



Os fluxos do grafite: do muro ao corpo¹

Aparecida Zuin²

Universidade Federal de Rondônia/GESJOR³

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo investigar a construtibilidade dos textos grafites no espaço urbano, como produção do sentido. Busca, ainda, compreender como esses textos passam a se configurar como prática social, isto é, no ato do ver, o transeunte passa deste gesto ao “olhar com todo o corpo”. A proposta fundamental é, sobretudo, compreender os modos de vida do sujeito na esfera urbana, modos esses - produtores de um efeito de sentido, cuja particularidade é ser “sentido”, isto é, vivido (no lugar), logo, transformação do matérico e da cultura em “visibilidade”.

Palavras-chave: comunicação, semiótica, espaço, cultura, visibilidade.

1.Introdução

Para Lucrécia D’Alessio Ferrara⁴ ao lado do comunicar, a cultura se coloca como outro pólo que resgata o meio através do qual se assinala a produção, a consecução de um artefato e sua troca. Este meio, diz a autora, constitui manifestação material do desenvolvimento humano e do alcance de um modo específico de vida. Desse modo, o reconhecimento da natureza de um meio de comunicação, sua diferença constatada, publicada e divulgada situa e identifica a cultura, ao mesmo tempo em que empresta, à sua comunicação, território físico, político e social.

Para esta pesquisa, é importante, ainda, destacar o que Ferrara propõe nos estudos sobre a Comunicação, Espaço e Cultura. Diz a pesquisadora:

Do meio físico, a cultura preserva a aparência, o modo de ser, a construtibilidade do modo pelo qual aquele meio se faz único e se transforma em exemplo de manifestação material; desse modo os três aspectos, construtibilidade, transformação do material e cultura, se caracterizam como unidades de produção e transmissão de modos de vida que definem valores, comportamentos, hábitos e crenças. Essa é a história de um capítulo da antropologia cultural que resgata, nas

¹ Trabalho apresentado ao GT – Estudos Interdisciplinares. IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, realizado de 27 a 29 de maio de 2010.

² Doutora em Comunicação e Semiótica. Professora Adjunta da Fundação Universidade Federal de Rondônia – UNIR, do Departamento de Artes (Artes Visuais, Teatro e Música).

³ Líder do Grupo de Estudos Semióticos em Jornalismo – GESJOR. Membro do CPS – Centro de Pesquisas Sociosemióticas – PUCSP: COS – USP: FFLCH – CNRS: Paris. Membro Associada – ABCiber – Associação Brasileira de Pesquisas em Ciberultura. Pesquisadora nas áreas de Comunicação e Semiótica; Espaço, cultura e esfera pública e privada; Estado, Gestão e Políticas Públicas. E-mails: alazbr@yahoo.com.br profalazuin@unir.br.

⁴ FERRARA, Lucrécia D’Alessio. *Comunicação Espaço Cultura*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 11.



manifestações materiais da humanidade, a gênese do homem tomado como agente reprodutor e transformador da matéria. A construtibilidade do espaço, o modo como é produzido e transformado para atender às necessidades básicas de subsistência, constitui elemento fundamental do modo como a cultura se comunica.⁵

Ao tratar o grafite como um discurso, segundo o modo aqui abordado, podemos pensá-lo enquanto texto visual, já que para sua constituição e produção são empregados pincéis, brochas, *sprays*, tintas etc. Todos esses materiais se organizam numa determinada topografia (lugar); têm cromaticidade (cores) e formas, que constituem sua dimensão eidética, sobre uma superfície. Mas isso não basta. Como explicar que todos esses materiais e formantes fazem parte da produção de sentido no espaço da cidade? Ou de que modo a produção desse(s) texto(s) e/ou discurso(s) no espaço urbano passa(m) a ser comunicação, cultura? A problemática consiste em tratar essa produtibilidade, além dos muros e paredes; para isso necessário trazer esse texto visual para outra realidade, onde passa a ser entendido numa relação de diálogo da cidade com os seus habitantes e destes aos seus modos de vida.

No plano bidimensional, nesse caso, os muros, o grafite acaba sendo visto de forma restrita, por isso, é preciso analisá-lo a partir de um sistema de relações que se expandem para fora dos limites dos muros e paredes.

