



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PALMAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
E SOCIEDADE - PPGCOM**

ADRIANO ALVES DA SILVA

**GRAFFITI, COMUNICAÇÃO E ANTROPOLOGIA DA ARTE:
OS INDÍGENAS NO SPRAY DE CRANIO E RAIZ**

PALMAS/TO

2019

ADRIANO ALVES DA SILVA

**GRAFFITI, COMUNICAÇÃO E ANTROPOLOGIA DA ARTE:
OS INDÍGENAS NO SPRAY DE CRANIO E RAIZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Sociedade.

Orientador: Dr. André Campanha Demarchi.

Palmas/TO

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

S586g Silva, Adriano Alves da.
GRAFFITI, COMUNICAÇÃO E ANTROPOLOGIA DA ARTE: OS
INDÍGENAS NO SPRAY DE CRANIO E RAIZ . / Adriano Alves da Silva. –
Palmas, TO, 2019.
183 f.
Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins
– Câmpus Universitário de Palmas - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em
Comunicação e Sociedade, 2019.
Orientador: André Campanha Demarchi
1. Comunicação. 2. Graffiti. 3. Indígena. 4. Agência. I. Título

CDD 302.2

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer
forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte.
A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184
do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

FOLHA DE APROVAÇÃO

ADRIANO ALVES DA SILVA

“GRAFFITI, COMUNICAÇÃO E ANTROPOLOGIA DA ARTE: OS INDÍGENAS NO SPRAY DE CRÂNIO E RAIZ ”

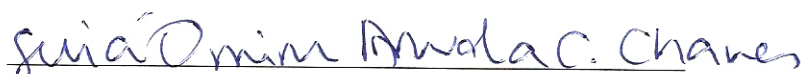
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Sociedade e aprovada em sua forma final pela Orientadora e pela Banca Examinadora.

Data de aprovação: 03/12/2019


Banca Examinadora:



Prof. Dr. André Campanha Demarchi
Universidade Federal do Tocantins
Orientador



Prof.ª Dra. Suia Omim Arruda de Castro Chaves
Universidade Federal do Tocantins
Primeiro avaliador



Profa. Dra. Amanda Maurício Pereira Leite
Universidade Federal do Tocantins
Segunda avaliadora

Dedico este trabalho ao responsável por me trazer motivação para esta caminhada, meu pai, sr. Orlando Silva (in memoriam).

Chico avisara "a roda não vai parar"
e quem se julga a nata cuidado pra não coalhar.

(Criolo)

AGRADECIMENTOS

Ao final dessa jornada, é mais que necessário, é justo agradecer. Primeiramente à minha família, pelo amor e apoio nos momentos mais difíceis, em especial à minha esposa Roberta da Luz, que como uma amiga e conselheira me ajudou pacientemente a tematizar coerentemente algumas importantes questões, bem como, as minhas duas filhas, Bruna e Brenda, que de alguma forma, me trazem motivação para seguir na minha trajetória. A todas elas, por compreender os momentos de imersão que me ausentam de suas companhias durante tantos momentos.

Ao meu orientador antropólogo Doutor André Demarchi, pelas valiosas contribuições teóricas que me permitiram aprofundar temas que jamais poderia elucidar sozinho. Fazendo ainda, que eu viesse a acreditar em minha própria intuição. Foram muitos textos, autores e conceitos que transformam e ressignificam meus conceitos. Sobretudo, aqueles relacionados às temáticas indígenas.

Às professoras avaliadoras da banca de qualificação, Suiá Umin e Amanda Leite, pelos importantes apontamentos e questões colocados na defesa. Sem elas este trabalho não alcançaria a profundidade conceitual e detalhista somente possível a partir do olhar feminino. Em especial, à professora Amanda Leite, por abrir-me uma janela de possibilidades existente no universo das narrativas visuais. De Barthes a Deleuze, de Almont a Didi-Huberman, Amanda foi capaz de me descortinar o universo das imagens, em especial das fotografias a qual, eu como ilustrador confesso ter tido alguma aversão. Hoje admiro muito.

Aos colegas de mestrado, que nesta trajetória foram imprescindíveis para me dar forças para continuar, seja por meio das conversas informais, ou até mesmo pela indicação de obras e autores. Em especial, aos amigos Cidiclei Biavatti, Alexandre Alves, Joésia Cardoso, Milena Botelho e Gleisy Alencar.

Por fim, mas não menos especial, uma grande gratidão aos artistas Cranio e Raiz, que se dispuseram a pôr seus trabalhos nas análises realizadas e com maestria abrilhantam e colorem os muros das cidades.

RESUMO

O espaço urbano como arena de conflitos sociais e disputas identitárias, traz consigo o graffiti como uma das expressões de arte que eclodem como vozes nas cidades polifônicas. Dentre estas vozes, a temática indígena, que em função de discursos colonizadores, quando não são apagadas ao silenciamento, são usualmente propagadas de forma pejorativa, coadunando com estigmas e estereótipos. A trajetória da exposição da imagem dos povos originários é marcada por complexidades que contribuem significativamente na forma com que se percebem e são percebidos. O objeto deste estudo vem a ser a análise da imagem indígena presente no graffiti de dois artistas, Cranio e Raiz, respectivamente. Entender sobretudo, como são expostos à livre fruição visual dos indivíduos nas cidades, bem com, os possíveis desdobramentos destas interações. A partir de um cruzamento entre os saberes da Comunicação e da Antropologia, são levantados pressupostos e métodos de análise da imagem como suporte narrativo capaz de ultrapassar a sua enunciabilidade linguística forjando assim identidades. Da comunicação, trago a Análise do Discurso de matriz francesa, embasada na intericonicidade de Courtine (2003), da antropologia da arte, embasado no que coloca Gell (2018), Lagrou (2007) e Demarchi (2013), trago os conceitos de agência, armadilhas e quimeras. São conceitos que advogam a existência da ação social da obra de arte como fenômeno coletivo distribuído. A análise comparativa dos artistas apontou para coincidências na trajetória de aprendizagem e antagonismos na forma como apresentam a imagem indígena em seus trabalhos. Por um lado, colaboram com a desconstrução de discursos opressores, por outro, correm o risco de reforçarem tais discursos, dada a polissemia de interpretações que a imagem é capaz de causar. Na fatura deste trabalho, Cranio busca estratégias de espelhamento e contra-intuitividade a partir da representação híbrida de seu personagem, fato que insere o indígena como um integrante da sociedade. Raiz busca a representação indígena marcando as diferenças. O que favorece a ideia de multiplicidade étnica. Em ambos os casos, trazem a discussão sobre o lugar do sujeito indígena na sociedade, contrariando o discurso do apagamento ideológico. E isso por si já é significativo.

Palavras-chave: Graffiti, indígena, comunicação, agência, imagem

ABSTRACT

Urban space as an arena of social conflicts and identity disputes, brings with it graffiti as one of the art expressions that emerge as voices in polyphonic cities. Among these voices, the indigenous theme, which due to colonizing discourses, when they are not erased by silencing, is usually propagated in a pejorative manner, matching with stigmas and stereotypes. The trajectory of the image exposure of the original peoples is marked by complexities that contribute significantly to the way they perceive and are perceived. The object of this study is to analyze the indigenous image present in the graffiti of two artists, Cranio and Raiz, respectively. Understand, above all, how they are exposed to the free visual enjoyment of individuals in cities, as well as the possible consequences of these interactions. From a cross between the knowledge of Communication and Anthropology, assumptions and methods of image analysis are raised as a narrative support capable of surpassing its linguistic enunciability thus forging identities. From the communication, I bring the French Discourse Analysis, based on Courtine (2003) intericonicity, the anthropology of art, based on what Gell (2018), Lagrou (2007) and Demarchi (2013) put, the concepts of agency, traps and chimeras. These are concepts that advocate the existence of the social action of the work of art as a distributed collective phenomenon. The comparative analysis of the artists pointed to coincidences in the learning path and antagonisms in the way they present the indigenous image in their works. On the one hand, they contribute to the deconstruction of oppressive discourses; on the other, they run the risk of reinforcing such discourses, given the polysemy of interpretations that the image is capable of causing. In the making of this work, Cranio seeks strategies of mirroring and counterintuitiveness from the hybrid representation of his character, a fact that inserts the indigenous as a member of society. Root seeks indigenous representation by marking the differences. Which favors the idea of ethnic multiplicity. In both cases, they bring the discussion about the place of the indigenous subject in society, contradicting the discourse of ideological erasure. And that in itself is already significant.

