma só. Entendo tal virtualização de identidades dos sujeitos – num caso, muitos sujeitos que compõem uma identidade, no outro, um sujeito que compõe duas ou mais identidades – enquanto característica não somente destas atividades de interação pela intervenção urbana, como igualmente de toda uma lógica de subjetivação e de composição dos coletivos nesta nossa sociedade de controle em ascensão, que vai se atualizar em outros meios, como a Internet.

Para os produtores de grafismos urbanos, mais do que o valor a uma autoria (como comprovação de uma origem no sujeito individual), é muito caro o respeito à autenticidade demonstrada pelo sujeito. Por exemplo, a sigla aberta

“TDK” é o nome de um grupo (crew); em meio aos seus inúmeros significados possíveis, há “turma da cópia”, que pode tanto ser a depreciação por parte de outros grafistas que acusem o grupo de falta de originalidade, quanto a admissão, por parte dos próprios integrantes do grupo, de que não pode existir produção completamente independente de referências anteriores, da coleção de elementos alheios. Não há desvalor na cópia necessariamente, pois parte-se do pressuposto que a atividade de coleção e (re)arranjo de elementos em si é uma parte importante do processo. Um sujeito que assim se institui admite suas “fontes”, não reivindicando autoria como individualidade fundante, mas afirmando sua atividade de auto-produção no discurso nesse coletivo discursivo. Claro que eu poderia afirmar a “autoria” na própria ação da colagem, porém simplesmente estaria trocando o termo de lugar, perdendo a possibilidade de diferenciação em relação aos sinais de uma auto-produção.

Igualmente nos grafismos urbanos em paredes e demais superfícies, porém especialmente nos cadernos de notas e de trocas de grafismos portáteis, eu posso distinguir uma “ética da coleção” que se desdobra em uma “estética mosaico” na produção de imagens, entendendo que “a constituição dos modos de existência ou dos estilos de vida não é somente estética, é (...) ética, por oposição à moral (...) um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica” (Deleuze, 1992, p 125). A ética que não é moral, não é institucional, não é coercitiva, e sim criativa e multidimensional, é parte da própria atividade da composição de espaços de existência – nos grafismos, a (r)existência ético-estética na ecologia das imagens no urbano contemporâneo.

Seja pelo recorte e colagem literal de elementos, seja por uma configuração cognitiva no ato de grafar que se oriente por estas funções, eu observo afinidades com a “função *etopoiética*” definida por Plutarco; ao invés da escrita fonética, a composição gráfica como operador da conversão de verdades em *ethos*, ou seja, da propensão à transposição de arranjos dos elementos de um plano moral-molar para um plano ético-singular (Deleuze, 1992, p 125). O aspecto de negociação contínua que a ética refere em contraste com a moral é a própria dimensão da produção no linguajar (em contraposição a uma

"linguagem" como conjunto de regras rígidas) que os grafismos urbanos põem em evidência; não se limita à sua dimensão gráfica propriamente dita, e sim se faz presente nos jogos que acompanham uma pluralidade de opiniões, diretrizes, fundamentos... de cada sujeito em cada situação específicos, potencializados por serem composições em espaços públicos. "O estilo (...) é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência" (p 126).

No caso das personagens gregas, Foucault (1992) descreve em dois grupos (as "correspondências" e os "livros de vida", os *hypomnemata*) – estratégias da narrativa de si e de trocas com sujeitos no conviver que são referência ética, diferenciando estas produções discursivas das confecções individualizantes (como as confissões medievais, ou os registros burocráticos modernos), demonstrando as diferentes configurações que a "interioridade individual" pode assumir. Salvas as diferenças estruturais entre os discursos escritos em linguagem fonética (onde é possível, por exemplo, uma narrativa pessoal na forma de descrição dos fatos e pensamentos) e um linguajar de conjuntos de imagens inseridos nos elementos do meio urbano, entendo que possam haver comparações entre a escrita de si em Foucault e as grafias urbanas que tenho observado – em vista da auto-produção no discurso. Os cadernos de notas e de trocas de grafismos portáteis têm aproximação com as funções dos *hypomnemata*: não tanto ou simplesmente auxiliares de memória, e sim como ferramentas prontas para o uso, "um equipamento de discursos a que se pode recorrer (...) um veículo importante desta subjetivação do discurso" (p 136 e 137). Mesmo sendo pessoais, idiossincráticos e cheios de estilo, estes grafismos também servem mais a constituição de um "si mesmo" por reunião de elementos externos que a uma narrativa de um "si mesmo" íntimo, oculto, como num diário ou numa confissão. A "ética colecionadora / estética mosaico" dos grafismos opera como uma "digestão de imagens":

"Trata-se, por um lado, de unificar esses fragmentos heterogêneos por intermédio de sua subjetivação no exercício da escrita pessoal. (...) O papel da escrita é constituir, com tudo que a leitura constitui, um 'corpo' (...) como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se

apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em 'em forças e em sangue'." (Foucault, 1992, p 142 e 143).