A espacialidade renascentista é construída pela perspectiva que oferece, à visualidade, a harmonia de um espaço necessariamente ortogonal a fim de que seja possível desenhar, geograficamente, figuras proporcionais e simétricas, ou seja, figuras desenhadas nas suas articulações entre ponto, linha e planos como bases da representação do plano bidimensional. Nessa economia modelar do desenho, o espaço é plano e apresenta, como matriz da sua visualidade, a totalidade de uma figura, isto é, ela constitui domínio de ordem visual total e transforma a espacialidade proporcional em um modo adequado de ver que ordena a visualidade e, ao mesmo tempo, a limita pois, além dela não é possível outros olhares. Esse limite ordena a espacialidade e a sua análise, transformando aquela categoria em uma palavra de ordem coesa e ortodoxa.⁶

Portanto, os grafites enquanto textos visuais (inscrições fugazes e nômades) podem ser analisados dotados de sentidos (significantes e significados), cuja natureza trazem para a cidade um desafio de fluxos semióticos e figurativos (cores, desenhos,

⁵ Idem.

⁶ Ibidem.



histórias, em quadrinhos, seres extraterrestres, labirintos, etc), capazes de produzir sensações “outras” naqueles que os veem, na totalidade (no espaço) da cidade, logo, uma semiose. Porque, dividindo espaços com *outdoors*, panfletos e demais textos publicitários, luminosos, placas e sinais, as tradicionais mensagens inscritas nas paredes ou muros misturam-se com essas práticas e, para se fazerem vistos, como significação, o grafite por meio das estratégias criativas e “mirabolantes”, também se faz comunicação e se expandem para além “muro”.

2. Espaço e cultura: a proxêmica

O texto visual denominado grafite pode ser encontrado em vários suportes do espaço urbano: muros dos espaços públicos da cidade, paredes e/ou muros residenciais, fachadas de prédios públicos ou privados etc. Esse tipo de texto é constituído de diversos estilos, cuja vasta proposta de figuratividade e temáticas “ganham” seu lugar na história ou uma identidade visual específica, que vai disputar com outros textos, por exemplo, *outdoors*, panfletos publicitários, pichação, sinalética etc, um lugar no espaço de significação em que ele se constitui. Como todo texto, o grafite é portador de significação, que, nesse caso, é dada pela visualidade em que conjugam recursos da linguagem dos desenhos, do verbal escrito, da pintura, que, juntas, nas suas articulações, concretizam o plano da significação.

Dessa bricolagem de linguagens, o texto grafite incorpora uma identidade de grupo e/ou tribo, a dos chamados grafiteiros, ou de uma cidade/comunidade, em produções que trazem o cotidiano e os elementos identitários de seus enunciadores, explorando experiências de mundo e de enfrentamento da realidade para as ruas, aos olhos de todos que nelas circulam.

Instaurado em um certo espaço, o grafite se apresenta como um objeto a ser descoberto e, dessa maneira, ele instaura um estímulo ao sujeito passante a querer parar, admirá-lo, questioná-lo, com o intuito de fazer com que o transeunte pense seu cotidiano e os modos de viver em sociedade, com olhares mais conscienciosos e abertos às novas realidades e possibilidades de manifestações humanas.

Eis um modo de *fazer-fazer* do texto que instaura um processo de apreensão do seu sentido caracterizado pela participação ativa do próprio corpo de quem olha o grafite na cidade. Há primeiro um *fazer olhar* que leva o corpo a um *fazer parar* e interromper uma trajetória previamente traçada, para dar lugar a um *fazer ver* e se deter



no todo textual. Esse *fazer olhar* pode ser desencadeador de um *fazer virar* o rosto para os lados, a cabeça para o alto e para baixo para que o sujeito passante apreenda todo o visual exposto nos prédios e fachadas de edifícios, ou outro lugar onde o grafite possa estar afixado. Até mesmo um mover-se em ângulos variados de até 360°, pois o passante pode ser mesmo levado a ver o conjunto que o circunda e ser circundado ao mesmo tempo. O sujeito passante de englobante passa a ser englobado por esses textos.