Keywords: Graffiti, indigenous, communication, agency, image

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 01. Reprodução digital da minha <i>tag</i> (assinatura) utilizada no período. | 24 |
| Figura 02. Mapa conceitual sobre o aporte teórico. | 30 |
| Figura 03. Mapa conceitual sobre o aporte metodológico. | 30 |
| Figura 04. Painel do Grafiteiro "Nunca" em Lodz na Polônia. | 32 |
| Figura 05. Painel resistência indígena de "Joks". | 33 |
| Figura 06. Graffiti de Lumumba Afro-indígena. | 34 |
| Figura 07. Parte do painel Etnias de "Kobra". | 35 |
| Figura 08. Graffiti de Cely Feliz com o grupo "Ratinhas Crew", em Belém do Pará. | 36 |
| Figura 09. Momento da oficina com a fala do Antropólogo Doutor André Demarchi. | 38 |
| Figura 10. Um dos painéis pintados em uma das transições da pista de Skate do Parque. | 38 |
| Figura 11. Pichação de Cranio. | 43 |
| Figura 12. Dois homens e duas mulheres na cama. | 56 |
| Figura 13. Inscrição em Paris, Maio de 1968. | 59 |
| Figura 14. Muro de Berlim. | 60 |
| Figura 15. Pichação na Estação Rio Centro, datada de 1968. | 64 |
| Figura 16. Pichadores em ação no Centro de São Paulo/SP. | 80 |
| Figura 17. Pichação no centro de Campo Grande. | 84 |
| Figura 18. Assinando a prancha do surfista Jordy Smith e abaixo uma linha de produtos. | 88 |
| Figura 19. Pintura autoral (Óleo sobre tela [50 x 80cm]). | 91 |
| Figura 20. Postagem criada para traduzir a referencialidade da obra. | 92 |
| Figura 21. Principal personagem de Cranio. | 100 |
| Figura 22. Estudo cromático feito a partir das cores mais utilizadas em seu personagem. | 101 |
| Figura 23. Indígena Skatista. | 104 |
| Figura 24. Muitos em um. | 106 |
| Figura 25. Movimento <i>Black Power</i> . | 110 |
| Figura 26. Portal de transcendência. | 112 |
| Figura 27. Índio dormindo no banco da Praça. | 115 |
| Figura 28. Debaixo da Ponte | 116 |
| Figura 29. Coluna do Minhocão, na região de Santa Cecília em São Paulo. | 118 |
| Figura 30. O misticismo de Cranio nas paredes da cidade. | 120 |
| Figura 31. A inspiração surreal presente no painel de Cranio. | 122 |
| Figura 32. Geometrização e compartimentação da imagem | 123 |
| Figura 33. A paixão pela mercadoria. | 127 |
| Figura 34. O Consumo e a acumulação capital. | 128 |

| | |
|--|-----|
| Figura 35. Estudo da compartimentação individual realizada na imagem | 129 |
| Figura 36. O torcedor patriota. | 132 |
| Figura 37. O torcedor irreverente. | 133 |
| Figura 38. A droga tecnológica de Cranio. | 136 |
| Figura 39. A imagem <i>selfie</i> . | 137 |
| Figura 40. Para onde vai o dinheiro Público? | 139 |
| Figura 41. Devolve o mensalão seu ladrão! | 140 |
| Figura 42. Os Personagens de Raiz | 143 |
| Figura 43. Continuação dos Personagens de Raiz. | 144 |
| Figura 44. Raiz aplicando o efeito dos grafismos com <i>estêncil</i> . | 146 |
| Figura 45. Quimera viva. | 146 |
| Figura 46. Mural “Seres do Javari”. | 148 |
| Figura 47. Mural do Vale do Javari separado por etnias. | 150 |
| Figura 48. O Viaduto do Coroado. | 154 |
| Figura 49. Panorâmica do “Mural Saterê”. | 154 |
| Figura 50. Mural “Sateré Mawé”. | 155 |
| Figura 51. Detalhe do menino com as luvas. | 156 |
| Figura 52. Engajamento político em Raiz. | 157 |
| Figura 53. Ativismo de Raiz. | 160 |
| Figura 54. O painel do garoto Isaque. | 162 |
| Figura 55. Mural no viaduto da Av. Darcy Vargas em Manaus. | 164 |
| Figura 56. O apelo emocional das crianças como armadilha. | 167 |
| Figura 57. Cranio nas ruas de São Paulo e Raiz nas margens do Rio Negro respectivamente. | 171 |

LISTA DE TABELAS E QUADROS

| | | |
|------------|---|----|
| Tabela 01. | Resultado da pré-categorização do recorte | 40 |
| Tabela 02. | Resultado da categorização específica do corpus de Cranio. | 41 |
| Tabela 03. | Resultado da categorização específica do corpus de Raiz. | 41 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 15 |
| 1.1 Meu lugar de fala dentro do campo | 21 |
| 1.2 A primeira pichação a gente nunca esquece (<i>eu enquanto artista</i>) | 23 |
| 1.3 Princípios Teórico- Metodológicos | 25 |
| 1.4 A busca pelo corpus | 31 |
| 1.5 Quem é Fábio Cranio? | 42 |
| 1.6 Quem é Rai Campos (Raiz)? | 44 |
| 2. A CIDADE POLIFÔNICA ENQUANTO PALCO DE DISPUTA SOCIAL | 47 |
| 3. O GRAFFITI E SUA ATMOSFERA | 52 |
| 3.1 Começo controverso | 52 |
| 3.2 As obscenidades de Pompeia | 54 |
| 3.3 Murais que gritam | 57 |
| 3.4 Paris em maio de 1968 | 58 |
| 3.5 O muro de Berlim | 59 |
| 3.6 Nova Iorque nos trilhos do Spray | 61 |
| 3.7 O surgimento do graffiti no Brasil | 63 |
| 4. O GRAFFITI ENQUANTO IMAGEM | 68 |
| 4.1 Mundos artísticos | 68 |
| 4.2 A visualidade | 71 |
| 4.3 Das ruas para as galerias | 72 |
| 4.4 O suporte | 78 |
| 4.5 A imagem Agente | 79 |
| 4.6 A imagem Efêmera | 82 |
| 4.7 O <i>streetstyle</i> como imagem Aurática | 84 |
| 4.8 Imagem e referencialidade | 89 |
| 5. DA URBE DE CRANIO ÀS RAÍZES DE RAIZ | 95 |
| 5.1 Os indígenas nas imagens | 95 |
| 5.1.1 Olhar para o “outro” | 96 |
| 5.2 O graffiti de Cranio | 98 |
| 5.2.1 Hibridismo Interétnico e Identitário. | 99 |
| 5.2.2 O Indígena à margem da Sociedade | 114 |
| 5.2.3 Cosmologias / O místico e o ritualístico em Cranio | 119 |
| 5.2.4 O Consumismo | 125 |
| 5.2.5 O país do Futebol | 130 |
| 5.2.6 A Tecnologia | 135 |
| 5.2.7 A política atravessada no graffiti de Cranio | 138 |
| 5.3 As raízes de Raiz | 143 |

| | |
|---|------------|
| 5.3.1 Hibridismo Interétnico e Identitário. | 147 |
| 5.3.2 O ritualístico em Raiz | 153 |
| 5.3.3 A política em Raiz | 157 |
| 5.3.4 Crianças | 161 |
| 6. (IN)CONCLUSÃO | 169 |
| 7. REFERÊNCIAS | 175 |

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho, desenvolve um estudo exploratório que tem como objetivo analisar a imagem dos povos indígenas presente na arte urbana do graffiti¹ por meio de dois artistas brasileiros: o paulistano, Fábio de Oliveira Parnaíba, mais conhecido como “Cranio” (assim mesmo, sem acento circunflexo, como assina o próprio artista), e Rai Campos, conhecido como Raiz, um baiano criado na vila de mineração Pitinga, dentro da reserva indígena Waimiri Atroari no interior de Manaus no Amazonas.