Nesta forma de produção, ao mesmo tempo em que a escrita "transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional", também "o escritor constitui a sua própria identidade mediante essa recolocação das coisas ditas" (p 143 e 144). Dentro e fora são aspectos possíveis, porém, desta relação que é a constituição do sujeito no linguajar a partir de uma ampliação da autonomia, da auto-produção no discurso. No caso dos grafismos, onde as imagens não necessariamente remetem à "coisas ditas" (escrita fonética), trata-se de um princípio de ação ilustrativo, com a constituição de uma identidade por imagens. A identidade é aqui uma referência aos escritos de Séneca, "através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira"; ao invés de uma unidade pronta, fechada, acabada, coletividades "convergentes numa unidade", onde coexistem a filiação (pela semelhança) com suas fontes e a originalidade (p 144 e 145). A apropriação e a configuração são determinadas pelas escolhas numa construção continuada.

Considerando que muitos dos grafismos portáteis (em sua maioria, cartões adesivos) são destinados à troca e/ou às colagens nas superfícies urbanas – bem como os grafismos urbanos são, por definição, missivas sem necessariamente um destinatário individual definido – eu também posso traçar alguns paralelos com as "correspondências" dos antigos gregos, onde à escrita para o outro combina-se a escrita para si mesmo e que poderá servir para envio, através dos princípios de aperfeiçoamento pessoal e das trocas como auxílio a tal aperfeiçoamento. "A carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e releitura, sobre aquele que a recebe" (p 145). Por outro lado, a função de manifestação física, de uma presença virtual de aspectos daquele que pode ser atado a uma função autoral ou não, é igualmente comum à aos grafismos urbanos e a estas cartas: ambos trazem "vivas marcas do ausente, o cunho autêntico da pessoa", a possibilidade

de reconhecimento do sujeito pela composição de superfícies de inscrição<sup>36</sup> através de um face-a-face (p 150 e 151), atualização de um si mesmo que é virtual, ao invés de possível (Virilio, 2000, p 100).

Interessante observar que auto-produção somente é possível em vista tanto de repetição quanto de diferença, tanto referências (identidade por semelhança, homogeneidade) quanto originalidade (identidade por contraste, heterogeneidade); isolando o primeiro, produzimos a cópia, e apenas o segundo não produz diálogo. Em outras palavras, se um dado elemento, em meio a outros elementos, é pura repetição destes outros, ou seja, não pode ser diferenciado dos mesmos como uma unidade original, idiossincrática, típica, não existe auto-produção – pois não há registro de uma apropriação do processo produtivo, um "estilo". Por outro lado, se um conjunto de elementos é pura diferenciação, de modo que dado elemento em meio a outros não pode ser considerado semelhante à qualquer elemento sob nenhum aspecto (ou seja, ser considerado parte de uma classe ou sub-conjunto de elementos assemelhados), não há auto-produção – pois não há registro de um trajeto, uma relação com o meio, pela repetição de elementos.

Embora eu proponha esta comparação com os "clássicos", as grafias urbanas são integralmente contemporâneas; assim como não proponho uma natureza ou um modelo transcendente que explique os grafismos em paredes como uma condição imutável em um sujeito a-histórico através dos tempos, tampouco esta atividade da escrita deve ser entendida no pressuposto de uma explicação com base na noção de um mundo objetivo independente do observador.

---

<sup>36</sup> Como opera, de acordo com Deleuze (1992), a própria Filosofia: "Precisamente em Foucault, a superfície torna-se essencialmente superfície de inscrição. Se você não constituir uma superfície de inscrição, o não-oculto permanecerá não-visível. A superfície não se opõe à profundidade (voltamos à superfície), mas à interpretação. O método de Foucault sempre se contrapõe aos métodos de interpretação. Jamais interprete, experimente... O tema tão importante em Foucault das dobras e redobras retorna à pele." (p 109). Afinal, não é também a Filosofia (tecida na escrita fonética) um conjunto de missivas de remetentes incertos? E, no sentido oposto, não é a carta (mesmo o discurso em geral) superfície de inscrição?