Com isso, as condições de visibilidade passaram a considerar a posição do corpo no espaço, a proxêmica, pois, para ver o grafite o sujeito-transeunte precisa se deslocar no espaço, pôr-se na “boa distancia”. É o grafite que propõe o “ver”, para que, a movimentação cinética do transeunte lhe seja imposta e apreenda o sentido do texto. Atesta esse grande formato (o grafite) um similar tipo de envolvimento do enunciatário com sua obra, tal como se deu nas pinturas com o aumento de seus suportes, na passagem do século XIX ao século XX, que Ana Claudia de Oliveira estuda em *Apontamentos sobre a arte contemporânea*⁷.

Na duração do ato de ser olhado, há um sintonizar do corpo e um posicionamento no espaço que lhe confere condições para poder, com os olhos, ver o que é mostrado em sua trajetória pela cidade. Nas paredes e muros das ruas, os grafites são construções que *querem-ser-vistas* e têm um *fazer* operador para levar, aqueles a quem se destina, a querer vê-los. São tratados, assim, neste estudo como textos visuais, como os demais da cultura visual que nos circundam, e para ganhar ângulos de visibilidade organizam-se por estratégias de manipulação orientadas do *fazer-ser-visto* e do *fazer-querer-ver*.

Com essas estratégias e intenções promovidas com e pelo movimento do corpo daquele a quem se destina, o grafite atua como sujeito que promove uma interação com o outro sujeito, porque é esse papel actancial exigido daquele que o olha. Quem anda pelas ruas e é, com a interceptação do grafite, fígado, é levado a movimentar-se a partir desta relação de natureza reflexiva, e essa natureza reflexiva subjaz o *fazer-fazer* mesmo do grafite. Na verdade, a natureza é transitiva, mas, por ser “camuflada”, mostra-se como reflexiva, portanto, o agir do texto grafite, modifica, ou ao menos intervém, no agir do outro sujeito. Nesse sentido, instaura-se uma interatividade e a construção da significação do grafite é feita por co-produção/co-participação. Uma intervenção que é

⁷Oliveira, Ana Claudia de. Apontamentos sobre interação na arte contemporânea. In: Galáxia. IV Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura. Programa Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. PUC/SP. São Paulo, Educ, 2002.



manipulação e cuja assinatura contratual resulta em um ato responsivo, desta forma, a participação na construção da sua significação pode então ser considerada.

3. O olhar semiótico – promoção da interação

A semiótica discursiva caracteriza-se por estudar a apreensão e a estruturação de sentido, a partir da análise da maneira como se articulam os elementos constituintes de um texto. Procura determinar os mecanismos por meio dos quais um texto constrói a própria significação, o que vem a ser, utilizando a terminologia que lhe é própria, seu percurso gerativo de sentido. É no percurso gerativo de sentido que identificamos a disposição de seus componentes e como eles se relacionam uns com os outros.

Designamos pela expressão percurso gerativo a economia geral de uma teoria semiótica (ou apenas lingüística), vale dizer, a disposição de seus componentes uns com relação aos outros, e isso na perspectiva da geração, isto é, postulando que, podendo todo objeto semiótico ser definido segundo o modo de sua produção, os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um “percurso” que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto.⁸

Para proceder à análise de um texto, a semiótica discursiva o concebe como resultante da articulação entre dois planos que o estruturam e que funcionam correlacionados: o plano do conteúdo e o plano da expressão.

O plano do conteúdo corresponde às tematizações e aos efeitos de sentido produzidos e reiterados pelos formantes e suas disposições e inter-relações. É o plano onde a significação nasce das variações diferenciais graças às quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia idéias e discurso.⁹ (...) O termo conteúdo é assim sinônimo do significado.¹⁰

Ao plano da expressão corresponde o modo de manifestação e concretização do plano do conteúdo em uma forma única da expressão que é composta por substâncias heterogêneas da expressão do verbal escrito, ou ainda, do visual tipo: tipografia, projeto gráfico do visual, pintura, desenho com sua dimensão plástica, traços, linhas, cores, texturas, volumes, bem como diferentes suportes: muros, paredes, postes, viadutos.

⁸ GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Editora Contexto, 2008, pp. 232-235.

⁹ Oliveira, Ana Cláudia de. *Op. Cit.*

¹⁰ GREIMAS, A. J.; COURTÈS, Joseph. *Op.cit.* p. 95.