Com base no cruzamento de saberes entre a Comunicação e a Antropologia, são levantadas questões sobre métodos de análise da imagem como suporte narrativo capaz de ultrapassar a sua enunciabilidade linguística forjando assim identidades. O principal desafio é entender os possíveis desdobramentos do fenômeno da presença das imagens indígenas nos muros metropolitanos por meio da arte urbana do graffiti.

Os povos originários no Brasil, que em razão de uma construção discursiva de apagamento, negação de direitos e invisibilidade, são chamados de índios desde a invasão europeia colonizadora que acreditava ter aportado nas Índias. As expressões genéricas: indígenas ou nativos trazem o significado dicionarizado² de povos originários de determinada região, local ou país antes da chegada de seus colonizadores. Segundo dados do site do Instituto Sócio Ambiental³, quando os europeus aqui chegaram estimava-se que no Brasil viviam mais de mil povos, totalizando um número entre 2 e 4 milhões de pessoas, que com o passar do tempo foram sendo reduzidos e atualmente contam com 255 povos com cerca de 150 línguas distintas. Conforme o último censo do IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística realizado em 2010, uma porcentagem de aproximadamente 0,47% da população

¹ Opto por utilizar o termo “graffiti” (reconhecido internacionalmente), em detrimento da apropriação brasileira “grafite”, que mais se refere ao elemento químico (grafite de lápis por exemplo). Assim como, o termo “pichação” no lugar de “pixação”, adotado por alguns grupos. O termo Graffiti não se conjuga como verbo, permito-me então a usar o infinitivo Grafitar, bem como o uso do termo Grafiteiro. Relevasse-me também a utilização do uso sempre no masculino, uma vez que, quando me refiro ao grafiteiro e ao pichador, incluo nesse bojo as mulheres que também atuam no campo.

² Originário de determinado país, região ou localidade; região ou localidade; nativo. *Bras.* Relativo a índio, ou aos índios em geral. Pessoa natural do lugar ou do país em que habita; nativo. Índio, Aborigine das Américas; habitante das terras americanas, ao chegarem os primeiros europeus, nos séculos XV e XVI. Indivíduo que pertence ao grupo étnico descendente dos aborígenes americanos. (Miniauréliu século XXI)

³ Instituto Socioambiental - Povos indígenas no Brasil. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org> Acesso em 06/09/2019.

brasileira se considera indígena, o que corresponde a 896.917 pessoas, as quais, 324.834 vivem em áreas urbanas e 572.083 vivem em áreas rurais distribuídas em cerca de 722 terras indígenas.

E assim, carregam por mais de 5 séculos, uma imagem identitária construída por discursos supressores. Discursos estes, que conforme Memmi (1977), são forjados pelo etnocentrismo colonialista, que por meio de prerrogativas exploratórias e raciais, sustentam argumentos que legitimam suas violentas investidas aos povos que dominam. E quando me refiro à violência, não me restrinjo apenas ao dolo físico, mas principalmente, à “violência simbólica”. Aquela que é fruto dos discursos generalizantes e que sorrateiramente circulam no imaginário coletivo, assim como afirma Bourdieu (2004), a violência simbólica é dada pela legitimação de discursos dominantes que causam danos morais e psicológicos.

A ideia que o senso comum faz dos povos indígenas está impregnada de rotulações discriminatórias, isto me motiva a entender de que forma são apresentados os interdiscursos nas imagens que rotulam, e/ou procuram defender as diferenças étnicas. A busca por compreender a forma com que são forjados os estereótipos dos povos ameríndios na contemporaneidade, decorre, dentre outros motivos, das múltiplas interpretações que se pode dar ao sentido das imagens artísticas que são criadas com esta temática e estão disponíveis para fruição dos sujeitos nas metrópoles.

Em escala mundial, eclode uma complexa teia de materializações de identidades e relações sociais que se impõem com todo o seu peso à vida cotidiana das metrópoles. Reflexões sobre o espaço urbano, evidenciam uma imbricada arena de conflitos, de disputas identitárias entre diferentes sujeitos sociais e neste contexto se encontra a “arte urbana”, com suas formas de expressões, que por um lado, são combatidas e marginalizadas por parte da sociedade, por outro, é legitimada e passa a figurar o seu lugar no campo artístico trazendo consigo, interdiscursos que não se limitam ao que chamam de vandalismo ao erário público e privado. Sim, a arte urbana quando realizada sem devida autorização não deixa de ser ato de contravenção,⁴ mas, muito mais profundo do que o ato de registrar uma assinatura, frase ou

⁴ No Brasil, a Lei de Crimes Ambientais - Lei 9605/98 | Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011) Pena detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011). § 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 12.408, de 2011). § 2º Não constitui crime a prática de graffiti realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo

desenho na paisagem cinzenta das cidades, o que propõe estes sujeitos (na sua maioria, jovens das regiões periféricas), é o enfrentamento dos padrões morais e estéticos dominantes, disseminando suas vozes caladas pela posição social a que pertencem. Usam da arte como vetor de resistência.

Nestas intervenções, usualmente são expostas de forma visceral, frustrações, angústias e outros gritos de parcelas da sociedade que não se veem representadas pelo *status quo*. Mas, quando feitas de forma permitida e/ou patrocinada, nem sempre carregam teor transgressivo. São apontamentos que trago à tona ampliando um debate que está longe de ser esgotado. Dentre essas visualidades, busco no graffiti a temática indígena retratada pelo olhar de artistas que trazem em suas imagens, reflexões nas pessoas que dela passam a ter contato nas cidades.

A trajetória da exposição da imagem dos povos originários é marcada por complexidades que contribuem significativamente na forma com que são percebidos. Parte desta complexidade, se dá ao fato de se apresentarem em duas vertentes de manifestações visuais distintas, a primeira delas trata da visualidade que os próprios povos ameríndios produzem de si, que é carregada de contextos culturais heterogêneos ligados a multiplicidade de etnias que aqui existem ou já existiram, bem como, da apropriação e ressignificação de códigos que absorvem de outras culturas. A segunda vertente, é aquela visualidade produzida sobre os indígenas por artistas não indígenas. Desta forma, mais especificamente, a pesquisa se assenta nesta segunda vertente. Busco sobretudo, compreender por meio das imagens dos graffiti como são materializados os indígenas nesta visualidade interétnica e os desdobramentos que são capazes de produzir.

Ao que cabe à interetnicidade mediada por imagens entre índios e não índios, busco nos conceitos da antropologia, saberes apresentados pelo líder xamã Davi Kopenawa (2015), em seu livro “A queda do céu”, escrito em conjunto com Bruce Albert; conceitos de Eduardo Viveiros de Castro (2017), Hall (2000), Gell (2018), Bauman (2009) e Latour (1994); estudos de José Bessa Freire (2002), bem como, André Demarchi e Odilon Moraes (2015), que são responsáveis por sistematizar um conjunto de percepções sobre os povos indígenas, partilhadas pelo senso comum. O trabalho destes pesquisadores traz uma contextualização dos

proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (Incluído pela Lei nº 12.408, de 2011). Fonte: www.Jusbrasil.com.br Acesso em 03/09/2018.

preconceitos que são difundidos sobre esses povos, o que Freire coloca como “ideias equivocadas”. Desta forma, busquei entender como essas ideias são atravessadas “*ou não*” nas imagens produzidas pelos dois grafiteiros escolhidos para análise, na hipótese de que a partir das imagens indígenas, procuram a reflexão fundada em agenciamentos⁵ que trazem repercussão social. Resta-me questionar aqui que repercussões são estas? Positivas ou negativas?