## Conversações finais

Uma vez que nos dispomos a problematizar um certo objeto de análise, sua forma original se dissolve e amplia, concedendo espaço a novas dimensões do saber sobre este objeto e sobre o mundo e um modo geral. No caso dos grafismos urbanos, me parece clara a potência de significações e efeitos, a partir de algumas considerações iniciais, a perder de vista. A natureza expansiva, invasiva e inventiva das grafias tem lugar aqui igualmente (ou em proporção semelhante) aos ritmos do meio urbano.

Neste sentido, não vejo como este breve trabalho poderia se propor a concluir algo além da sua qualidade de abertura, de que este texto tensiona funcionar como uma introdução ao assunto, como um anúncio do que virá, ou poderia devir, na questão abordada. E me refiro a “o texto” porque, em certa altura do processo de escrita, ele como que ganhou “vida própria”, ou ao menos deu passagem a tantos discursos que eu posso me ver enquanto mero mensageiro de imagens e redator que tece partes da melhor forma que o acaso lhe convém. Me surpreendi mais de uma vez ao distinguir conexões entre idéias que aparentemente “emergiram” sem explicação e independentemente de minha vontade nos fluxos de leituras e escritas, e que entretanto eu podia identificar claramente como resultantes dos percursos que desenvolvi com minha orientadora e todas as parcerias que comigo andaram. De certo modo, pude experimentar eu mesmo a ausência da autoria enquanto formação de discurso pretensamente referido apenas no “indivíduo Giovanni”, ou seja, uma dimensão do sujeito “antropófago” que devora estrangeiros cujas presenças passam a ser metabolizadas (Rolnik, 1989, p 16).

Em meu trajeto, porém, restam marcas – não é isto uma Dissertação, a marca deixada por dois anos de pesquisa? – dentre as quais há algumas que se destacam, que devem ser pontuadas. A busca de um modo de pesquisar que desse conta dos meus princípios de apreciação do objeto e servisse para dialogar na comunidade acadêmica onde me acoplei, um modo que não existe previamente estabelecido já pela determinação dos princípios que norteiam desta comunidade (definição prévia de que não há definição prévia), mas que incluiu ainda algumas especificidades por tratar de um objeto do qual muito pouco se



aproximou a academia (até hoje), e ainda por exigir algumas habilidades que eu não conhecia. Nesta construção desafiadora, tratei de propor entre as bibliografias conversações não tão costumeiras, levando o meu percurso talvez a um excesso de conceitos e relações entre eles; por vezes me arrisco a uma certa "desaparição do empírico", como descreveu a prof<sup>a</sup> Tania Galli Fonseca, porém trata-se de um suplemento necessário. Isso se deve também à minha relutância em definir fechamentos, de modo que passei a agir como grafista colecionador de idéias, buscando os conceitos não enquanto um fundamento do pensar (isto sim se contraporá ao empírico), e sim como ferramenta de conexões possíveis: ao invés de sobrecodificar os dados, transportar suas propriedades de multiplicidade incessante para as próprias imagens do discurso acadêmico.

E assim acabou se estabelecendo este encontro com um conviver composto de linguagens de relações possíveis de serem distinguidas, descritas, analisadas, e domínios de ações ou emocionares que configuram as tais conversações gráficas. Gostaria que o excesso não vire naufrágio, afogamento, e sim uma sala ampla onde se tem muitas portas disponíveis para que entrar e sair como for a vontade do leitor.

É muito comum este funcionamento a obras de arte – e estou falando aqui, obviamente, não de "arte categoria" ou "arte valoração objetiva", mas simplesmente da relação afetiva que pude cumprir neste meu trajeto. Tal é o espírito com o qual "termino" meu trabalho, como descreveu meu colega de invenções Mateus Kuschick, eu desisto de continuar a compor meus escritos para que a obra possa se lançar ao mundo, nos espaços que lhe forem possíveis. Ele é músico, e contava a respeito de como costuma ser difícil concluir a gravação de um álbum em vista da continuidade quase involuntária que cerca os últimos dias, não apenas pela vontade de perfeição, eu imagino... talvez por receio de um resultado que não esteja à altura do esforço, ou da expectativa? Desapegar-se de ambos é aceitar que nunca se produz uma obra à altura do seu tempo, pois este é infinito e continua sempre avançando vários passos além de onde podemos ver; uma obra concluída é sempre um trabalho ultrapassado, desatualizado, atrasado em relação à vitalidade dos corpos e das suas idéias. Este desapego é um pouco do que encontrei nos grafismos urbanos, uma arte

que não se define por dogmas, ainda que tenha princípios, que não se impõe objetivos, ainda que tenha desafios, e que – acima de tudo – não se importa em nem sempre ser arte, ainda que saiba ser autêntica.