Na esteira de L. Hjelmslev, denomina-se plano da expressão o significante saussuriano considerado na totalidade de suas articulações (...). O plano da expressão está em relação de pressuposição recíproca com o plano do conteúdo, e a reunião deles no momento do ato de linguagem corresponde à semiose.¹¹

É da relação estrutural orgânica entre os dois planos, cuja relação de pressuposição recíproca está sempre implicada num texto, que depende, segundo a semiótica discursiva, o percurso gerativo de sentido. Para Ana Claudia de Oliveira:

A linguagem pictórica se constitui a partir de uma peculiar semiose que se estabelece entre os dois planos constituintes de sua estruturação, a saber, o plano da expressão e o plano do conteúdo (...) que, “em razão dessa semiose entre os dois planos, é um sistema do tipo semi-simbólico que caracteriza a natureza da linguagem pictórica.”¹²

Aquilo que os olhos de imediato veem está no plano da expressão, por ser nesse que, à primeira vista nossos olhos se deparam.

No plano da expressão podemos examinar o nível das estruturas de superfície, quanto o das estruturas profundas. Assim, partindo do estudo dos ícones manifestos no nível superficial da expressão, das figuras que se manifestam no nível intermediário, chega-se ao dos traços não-figurativos, os formandos, no nível da estrutura profunda do plano da expressão.¹³

Tratando o grafite enquanto texto visual constituído pela pintura, tem-se para complementação e entendimento de sua análise, no dizer de Ana Claudia de Oliveira:

Numa descrição de uma pintura são denominadas de formandos pictóricos e possuem uma natureza constituída de três dimensões. Enquanto cores constituem a dimensão cromática, enquanto forma, a dimensão eidética, e, como tudo o que existe essas dimensões ocupam um espaço, tela ou qualquer outro suporte, no qual são distribuídas e têm uma posição: assim uma terceira dimensão, a topológica, materializa-se pela combinatória das duas anteriores num certo espaço.¹⁴

¹¹ HJELMSLEV, Louis. In: ZUIN, Aparecida Luzia Alzira. *O grafite na Vila Madalena: uma abordagem sociosemiótica*. São Paulo: Academia Editorial, 2003, p. 62.

¹² OLIVEIRA, Ana Claudia de. In: ZUIN, Aparecida L. A. *Op. Cit.* p.63.

¹³ Idem.

¹⁴ Oliveira, Ana Claudia. *As semioses pictóricas*. Revista Face. São Paulo: jul/dez, 1995. P. 108.



Como esses feixes de formantes se combinam, formam a categoria da expressão (a plasticidade do texto), que se relacionam como o plano do conteúdo por pressuposições. O plano da expressão se homologa com o plano do conteúdo.

Na semiótica discursiva é necessário que as relações dos planos do conteúdo e da expressão sejam compreendidas a partir dos jogos de variações diferenciais que constituem cada plano. Segundo Jean-Marie Floch, chamamos figuras ou não-signos as unidades que constituem cada plano. Elas representam as combinações de traços provenientes das categorias que são as unidades mínimas desses planos.¹⁵

Assim, a semiótica, não privilegia o “signo” individualmente, e ao não definir essas unidades mínimas como “signos”, a semiótica discursiva vai ao encontro da teoria de Saussure, ao definir o signo pela sua relação entre dois termos: significado e significante. O universo da significação do texto se efetuará na reunião dos planos do conteúdo (significado) e da expressão (significante).

Por essas razões temos a análise do texto a partir do percurso gerativo da significação, pois:

é uma representação dinâmica dessa produção de sentido: é a disposição ordenada das etapas sucessivas pelas quais passa a significação para se enriquecer e, de simples e abstrata, torna-se complexa e concreta.¹⁶

Pode-se dizer que a linguagem do texto é conotativa, pois, aquilo que nossos olhos veem representam as unidades de expressão. É importante ressaltar esse fenômeno da conotação como um julgamento predisposto a cada geração, grupo, cultura ou mesmo indivíduo, ou seja, desse mesmo julgamento dependerá para se chegar ao conteúdo, uma vez que para entender o mundo cada cultura tem sua maneira e/ou linguagem.