Visando atribuir um encadeamento coeso no desenvolvimento da pesquisa é imprescindível haver uma imersão teórica e metodológica que seja capaz de dar conta da complexidade transdisciplinar e interétnica presente no recorte do objeto. Desta forma, proponho uma linha de pensamento que traz primeiramente a cidade como suporte de exposição da arte urbana do graffiti, para depois discutir a natureza desta arte, e por fim, investigar a arte dos grafiteiros Cranio e Raiz, em busca dos possíveis desdobramentos das interações subjetivas que delas possam surgir ao representar figurativamente o sujeito indígena nos muros das cidades.

A proposta de se discutir a apresentação de narrativas imagéticas, se torna importante objeto de estudo do fazer artístico não só para comunicólogos e artistas, mas também para antropólogos, ativistas e pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento especialmente os que se dedicam a entender a construção de identidades por meio da comunicação visual. O presente estudo visa problematizar as metodologias tradicionais de leitura e interpretação do discurso artístico por meio de linguagens não verbais.

Tenho ainda, uma motivação singular para trabalhar este tema, dado que desde 1986, ilustro profissionalmente para o mercado publieditorial, jornalístico e publicitário. Desenvolvi uma paixão especial pela imagem e o seu caráter comunicativo, reconheço e respeito o seu poder enunciativo, em que a construção de discursos e subjetividades por meio das imagens fazem parte do meu cotidiano até os dias de hoje. E quando digo subjetividades enunciativas, anoro-me nos conceitos de Foucault (1996), onde a discussão das práticas de subjetivação discursiva é dada a partir de enunciados que reafirmam a constituição dos saberes que fundam as identidades. Presenciei e participei do surgimento do movimento do graffiti paulistano nos

⁵ O conceito de agenciamento que trago é ancorado nos pressupostos de Alfred Gell (2018), que entende a imagem como um ser vivo dotado de poderes que afetam comportamentos. O que ele chama de abdução ou mediação da agência.

anos 1980, tanto como pichador, quanto como grafiteiro⁶. Desta forma, optei por construir uma narrativa, que por vezes, atua na tessitura textual de forma participante, exemplificando ações e experiências dentro do campo.

Somado a isto, desde o momento que mudei de São Paulo para residir em Palmas Tocantins (em meados de 1994), comecei a observar os povos indígenas que vivem no estado. Passei a respeitar alteridades e admirar os povos ameríndios, em função disso, surgiu em mim a preocupação com a disseminação de discursos generalizantes, engajando-me contra o preconceito para com estes povos. Isso me fez refletir sobre os discursos que são proferidos sobre estes povos, não apenas no âmbito local nas próprias cidades que estão próximas destas comunidades, mas também no âmbito nacional, e porque não dizer mundial.

Na academia, as disciplinas que tive a oportunidade de cursar no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Sociedade - PPGCOM da Universidade Federal do Tocantins (UFT) foram imprescindíveis e me trouxeram um rico embasamento teórico que me permitiram abrir os olhos para as oportunidades de se discutir esta temática, colaborando assim com a cientificidade em favor das causas indígenas. Todas as disciplinas foram essenciais para a formação de um olhar crítico e reflexivo sobre a temática. Em todas as aulas, fazia registro de anotações que julgava importantes. Cheguei a preencher dois cadernos inteiros interligando conceitos em busca de um propósito claro. Tecer este trabalho da forma mais conceitual possível.

Neste sentido, no primeiro capítulo, introduzo o tema apresentando exemplos de grafiteiros que trazem a temática indígena em seus trabalhos, e com eles, os artistas que são objeto da análise. Trato também da delimitação do escopo teórico-metodológico sob o qual são analisados. E para que isso ocorra de forma compreensiva, é imprescindível posicionar primeiramente o objeto dentro de um arcabouço teórico que seja capaz de descortinar suas complexas camadas. Visto que, o percurso trilhado no olhar proposto (que trata da análise das imagens pela antropologia da arte), está longe de ser uma unanimidade teórica, pelo contrário, levanta polêmicas e críticas. Não por ser duvidoso ou infundado, mas por ser um olhar que se desenha a partir dos anos 1980, se colocando à frente de uma tradição teórica que trata as imagens paralelas às análises verbais.

⁶ No Brasil, costumam associar a pichação a escrita, as assinaturas e os rabiscos ilegíveis, já as imagens figurativas ou ilustrações mais elaboradas são consideradas graffiti. Esta é uma peculiaridade exclusiva do Brasil, em outros países considera-se tudo “*graffiti*”. Neste trabalho, considero o graffiti e a pichação dentro do mesmo bojo, uma vez que não cabe a mim, atribuir-lhes julgamentos estéticos.

O segundo capítulo, traz a tona os conceitos da cidade enquanto palco de disputa de espaços sociais. Para tanto, recorro ao que propõe Henri Lefebvre (1991) sobre justiça espacial e o direito à cidade, bem como, o que coloca Massimo Canevacci (1993), no livro: “A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana”, onde a metodologia de caráter interpretativo, reforça a abordagem pluralista da comunicação urbana, própria das polifonias das cidades. Assim, apresento o paradoxo da cidade cinza com a cidade colorida, de forma participativa e interpretativa, com aquilo que metodologicamente ele chama de “máxima internidade e máxima distância” (CANEVACCI, 1993. p. 20).

O terceiro capítulo, contextualiza a arte urbana do graffiti como uma das vozes que gritam na polifonia das cidades, onde trago uma breve explanação da sua trajetória. São levantados aspectos referentes às suas classificações e terminologias, bem como, suas características muitas vezes tidas como transgressoras e subversivas.

O quarto capítulo, faz uma análise das peculiaridades do graffiti enquanto imagem. Neste, busco teorizar a imagem, em especial, aquela realizada nos muros das cidades, tanto do ponto de vista do artista produtor, quanto do sujeito espectador.

O quinto capítulo vem a ser o substrato corpóreo deste trabalho, destinado a análise do objeto, onde, depois de ter feito um embasamento teórico sobre o tema, com base no corpus composto pelas imagens recortadas de ambos os artistas, passo a apresentar as análises que delas vieram a tona. Por meio das categorias criadas, discorro sobre o encontro da arte urbana do graffiti com a temática indígena para cada artista, separadamente.

Nas considerações finais realizo uma análise comparativa entre ambos os artistas, pensando sobre os encontros, (des)encontros e o cruzamento dos resultados das análises realizadas, buscando sobretudo, uma leitura que permite compreender as diferentes formas de se abordar o mesmo tema, a partir dos pontos divergentes e/ou convergentes que trazem. Por fim, dedico-me à conclusão pertinente à discussão proposta no percurso, busco assim, uma reflexão de como os indígenas são retratados no graffiti de ambos os artistas, visando perceber ainda, como estas abordagens agenciam-se socialmente com os sujeitos nas cidades e os possíveis desdobramentos destes processos.

1.1 Meu lugar de fala dentro do campo

Tomo a liberdade de inserir-me no contexto (coisa que ousarei repetir no decorrer deste trabalho), assim como faz o antropólogo em sua etnografia, descrevendo minha trajetória dentro do campo, a fim de esclarecer qual a meu lugar de fala, o que Canevacci (2004) trata como internidade antropológica ou participante.