Cabe ainda lembrar que não me dispus a explorar neste trabalho as relações "externas" dos grafismos urbanos, e isso não deve ser confundido com um desprezo em relação aos seus aspectos de potência interventora no meio urbano. Afinal, foi uma opção de percurso me ocupar com a observação e análise das suas estruturas, funcionamentos e potencialidades. O prof<sup>o</sup> Luiz Achutti comentou em sua avaliação sobre meu texto:

"O autor nos encaminha para entender os grafismos como processos manuais de criação coletiva no meio urbano, como sistema recursivo de trocas, como marcas de trajetos, como movimento de desaceleração no meio urbano, como ocupação do espaço público, como efemeridade, como discursos, como re-simbolização".

Mas estes são, como eu disse, os grafismos urbanos assim como os observei e observo, e nem todos vão concordar com minhas idéias. Este é mais outro aspecto que vejo neles, a abertura à discordância e (re)interpretação dos sentidos. Abertura que funciona como janelas no meio urbano, como espero que meu trabalho se torne não somente no meio acadêmico: uma janela mal-acabada que deixe passar alguma luz, alguma visão, alguns olhares e faces, e a partir de onde possam surgir novas formas de composição pelas muitas grafias.

## **Bibliografia**

ACHUTTI, L E R *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho* Editoras Tomo Editorial e Livraria Palmarinca, Porto Alegre, 1997.

ARANTES, E M M *Envolvimento de adolescentes com uso e venda de drogas* (anotações de campo) texto para publicação/ Clio Psyché, São Paulo, 2003.

ARGAN, C G (trad: Bottmann e Carotti) *Arte Moderna* Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

AYALA, S *Graffiti & Movimento* In: *Porto & Vírgula* (p 34 à 40) Porto Alegre, Editora da Prefeitura de Porto Alegre / Secretaria Municipal de Cultura, ano X, nº 47, janeiro de 2002.

BAITELLO JR, N *Grafite e transgressão: "metassistemas com autonomia máxima"* (p 9 e 10) In: RAMOS, C M A *Grafite, Pichação & Cia.* São Paulo, Editora Annablume, 1994.

BOLLE, W A *Metrópole como Medium-de-Reflexão* In: *Leituras de Walter Benjamin* (org: Selligmann-Silva), São Paulo, Editora AnnaBlume, 1999.

BUCK-MORSS, S *Estética e Anestésica: "O Ensaio sobre a Obra de Arte" de Walter Benjamin Reconsiderado* In: *Arquitetura da Destruição* UFSC, 1992.

CALVINO, I *Seis propostas para um novo milênio* São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1991.

CAMPOS, M C M *Grafite: traço, rapto, impacto* (dissertação de mestrado) São Paulo, Editora da PUCSP, 1989.

CARRIÈRE, J-C *As Perguntas da Esfinge* (1997) In: DAVID, C & LENOIR, F & TONNAC, J-P *Entrevistas sobre o fim dos tempos* (tradução: Melo) Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1999.

CHESNEAUX, J *Modernidade-Mundo: valente mundo moderno* (trad: Cruz Ost) Petrópolis, Editora Vozes, 1995.

CIVITA, V (editor) *Mestres da pintura: Leonardo Da Vinci* Editora Abril Cultural e Industrial, São Paulo, 1977.

DELEUZE, G *Conversações* (tradução: Pelbart) Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

DIÓGENES, G *Cartografias da Cultura e da Violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop* São Paulo, Editora Annablume, 1998.

FISCHER, R B *Mídia e produção do sujeito: o privado em praça* In: *Formas de ser e habitar a contemporaneidade* (org: T Fonseca & D Francisco) Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2000.

FOUCAULT, M *Microfísica do poder* Rio de Janeiro, Editora Graal, 1988.

\_\_\_\_\_ *A ordem do discurso, aula inaugural no Collège de France pronunciada em 02 de dezembro de 1970* (trad: Sampaio) São Paulo, Editora Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_ *O que é um autor?* (trad: Cascais e Cordeiro) Lisboa, Editora Vega, 1992.

GENRO, T citação em reportagem do Jornal Correio do Povo, 29 de novembro de 2001.

GOMBRICH, E H *A história da arte* (trad: Cabral) Editora Zahar, Rio de Janeiro, 1979.