Desta forma, para tratar semioticamente o grafite como um texto dotado de sentido, vai depender de como o sujeito o vê, sente ou se interessa pelo objeto. São essas relações que estão presentes e visíveis no texto que nos levarão a compreendê-las e, conseqüentemente, como esse sujeito irá apreender os valores imanentes no texto, poderá levá-lo a identificar o grafite como um texto da história e/ou da cultura e não como um ato de vandalismo, porque, o texto visual manifesta pela sua forma os percursos com que o enunciador dispõe em si, sua linguagem retoma às relações que

¹⁵ Floch, Jena-Marie. “*Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral*”. In: Documentos de Estudos do Centro de Pesquisas Sociosemióticas – CPS. Edições CPS. PUC/SP. São Paulo: 2001, p. 10.

¹⁶ Idem. p. 15.



emergem do texto no plano da expressão e no plano do conteúdo através das manifestações das funções inerentes pelos formantes constituintes.

Essas relações dependem exclusivamente do tipo do contrato comunicativo que o pintor intenciona instaurar na sua obra de tal sorte que é esse que modela ou orienta os graus de aderência entre o sistema semiótico da pintura e o do mundo natural.¹⁷

Na dimensão cromática é onde podemos identificar as cores: vermelho, amarelo, azul, branco, marrom etc; o emprego do claro/escuro; o emprego das cores puras, complementares, não cores; a utilização ou não de tonalidades; os graus de saturação da cor, a variação ou a manutenção cromática e tonal.

A dimensão eidética pode ser vista no grafite a partir dos elementos que estruturam as configurações visíveis. O eidético (forma) pode ser, enquanto figura, linhas como: vertical/horizontal, perpendicular/diagonal, reto/curvo, côncavo/convexo, longo/curto, angular/arredondado, que é/são utilizada(s) na construção das configurações da linguagem plástica do texto. Todas essas configurações causam um efeito de sentido aos transeuntes ao serem apreendidas.

A dimensão topológica é descrita na linguagem dos textos do grafite destacando a organização que compõe os elementos eidéticos e cromáticos no espaço da pintura, podendo orientar as posições: alto/baixo, superior/inferior, esquerda/direita, o formato, as dimensões e a matéria do suporte.

A cromaticidade é uma característica bem destacada do grafite, pois muitas vezes esse texto se apresenta carregado dessa caracterização multi-cores para chamar a atenção, provocando uma sinestesia no sujeito destinatário/enunciatário. Quanto mais colorido, maior a transformação deste sujeito que vê o grafite, e o não esvaziamento do significado, tornando-se possível uma maior identificação com o texto, o qual expressa uma alegria ou contentamento.¹⁸

O sujeito-passante, a partir do ato de “ver” o enunciado proposto na figuratividade (dos textos grafitados), poderá ter uma “certa” reação pertinente e procedente da carga imagética. Sugere-se o impacto, haja vista que, o transeunte retido pela visão passa a abrigar “pelo olhar” a organização do arranjo textual, ato este necessário para engatilhar o desejo de apreciá-lo ou rejeitá-lo. Esse ver o arranjo

¹⁷ OLIVEIRA, Ana Claudia. *Op. Cit.* p. 14.

¹⁸ BUORO, Anamélia Bueno. *O olhar em construção. Uma experiência do Ensino e aprendizagem da Arte na Escola.* São Paulo: EDUC, 1994, p. 134.



proposto e ao mesmo tempo depositar nele o significado imanente é o que possibilitará sua aceitação ou não, ou seja, a ocorrência da significação.

4. Os modos do fazer-fazer e fazer-ver

O estado de espírito do sujeito transeunte que admira uma figura grafitada em um muro ou qualquer outro espaço ou suporte urbano, sublinha uma pontualidade imprevisível, criadora de uma descontinuidade no discurso e de uma ruptura na vida apresentada. Assim, as cores, os traços, as letras, suscitam no sujeito transeunte uma passagem a esse novo “estado de coisas”. A comunicação estética se realiza no plano do visual – é aqui a “cidade grafitada”, completamente transfigurada, que o sujeito “vê”. Assim, o programa não é rejeitado, o que não acontece com as pichações, sobretudo, se as pichações não sugerirem um apanhado estético harmonioso que, geralmente, são descritas no grafismo.