Há de se estabelecer aqui, um claro posicionamento sobre qual é o meu papel neste processo. O que a princípio pode parecer uma vantagem, se coloca como um grande desafio decorrente da clara possibilidade de confronto ideológico. Existe a ideia de que as abordagens antropológicas devam ser fundamentadas por reflexões baseadas em uma imersão em algum campo desvinculado do próprio pesquisador na hipótese de que este, uma vez ao falar como integrante do campo, automaticamente contamina-se por pressupostos já fundamentados dentro deste. No artigo de Strathern (2014), intitulado “Os limites da autoantropologia”, a autora problematiza o fazer antropológico apontando tipos de exploração intelectual de saberes em favor de benefícios acadêmicos dos pesquisadores que estão fora do campo. Discute ainda, os desdobramentos que emergem daquilo que ela propõe ser a realização da pesquisa “dentro de casa”. Suas suposições tratam este modelo do fazer antropológico desmistificando a ideia de que o pesquisador estaria produzindo relatos sobre ele mesmo, pelo contrário, é ele detentor de um relevante saber que acresce importantes reflexões ao constructo, permitindo ainda, transformar seus achados em autoconhecimento, que por sua vez, contribuem para o conhecimento coletivo.

A suposição é que nos tornamos mais conscientes - tanto de nós mesmos convertidos em objeto de estudo, ao aprendermos sobre nossa própria sociedade, como de nós mesmos realizando o estudo, ao nos tornarmos sensíveis aos métodos e ferramentas de análise. Assim, a perspectiva da antropologia feita em casa sugere uma contribuição à crescente reflexividade imposta aos sujeitos a partir de várias direções. (STRATHERN, 2014. p. 135.).

São estas variadas direções reflexivas que me encorajam a perseguir um objeto de pesquisa em um terreno, que de algum modo, julgo conhecer ciladas e atalhos. A chave para a anulação de um suposto confronto ideológico encontro na sensibilidade de estar atento à paisagem, a fim de se reconhecer novos pontos de vista no percorrer do caminho. O desafio encontra-se na reflexão que surge após entrar em contato com paradigmas ou bifurcações no

mapa do caminho. Com um olhar que não está completamente despido, sou provocado a escolher várias direções. Sinto, assim, a responsabilidade de tecer a minha opinião sobre os assuntos descortinados pelo próprio objeto. Para tanto, visando trazer organização à leitura, quando apareço de forma participante na tessitura textual, busco antes dos apontamentos sinalizar o meu lugar de fala com termos como: “*eu enquanto artista*”, “*eu enquanto pesquisador*”, ou até mesmo com os dois juntos “*eu como artista pesquisador*”, em situações onde estas características estejam sobrepostas.

Embora o fazer artístico por meio da imagem e do graffiti seja considerada a minha internidade no campo, a presença dos sujeitos indígenas na discussão traz um outro aspecto na pesquisa. Isso representa a alteridade que me distancia trazendo a possibilidade de explorar dentro do meu campo, um outro campo da qual não faço parte. Desta forma, este elemento externo ao campo cria a sobreposição e entrelaçamento de novos olhares.

1.2 A primeira pichação a gente nunca esquece (*eu enquanto artista*)

Aos 5 anos de idade, segundo relatos da minha mãe, com o uso de uma caixa de giz de cêra, pintei as quatro paredes da sala da minha casa. Quando ela chegou do seu trabalho me pus orgulhoso a apresentar o feito.

- Óh! Eu que fiz, sozinho!

Na pintura que fiz, segundo ela, havia um complexo jardim florido, com direito a borboletas, elfos, gnomos e, entre outros seres indecifráveis, eles, papai e mamãe de mãos dadas. Ela, estarrecida e, ao mesmo tempo, constrangida com tal inocência, convenceu meu pai a não punir-me. Não sei como consegui, mas ele passou a me trazer folhas de papel (cartolina), para que minha arte fosse restrita a este suporte e não mais nas paredes da casa. Foi a partir deste momento de complacência dos meus pais que me dediquei à evolução artística que me trouxe até aqui. Em uma época onde a educação dos filhos era tratada com severidade (dada as inúmeras surras que levei), poderia ter tido um bloqueio para o campo artístico, visto que fiz uma intervenção não autorizada em um espaço da casa tido como “sagrado” (a sala de estar), local onde se recepcionava todos os visitantes da família. Minha mãe chegou a dizer:

- Você só é o artista que é, porque seu pai não te bateu!

Desta forma, precocemente, começava a entender o que é o graffiti. Mais tarde, aos 11 anos de idade, queria de qualquer jeito fazer parte deste movimento. Era fascinado pela arte urbana que eclodira por toda parte, o nome “Junecca Pessoa”,⁷ sempre me intrigava, passei a perceber a cidade com outros olhos. Foi quando vendi minha coleção de selos e decidi comprar minha "primeira lata de spray". Passava horas rascunhando e elaborando o que poderia ser feito com ela. E eis que em um determinado dia, pedi aos meus pais autorização para passear com o “Falcão”, um cão da raça Pastor Alemão da família. Argumentei que sua ferocidade, bem como, a sujeira que fazia no quintal era falta de um simples passeio noturno. Já se passavam das 19 horas, mas obtive permissão. Eles entenderam que na companhia do cão estaria seguro. Mal sabiam eles as intenções do meu passeio.

De posse da minha primeira lata de spray, olhei para o Falcão, para os dois lados da via e de frente a um muro branco escrevi o pseudônimo “Dog”. Confesso, a sensação é indescritível! O barulho da lata, o cheiro da tinta... E assim, todas as noites, lá estava eu e o Falcão em novas pichações pelas redondezas. O apelido pegou. O negócio foi ficando cada vez mais intenso. Andava sempre acompanhado da minha lata, sempre na cor preta (achava importante manter a identidade visual). Não dependia mais da presença do meu cão para espalhar minha assinatura pelos quatro cantos da cidade. Tudo estava tranquilo, afinal ninguém sabia quem era “Dog”, exceto os colegas da escola dos quais passei a adquirir respeito. Afinal, era eu um ilustrador, um pichador, era o "Dog".

Estes eram meus momentos de glória. Com base no que conceitua Bourdieu (2004) eram estas as situações que me traziam troféus dentro do campo. Estava gozando da tranquilidade das minhas intervenções quando em um determinado dia, “um infeliz” liga para a minha residência, a procura de um tal de “Dog”. Minha mãe atendeu e questionou:

- Quem é esse tal de “Dog”? Por acaso seria o Adriano? Ele não se encontra.

Logo descobriu, o Dog era eu (outra surra e muito bla, bla, bla...).

Isso não me impediu de prosseguir agindo, buscava a qualquer custo, mais respeito dentro do campo. Passava a inscrever minha assinatura por onde estivesse. Pegava ônibus, pulava a catraca e lá ia eu, pichar a cidade. Passei a fazer isso acompanhado por outros colegas, era a nossa diversão, nosso principal passatempo, a nossa forma de apropriação e pertencimento dos espaços da cidade e mutuamente ao grupo.

⁷ "Junecca Pessoa" Pichação recorrente na década de 80 em São Paulo. Referia-se a dois jovens: Oswaldo Campos Junior e Antônio Pessoa, respectivamente.

Em 1990, em uma destas intervenções, estávamos nós felizes por encontrar um muro virgem, tratava-se de um luxuoso condomínio no bairro do Brooklin na zona sul de São Paulo, quando avistei a aproximação de uma viatura policial. Logo gritei!

- Corre cambada! Sujou!

Corri por três quarteirões sem olhar para trás, quando me dei por conta, todos haviam se separado. Tive sorte de escapar, o mesmo não aconteceu com um de nossos colegas, que depois de uma semana ausente no colégio, descobrimos, ele fora pego. Além das agressões físicas, os policiais pintaram seus dentes com tinta spray.

Como os solventes da tinta são abrasivos, ele passou a semana frequentando o dentista para limpar seus dentes. Estava explicada sua ausência na escola. Isso, em vez de intimidá-lo, pelo contrário, tornou-o mais ousado e respeitado dentro do campo. O tímido Evandro, agora era conhecido por “Vandeco Boca Negra”. Sua fama se espalhou e era assim que se detinha respeito dentro do campo.

Figura 01. Reprodução digital da minha *tag* (assinatura) utilizada no período.