HAWKING, S W *Uma Breve História do Tempo: do Big Bang aos buracos negros* (trad: Torres) São Paulo, Editora Círculo do Livro, 1988.

KASTRUP, V *A invenção de si e do mundo - uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição* Campinas, Editora Papirus, 1999.

KASTRUP, V *Novas tecnologias cognitivas: o obstáculo e a invenção* In: Pellanda, N & Pellanda, E (orgs) *Ciberespaço: um hipertexto com Pierre Lévy* Porto Alegre, Editora Artes e Ofícios, 2000.

LÉVY, P *A Ideografia Dinâmica: rumo a uma imaginação artificial?* São Paulo, Editora Loyola, 1998.

\_\_\_\_\_ *A Revolução Contemporânea em Matéria de Comunicação* In: *Para Navegar no Séc XXI: tecnologias do imaginário e cibercultura* (org: F Martins & J Silva) Porto Alegre, EdiPUCRS, 1999.

MANCE, E A *A revolução das redes: a colaboração solidária como uma alternativa pós-capitalista à globalização atual* Petrópolis, Vozes, 2000.

MATURANA, H *Ciência, Conhecimento e Vida Cotidiana* (trad: Magro e Paredes) Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_ *Da Biologia à Psicologia* (trad: Llorens) Porto Alegre, Editora Artes Médicas, 1998.

\_\_\_\_\_ *A Ontologia da Realidade* (trad: Graciano, Magro e Vaz) Belo Horizonte, Editora UFMG, 1997.

\_\_\_\_\_ & VARELA, F *A Árvore do Conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana* (trad: Mariotti e Diskin) São Paulo, Editora Palas Athena, 2001.

\_\_\_\_\_ & VARELA, F *De Máquina e Seres Vivos: autopoiese – a organização do vivo* (trad: Llorens) Porto Alegre, Editora Artes Médicas, 1997.

MIRANDA, J A B & CASCAIS, A F *A lição de Foucault* In: FOUCAULT, M *O que é um autor?* (prefácio) Lisboa, Editora Vega, 1997.

MORIN, E *Da Necessidade de um Pensamento Complexo* In: *Para Navegar no Séc XXI: tecnologias do imaginário e cibercultura* (org: F Martins & J Silva) Porto Alegre, EdiPUCRS, 1999.

MUMFORD, L *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas* São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998.

PARNET, C & DELEUZE, G *Diálogos* São Paulo, Editora Escuta, 1998.

PINAUD, J L D *Estado e Empresa Pública* (conferência realizada no 1º Congresso dos Empregados da CELESC) Florianópolis, 25 de maio de 1997.

PROSS, H *Medienforschung Darmstadt* Carl Habel, 1971.

RAMOS, C M A *Grafite, Pichação & Cia.* São Paulo, Editora Annablume, 1994.

ROLNIK, S *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo* São Paulo, Editora Clube do Livro, 1989.

SANT'ANNA, D B *Corpo e história* In: *Cadernos de Subjetividade* São Paulo, Editora da PUCSP, 1996.

SENNET, R *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental* (trad: M A Reis) Rio de Janeiro, Editora Record, 1997.

SEVCENKO, N *Metrópole: matriz da lírica moderna* In: *Olhares sobre a cidade* (org: Pechman, R M) Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1994.

SOARES, L E A *Política de "drogas" na agenda democrática do século XXI* In BASTOS, F I e GONÇALVES, O D (orgs) *Drogas: é legal?* Imago Editora, 1993.

SILVA, R A N *Cartografias do Social: estratégias de produção do conhecimento* (Tese de doutoramento) Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2001.

TEIXEIRA, R P *Musa latrinalis: diferenças sexuais em grafitos de banheiro* São Paulo, Ed USP, 1998.

TESSLER, E *Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis* In: Porto Alegre, revista de Artes Visuais (p 79-90) Porto Alegre, Editora do Instituto de Artes da UFRGS, volume 9, nº17, novembro de 1998.

VIRILIO, P *A Arte do Motor* (trad: Pires) São Paulo, Editora Estação Liberdade, 1996.

\_\_\_\_\_ (entrevista) jornal "O Estadão" &  
(<http://www.urisan.tche.br/~dfrancis/paul.htm>  
<http://www.estado.com.br/edicao/especial/virilio/virilio1.html>), 2001.

\_\_\_\_\_ *Sejamos Resistentes* In: Revista República (p 95-105), junho de 2000.

WACHOWSKI, A & WACHOWSKI, L *Animatrix: the second renaissance, part 1* (direção: Maeda, M / animação, 8 min) Estados Unidos da América, Studio 4°C, 2003.