Embora cada manifestação, grafite ou pichação, tenha suas propriedades estéticas, o que interessa é o despertar aos olhos de quem o vê e é por ele interceptado. Esse enunciado serve como representação e simulacro do mundo ou dando-lhe sentido mais precioso, o que na Semiótica pode-se entender como: “*construção de uma linguagem de descrição de uma semiótica-objeto, construção que consiste, grosso modo, em juntar investimentos*”¹⁹, e assim aproveita das instâncias para construção de suas representações possíveis e diversas.

Apesar dos textos do grafite, dos anos 70, apresentarem características marcantes de protesto, sua técnica já pronunciava o aparecimento de uma manifestação que seria considerada, mais tarde, parte da arte “moderna”. No Brasil, uma “dupla” influência gerava uma nova forma de discursar no espaço urbano: as manifestações de protestos, a exemplo de Paris e Nova York, ou ainda, outras manifestações baseadas na produção artística de Andy Warhol e Keith Hering, em seguida com Jean-Michel Basquiat, K.Scharf, Di Rosa e outros.

Com o advento da década de 80, muitos grafiteiros consagrados passaram a reavaliar sua dedicação a esses tipos de textos. Isso levou muitos defensores do grafite a desistirem, ao mesmo tempo em que despertou em outros adeptos o desejo pelo reconhecimento e a legitimização dessa manifestação no espaço urbano. Era hora de

¹⁹ FLOCH, Jean-Marie. *Op. Cit.*



repetir a iniciativa de Hugo Martinez – que, nos anos 70, levava o grafite ao conhecimento da parcela culta da população de São Paulo e, em seguida, aos Museus de Arte Moderna.

O *spray*

O formante matérico é de extrema importância na produção dos textos grafitados. O *spray* como elemento utilizado nessa constituição revela-se um instrumento que, no lugar do pincel para execução da pintura, se faz presente na grande maioria dos seus textos. Nos muros, paredes e viadutos, os actantes desta prática empregam tintas para causar o impacto proposto. É através deste material que as figuras, desenhos e formas aparecem para se fazerem vistas e perceptíveis na topologia urbana.

Embora outros materiais sejam empregados nessas produções discursivas (pincel, brocha, rolinhos de espuma), o *spray* ainda é, desde a década de 70, até os dias de hoje, o mais utilizado. Mesmo com máscaras ou figuração livre, o *spray* dá um toque especial na plasticidade do texto. Tão grande é a importância desse elemento matérico que, às vezes, *grafitar*, ou seja, o ato de pintar nas paredes e muros também é conhecido como *sprayar* – ato de pintar as paredes, muros, viadutos, com o *spray*, termo muito empregado no meio da grafiteagem.

Esse modo do *fazer sprayado* no texto é executado em várias cores, cuja intencionalidade é valorizá-lo. O processo de apertar o bico do *spray* para jorrar o jato de tinta tem um sentido para o grafiteiro; é como se ele deixasse ali, naquela obra, as suas digitais. Para apertar o bico da lata de *spray*, os dedos das mãos se colocam numa determinada posição apertando-o. O dedo indicador ao se flexionar para apertar o *spray* permite ao jato de tinta criar as manifestações textuais de acordo com as intenções desse destinador. Nesse pressionar, o jato poderá traçar linhas, figuras, desenhos mais finos, grossos ou servir, simplesmente, para contornos. As mãos seguem o contorno do desenho, às vezes acompanhando o fazer do texto; e nesse fazer para *ser-visto*, o pulso como a mão (direita ou esquerda) ao mesmo tempo em que cria, por meio dos percursos, registra as marcas do seu destinador. O grafiteiro/enunciador deposita, ao apertar o bico da lata de *spray*, toda sua carga identitária, promovendo uma adesão na sobreposição de uma *sprayada* e outra.



Os efeitos e estilos especiais com o uso do *spray*

O que é a pintura em *spray*?

Pintura em *spray* nada mais é que uma tinta colocada em um tubo de metal sob pressão, pronta para ser usada. Aplica-se da mesma maneira que se pulveriza um inseticida ou um tubo de laquê. O efeito da pintura é o mesmo de um aerógrafo e permite criar uma superfície lisa e uniforme, sem deixar marcas de pincel ou rolo. Pode-se também mesclar cores, pintando uma sobre a outra (quando ainda estiverem molhadas), criando degradês, logo, uma manifestação produtora de sentido que acontece no tempo e no espaço.