(Fonte: Imagem autoral realizada no Photoshop apenas para exemplificar a grafia)

Dos colegas deste período não tenho mais contato, o que ficaram foram as inesquecíveis aventuras e experiências que compartilhamos. Os anos se passaram, mas ainda é possível lembrar a sensação de poder e liberdade ao se pintar na rua. Tenho profundo respeito e admiração pelo graffiti. Meu olhar estético sobre a arte ganhou uma expansão significativa. Tornei-me um ilustrador profissional no mercado da publicidade e alguma forma o graffiti sempre se manteve presente por via de algumas encomendas ocasionais. Depois de iniciar a trajetória acadêmica que me trouxe até o mestrado, foi mais do que justo revisitar este tema que tanto marcou a minha vida, sinto-me no dever de retribuir trazendo a tona, as contribuições científicas que me cabem.

1.3 Princípios Teórico-Metodológicos

A problemática da legitimidade do campo da Comunicação como ciência, possui especificidades complexas. Segundo Antônio Fausto Neto (2001), os processos, linguagens, tecnologias e práticas constituídas no interior do campo são múltiplas, como por exemplo, o fato de ser costumeiramente atrelada a outros campos da ciência para defender suas bases empíricas e em determinados casos, efêmeras. Segundo o autor⁸, grande parte do problema de legitimação do Campo da Comunicação, está na fragilidade metodológica em que se debruçam os estudos de seus objetos.

Não é de meu interesse aprofundar questões epistêmicas da legitimidade do campo comunicacional, mas sobretudo, salientar que grande parte da responsabilidade da legitimação do campo advém da clareza e da precisão metodológica em que se recorta e examina o objeto de pesquisa. Compreendo e reconheço que a busca de uma cientificidade que advém de métodos qualitativos, não deva ser reduzida ou comparada com métodos quantitativos. Pelo contrário, precisa demonstrar o seu lugar de fala no campo comunicacional.

Desta forma, dedico atenção especial a esta metodologia do trabalho para advogar a ideia de que a análise das imagens de cunho interétnico que fazem parte do objeto deste estudo não deva ser feita por meio dos métodos semióticos tradicionais. Através de um olhar que faz cruzamento entre a “Antropologia da Arte” com a “Análise do Discurso” na sua

⁸ Antônio Fausto Neto é professor e pesquisador da Universidade Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS (RS). Referência ao seu texto: *A pesquisa vista “de dentro de casa”*, apresentado no congresso Compós (2001).

matriz francesa, busco analisar discursos carregados de intencionalidades fundadas pela ideologia e pelo inconsciente.

O que aproxima a imagem da análise discursiva são suas propriedades fundantes. Como afirma Walty (2001), o gesto de leitura e interpretação da linguagem verbal e não verbal, embora estejam imbricados, são independentes. Assim como fabricamos imagens mentais ao ler um texto, fabricamos textos imaginários ao ler uma imagem, assim, o gesto de fruição das imagens caracteriza o “discurso artístico” em conformidade com a produção de sentidos cujas tipologias são apontadas pela análise do discurso. Segundo ele:

A literatura lê imagens e/ou as fabrica com palavras. A pintura retrata processos de leitura. O leitor, ao ler um texto ou um quadro, cria novas imagens. Assim, a relação entre o quadro pintado e o quadro descrito deve ser analisada não apenas a partir da equivalência que parece conter, mas sobretudo, pelas indagações sobre os modos como as imagens (escritas e pictóricas) elaboram uma sintaxe do texto escrito e do quadro. É importante ressaltar que aproximar textos de diferentes códigos não significa trabalhar apenas com as identidades visíveis, que podem ser observadas, por exemplo, entre um texto literário e a ilustração que ele faz, mesmo quando parece insistir numa paráfrase do texto a que se refere (...) expõem as infinitas possibilidades de transgressão do objeto representado. (WALTY, 2001, p. 63).

Essa transgressão do objeto representado, da qual se vale o autor, diz respeito à polissemia e aos interdiscursos que atravessam as imagens. Tal reflexão, leva à discussão de Pêcheux (1999) sobre a visibilidade e invisibilidade do discurso que produz dizeres e não-dizeres na opacidade de sua constituição, portanto, concordo que a análise imagética não pode ser reduzida à linguística semiótica proposta por autores como Charles Sanders Peirce, Umberto Eco, Lucia Santaella, Yuri Lotman, John Deely, Jaques Fontanille, entre outros. Souza (2001), nos acrescenta que

Ao interpretar a imagem pelo olhar – e não através da palavra – apreende-se a sua matéria significante em diferentes contextos. O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens (outros textos), produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, eu diria, à linguagem verbal e não verbal. O caráter de incompletude da imagem aponta, dentre outras coisas, a sua recursividade. Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita. (SOUZA, 2001, pág. 73).

Conforme o que considera Courtine (2010), esta produção de imagens outras o fez desenvolver o conceito de “intericonicidade”, onde, a mensagem discursiva das imagens é

dada por uma sobreposição de outras imagens, uma colagem imagética que o sujeito descortina de seu imaginário com base em tudo aquilo que arquiva, o que Foucault (1998) coloca como memória discursiva. Courtine (2010) acredita que esta memória visual sobrepe o discurso linguístico, uma vez que toda imagem se inscreve em uma cultura visual. Sempre que uma imagem nos é dada a percepção, outras são lembradas. Toda imagem está diretamente vinculada ao que lhe é interior e, principalmente exterior, conectada aos discursos dispersos no meio social. O pesquisador Nilton Milanez traz uma lúcida interpretação da intericonicidade, segundo ele:

Toda imagem se inscreve numa cultura visual e essa cultura visual supõe a existência para o indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens. Toda imagem tem um eco. Essa memória das imagens se chama a história das imagens vistas, mas isso poderia ser também a memória das imagens sugeridas pela percepção exterior de uma imagem. Portanto, a noção de intericonicidade é uma noção complexa, porque ela supõe a relação de uma imagem externa, mas também interna. As imagens de lembranças, as imagens de memória, as imagens de impressão visual, armazenadas pelo indivíduo. Imagens que nos façam ressurgir outras imagens, mesmo que essas imagens sejam apenas vistas ou simplesmente imaginadas. (MILANEZ, 2006, p. 168)

É neste contexto que afirmo o encontro da discursividade das imagens com análises que as tratam como vetores de produção de sentidos que não se materializam linguisticamente. Tal abordagem é coerente também com o que pensa Belting (2006), em sua “Antropologia das Imagens”, que entende a materialização de sentidos por suportes externos à imagem que clamam por conceitos que precisam de novas abordagens sistêmicas para dar conta da interpretação imagética.

Sob a ótica da Análise do Discurso imagético pelo viés do não-verbal, proposta por Courtine (2010), recorrendo a seu conceito de intericonicidade, pude aferir que tal abordagem dialoga com o propósito da pesquisa, pois, o discurso imagético que aborda a temática indígena, faz parte de uma complexa relação interétnica construída por formulações de memórias que ao longo do tempo cristalizam enunciados discursivos dominantes.

Para atender a esta incompletude busco responder questionamentos que vão além da iconografia simbólica e linguística da qual a estética ocidental tem se guiado. A antropologia da arte proposta por Gell (1996), Severi (1993) e Lagrou (2009) trazem abordagens que ampliam a percepção das manifestações artísticas e estéticas para além de simbolismos linguísticos ou sígnicos, que representam uma "realidade" ou um determinado aspecto da

sociedade. Estas manifestações artísticas, segundo essa abordagem praxiológica, agem ativamente sobre a sociedade, influenciando suas construções identitárias. Segundo Demarchi (2013), que faz uma apresentação dessas três abordagens da antropologia da arte, o foco, então, canaliza-se para a capacidade de ação dessas imagens que condensam relações, intencionalidades e identidades complexas, contraditórias e paradoxais. Questões ligadas à análise das imagens na antropologia da arte, não ignoram a sua representabilidade discursiva, buscam apenas colocar e responder outras perguntas sobre a potência das imagens na vida social.

Alfred Gell diz explicitamente que está interessado em responder a questões como: para onde determinado índice ou objeto de arte aponta? Que elementos estão envolvidos nessa capacidade do objeto em mediar e produzir relações sociais? Como a forma do objeto age cognitivamente sobre as pessoas? Por que isso ocorre? Já Carlos Severi, irá se perguntar como e por que certas imagens permanecem como memória de um povo e outras caem no esquecimento. Por que algumas delas são contraintuitivas e outras não? E, finalmente, Lagrou se questionará a respeito da relação entre desenho e superfície: Quais os efeitos causados pelo desenho quando aplicados à superfície imperfeita dos corpos? O que eles causam nos corpos? Quais formas fixam, como fixam e por que fixam? E quais formas fluem, como fluem e por que fluem? (DEMARCHI, 2013 p. 183.).

São questões que trazem análises de camadas complexas presentes na interação imagética fazendo surgir na antropologia da arte contemporânea os conceitos de “índice e agência”, pressupondo a existência da ação social da obra de arte como fenômeno coletivo. No caso específico do recorte do objeto deste trabalho, podemos por exemplo, adaptar a questão de Gell sobre “como a forma do objeto age cognitivamente sobre as pessoas” para: *como a imagem de um indígena age sobre os sujeitos das metrópoles?* Ou até mesmo, a questão das superfícies dos corpos levantada por Lagrou, ser adaptada para as superfícies dos muros cinzentos da cidade.

Alfred Gell (2018), em seu livro “Arte e agência”, constitui as imagens como protótipos de objetos de arte cujas personidades são distribuídas como pessoas no tempo e no espaço, agenciando assim inúmeras instituições e práticas culturais.

O objeto de estudo desta dissertação vem a ser um fértil campo de análises, em que se entrelaçam em complexas relações: a produção artística, a mediação imagética, os discursos, a subversividade da arte urbana, a temática indígena e o suporte da cidade como produtores agentes de uma série de desdobramentos sociais. Com isso, não devo me furtar ao direito de

me apropriar de tão profundas estratégias analíticas em busca de respostas que traduzem os anseios do problema de pesquisa, mesmo sabendo que esta análise não passa de uma entre tantas outras possíveis, mas é singular, na medida que traduz a interpretação do meu ponto de vista enquanto pesquisador.

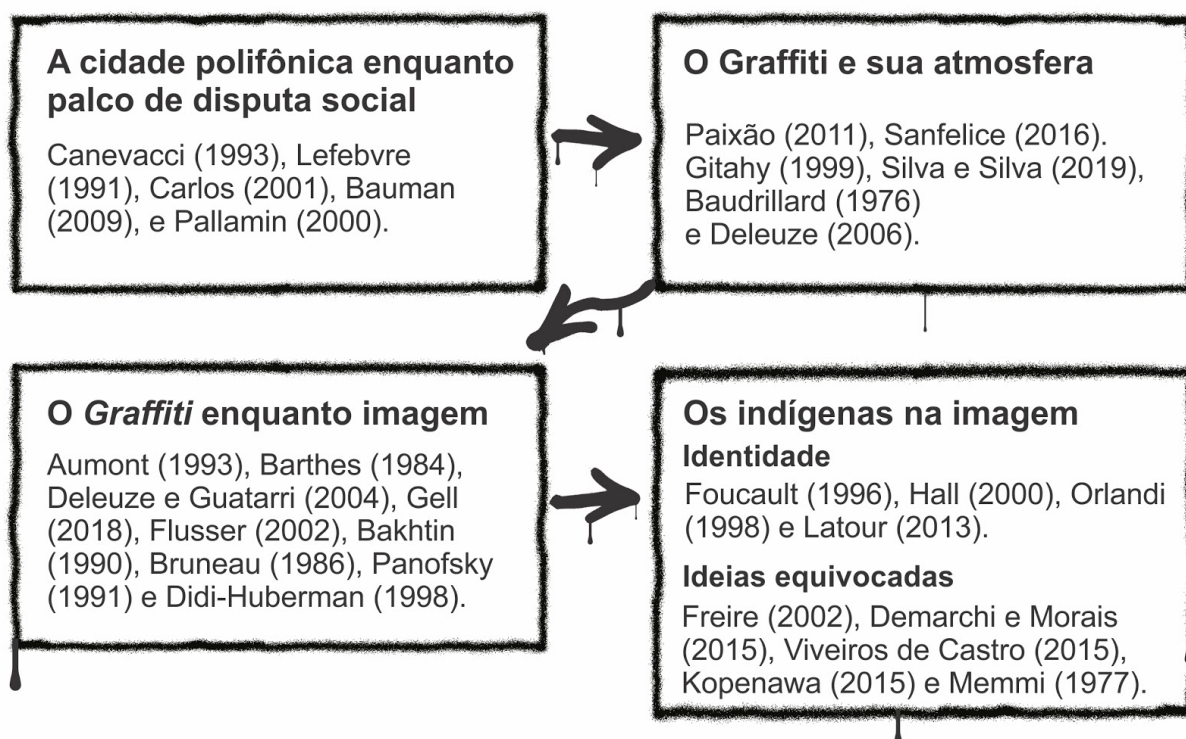
As análises feitas a partir das imagens não visam descrevê-las ou reduzi-las a texto sob a ótica semiológica. Os apontamentos realizados visam embasar a análise pelo olhar intericônico conforme o que apresenta Courtine (2003). A subjetividade que busco nestas análises, são amparadas no que pensa Deleuze e Guatarri (2004), que apresentam uma ampliação da subjetividade inerente ao sujeito individual negando a ideia de representabilidade estável.

A desterritorialização da subjetividade para eles, finca-se no movimento existente entre a obra e o outro como alteridade, nos fluxos interétnicos, híbridos e deslocados entre humanos e não-humanos. Isso abre caminho para ligar os conceitos de subjetividade centrada em um “eu” individualizado para um “nós”, que perpassa pela complexidade da rede de criação apresentadas por Salles (2016), onde o processo de criação artístico atravessa complexidades inerentes ao “outro”.

Embaso-me também, nos conceitos de Latour (2013), que buscam desmistificar a ideia de compartimentação da individualidade centrada no indivíduo humano ampliando assim a ideia classificatória que separa o homem da natureza. O que é coerente com o que coloca Gell (2018), a partir da ideia de “pessoa distribuída”, em que os objetos artísticos ganham personalidades agentivas. São todos conceitos que se entrelaçam e aos poucos vão sendo descortinados nas análises.

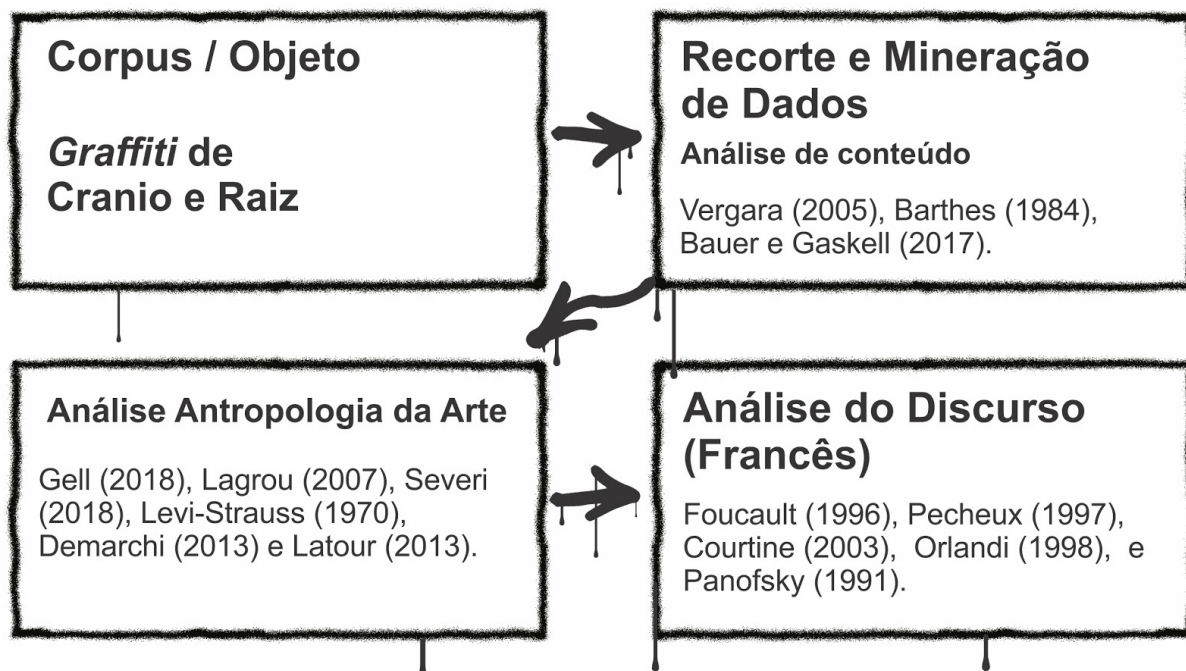
Diante deste arcabouço teórico é necessário compor um encadeamento lógico que esclareça o posicionamento epistêmico traçado na dissertação. Visando sistematizar a linha de pensamento proposta, criei mapas conceituais (Figura 2 e 3), que trazem o aporte teórico e metodológico da pesquisa elencando os principais autores que os sustentam. Embora outros autores tenham sido levantados na pesquisa, são estes que trazem os principais fundamentos.