No ato de apertar o *spray* há uma duração, cuja ação realizada é mais que um simples gesto de pintar a parede. À medida que o *spray* vai delimitando o suporte muro/parede, o grafite vai surgindo, carregando em seu bojo as intencionalidades, as próprias estratégias do *fazer-ver* e do *querer-ser-visto*. Com isso, a proposta é: estabelecer uma ordem de relações, afinal, colocar-se em cima, em baixo, no alto, na totalidade, passa a conceber a necessidade do movimento do corpo, tanto daquele que faz, quanto daquele que o vê. Pois, o modo de manusear o *spray*, para criar o texto, com ele pode desencadear possibilidades outras de ser sentido; é todo um devir de sensações. O “*sprayer*”, desta forma, não se trata mais de um mero ato mecânico do grafiteiro. Daí, desse *fazer-fazer*, o grafite passa a *ser-visto* como um texto visual, que estruturado pelas formas, linhas, cores, como num tecido tramado, intenciona ilustrar a cidade.

Figuração livre

Este movimento do grafite, conhecido como figuração livre ou desenho à mão-livre começou no início dos anos 80 logo depois do movimento *Punk*. O movimento incluía pintura de histórias em quadrinhos (HQ), *rock and roll* e *Hip-Hop*. Os iniciantes desta vertente foram os artistas americanos Keith Haring, Kenny Scharf, Rammellzie, Futura e Jean-Michel Basquiat. Na França: Speed Graphito, Combas, Di Rosa, Blais, Boisrond, Costa e Daniel “*Bau Geste*” e ainda Lês Frères Ripolin. Considerado o grafiteiro mais rápido da França, Speed Graphito, utilizava um carrinho de supermercado abarrotado de *sprays*, com um grande relógio acoplado para cronometrar suas performances. Ciro Cozzolino (Br) pertenceu ao grupo de grafiteiros franceses (Vero Fluo, K-Bot, Nana Cola); depois ao retornar ao Brasil fez parte da importante



exposição “*Como Vai Você Geração 80?*”, no Parque Laje no Rio de Janeiro. As manifestações realizadas através da figuração livre, influenciaram grandes grupos de rua como os *Tupinãodá* e *Xarandu* (Carlos Barmak, Marta Oliveira, Vera Barros e Eduardo Verenguel).

Ainda, em São Paulo, já cenário das artes plásticas, a figuração livre influenciava Sérgio Romagnolo e Leda Catunda. No Rio de Janeiro, tivemos os artistas Barrão, Fluza, Jorge Duarte, Cláudio Fonseca e Luiz Zerbini.

Materiais para a realizar a figuração livre

Para grafitar no estilo da figuração livre precisa ter apenas vontade de sair às ruas com um *spray* e “detonar”. Em geral os adeptos desse estilo sabem desenhar bem, sendo possível reconhecer seu traço independentemente da assinatura. A proposta de muitos autores desse estilo é de não assinar seus grafites, assim seus temas e idéias ficam ao sabor do improviso, do efêmero, podendo seu autor se soltar sem compromisso. Muitos autores desse estilo não assinavam suas obras devido ao caráter transgressor, ou então, utilizavam-se de pseudônimos. Em geral, o *spray* é utilizado em conjunto com a tinta látex aplicada com rolinhos de espuma para economizar *spray*, devido o preço alto. Para se obter um traço fino com o *spray*, os grafiteiros assopram as válvulas e as guardam. Válvulas mais velhas ficam com buracos menores possibilitando a saída de tinta mais comprimida, o que possibilita melhores efeitos especiais. Em trabalhos onde existem a necessidade da produção de textos visuais de tamanhos significativos, ou seja, maiores do que os convencionais, dependendo do suporte e do espaço, emprega-se o uso de pequenos compressores com as mesmas características e funções do *spray*.

A máscara

A máscara foi o primeiro estilo utilizado em São Paulo, para as produções dos textos do grafite. Sua introdução na cidade se deve ao trabalho de Alex Vallauri e Carlos Matuck no final da década de 70. Para se fazer uma máscara não é necessário saber desenhar, embora muitos grafiteiros que utilizam esse estilo são bons desenhistas e desenvolvem seus próprios desenhos e máscaras.



Materiais para fazer a máscara

Para elaborar uma máscara são necessários os seguintes materiais: estilete, cartolina (ou papel duplex), *sprays*, pincel atômico, lápis preto e fita adesiva.

Para não vazar o desenho na hora da execução do texto do grafite através da máscara, o cuidado é imprescindível. Recomenda-se fazer pontos ao redor da máscara, para facilitar a fixação de grampos, fita crepe, clips etc, para segurar as partes internas do desenho. Para ampliar os desenhos, normalmente, utiliza-se o xerox, projetores de slides etc. Os grafiteiros, em alguns casos, enumeram as folhas ampliadas, deixando um espaço entre o desenho e a borda para que ao aplicar o *spray* não marque a parede com o limite das folhas.

Hip-Hop

Hip-Hop, é o estilo dos anos 90. Constituído de quatro formas distintas chamadas de elementos: letras, personagens caricatas, a máscara e as cores, daí sua complexidade. É uma cultura híbrida, sempre em movimento, em evolução constante. Estas manifestações foram surgindo no ambiente urbano de Nova York, na passagem dos anos 60 para os anos 70. O termo *Hip-Hop*, foi criado pelo *DJ Afrika Bambaata*, fundador da organização *Zulu Nation*, referindo-se ao movimento dos quadris. Nasceu nos becos dos bairros negros de New York e depois internacionalizou-se com a expansão da música negra americana, o *brake*, o *rap*, o *punk*.

Para este estilo, deve-se fazer um *lay-out* do desenho que o grafiteiro deseja realizar. Esses usam pincéis atômicos com cores contrastantes e colocam nos muros suas idéias. Foi a partir deste movimento que apareceu o termo “detonar” – para grafitar. Para a realização dos desenhos nos textos do grafite, empregando o estilo *Hip Hop*, os grafiteiros colecionam bicos de *sprays* usados para facilitar a produção do desenho e o seu contorno, pois no estilo *Hip-Hop*, a técnica com o *spray* é bem diferente da figuração livre.

Entendemos que ler e escrever são atos comunicacionais, mas pintar, gesticular, dançar, grafitar, pichar também o são. Essas e outras manifestações humanas são fundamentais e essenciais, e devemos considerá-las para assumirmos convictamente nossa condição de receptores e produtores de textos, conscientizando-nos das possibilidades de participação social por meio da comunicação. Tratar o grafite como



um texto permite-nos dar ao universo da comunicação, mais um modo de ler e produzir textos.

Referências bibliográficas

BUORO, Anamélia Bueno. **O olhar em construção. Uma experiência do Ensino e aprendizagem da Arte na Escola.** São Paulo: EDUC, 1994

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação Espaço Cultura.** São Paulo: Annablume, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica.** Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

FLOCH, Jena-Marie. *Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral.* In: **Documentos de Estudos do Centro de Pesquisas Sociosemióticas – CPS.** Edições CPS. PUC/SP. São Paulo: 2001.

LANDOWSKI, Eric. **A Sociedade Refletida.** São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

_____, Eric. **O olhar comprometido.** Revista Galáxia – Interdisciplinar. São Paulo: EDUC, 2001.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **Apontamentos sobre interação na arte contemporânea.** In: Galáxia. IV Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura. Programa Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. PUC/SP. São Paulo, Educ, 2002.

_____, Ana Cláudia de. **Semiótica figurativa e Semiótica Plástica.** Revista Significação.nº 4, Jun, 1984.

_____, Ana Cláudia de.; FECHINE, Ivana. (eds). **Semiótica da Arte: teorizações, análises e ensino.** São Paulo: Hackers Editores/ CPS – Centro de Pesquisas Sociosemióticas,1998.

_____, Ana Cláudia de. **Semiótica estesis estética.** São Paulo: EDUC/Puebla:UAP, 1999.

ZUIN, Aparecida Luzia Alzira. **O grafite na Vila Madalena: uma abordagem sociosemiótica.** São Paulo: Academia Editorial, 2003.

_____, Aparecida Luzia Alzira. **Ensaio de Comunicação e Semiótica – da teoria aos textos.** São Paulo: Academia Editorial, 2005.