Figura 02. Mapa conceitual sobre o aporte teórico.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2019.

Figura 03. Mapa conceitual sobre o aporte metodológico.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

1.4 A busca pelo corpus

Nesta dissertação, como procedimentos e técnicas de pesquisa, busco construir uma linha de pensamento por meio do que postulam os conceitos de Sylvia Vergara (2004), bem como, Martin W. Bauer e George Gaskell (2002), no que diz respeito ao recorte, pré-análise, exploração do material, tratamento de dados, sobretudo, da sua categorização, buscando uma interpretação pertinente com o propósito da pesquisa, assegurando assim a sua cientificidade. Para Barthes (1967), a definição de corpus é “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, com (inevitável) arbitrariedade e com a qual ele irá trabalhar” (BARTHES, 1967. p. 96).

Elenquei o aplicativo Instagram como base para extração do conteúdo de análise, visto que nele se encontram reunidas as divulgações das obras dos dois grafiteiros estudados durante a pesquisa. Ou seja, aquilo que julgam ser digno de representá-los. O entendimento de Lemos e Lévy (2010, p. 101), na obra “O futuro da Internet” deixa transparecer que as redes sociais on-line transformaram a maneira de “fazer sociedade”. Assim, os autores admitem que os *softwares sociais* da era da ciberdemocracia⁹ estão por ressignificar e desterritorializar a comunicação. No campo artístico isso é muito profícuo, dado que são nestas plataformas de interação virtual que se potencializa a visibilidade das produções desses artistas. No caso do graffiti, em especial, existe a evidente limitação de circulação das obras, que são realizadas no tecido urbano das cidades. Aplicativos como o Instagram romperam este obstáculo, os artistas passaram a registrar e divulgar suas obras por meio da fotografia digital. Tatiana Bacal (2016), salienta que o mundo digital transformou-se em uma plataforma de trabalho para os criadores “autoprodutores”. Aqueles que fazem a gestão de suas próprias carreiras.

Na medida em que foi delimitada a temática, percebi que não são poucos os artistas que se ocupam em retratar indígenas em seus trabalhos. Embora não seja a principal temática utilizada, alguns artistas chamam a atenção e merecem ser citados.

a) **Nunca**

O paulistano Francisco Rodrigues da Silva, conhecido como “Nunca”, é um destes nomes que usa a temática indígena no seu trabalho. A apresentação visual de seu trabalho é

⁹ Ciberdemocracia é conceito que descentraliza a governança e a informação a partir das tecnologias digitais binárias da era da internet (cibercultura). (LEMOS e LÉVY, 2010, p. 22)

bem peculiar, são figuras expressivas com intensa colorização que se destacam nas paisagens urbanas. Seu trabalho já é reconhecido mundialmente. O que é mais curioso em seu trabalho é o estilo de traço que usa, segundo o próprio autor, é inspirado na técnica de xilogravura e litogravura, muito utilizada pelos artistas que por aqui aportavam no período do Brasil colonial. Foi exatamente esta peculiaridade que o diferenciou dos demais artistas, de forma que conseguiu imprimir seu próprio estilo de graffiti.

Figura 04. Paineis do Grafiteiro "Nunca" em Lodz na Polônia.



Foto de autoria desconhecida. Fonte: www.dionisioarte.com.br. Acesso em 05 de maio de 2019.

b) Joks

Johnes Alves Leite, conhecido como “Joks Jones”, também utiliza a temática indígena em seus trabalhos, embora não seja a sua principal inspiração, é possível notar que pinta personagens com traços que trazem características peculiares dos povos indígenas brasileiros. Morador da Vila Brasilândia, na zona norte de São Paulo/SP, relata que iniciou sua carreira com a tinta *spray* assim como grande parte dos grafiteiros, sendo pichador. Com o vislumbre das obras coloridas e sofisticadas que via surgir nas paredes da cidade e em revistas do ramo. Percebeu que poderia sofisticar mais o seu trabalho e utilizá-lo como ferramenta de reflexão social. Embora não trate exclusivamente da temática indígena, é traz expressivos murais dedicados ao tema. Tornou-se um virtuoso artista.

Figura 05. Painel resistência indígena de “Joks”.



Realizado no Jardim Guarani em São Paulo/SP. Fonte: www.artesemfronteiras.com
Registro de autoria desconhecida.

c) Lumumba

Um mineiro, descendente de condolezes e bisneto de indígena da etnia Puri, da Serra do Caparaó em Minas Gerais, conhecido como “Lumumba Afro-indígena” (nome que herdou da escravizada), vive atualmente em São Paulo e é outro representante desta ceára de artistas que se propõem a colorir as paredes das metrópoles com ativismo visual em forma de graffiti. Suas obras, se dividem em retratar tanto o ativismo negro quanto o indígena. Apreciador da obra de Jean-Michel Basquiat, Lumumba procura ressaltar a interetnicidade em seus painéis.

Figura 06. Graffiti de Lumumba Afro-indígena.



Painel Deus é mulher. Registro de Jean R Cokin. Fonte: Instagram do artista @Lumumba_afroindigena Acesso em 05/06/2019.

d) Kobra

Eduardo Kobra, nascido no Jardim Martinica, na zona sul de São Paulo, começou sua carreira como pichador, e hoje, é considerado um dos mais respeitados grafiteiros do mundo, embora goste de ser reconhecido como muralista. Seus trabalhos multicoloridos, são facilmente reconhecidos e tornaram-se sua marca, figurando grandes painéis pelo mundo afora. Em 2016, pintou o painel intitulado “etnias” que foi reconhecido pelo *Guinness World Records*, em 26 de agosto de 2016, como o maior graffiti do mundo. A obra possui 15 metros de altura e 170 metros de comprimento, retrata cinco rostos indígenas de cinco continentes diferentes, sendo: de Nova Guiné na Oceania os Huli, da Etiópia na África os Mursi, da Tailândia na Ásia os Kayin, da Europa os Supi e das Américas representando o Brasil, os Tapajós¹⁰ (segundo o próprio artista em seu site). A pintura foi realizada no Rio de Janeiro em 2016, em razão das olimpíadas. Segundo dados¹¹ do canal G1, foram utilizadas 2.800 latas de spray e 180 baldes de tinta acrílica. A obra, chama atenção não só pela sua dimensão, mas pela policromia característica do artista.

Figura 07. Parte do painel Etnias de “Kobra”.



Na imagem o indígena da etnia Tapajós. Fonte: agenciabrasil.ebc.com.br

¹⁰ Disponível em: <http://www.eduardokobra.com/> Acesso 05/06/2019.

¹¹ Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/08/guinness-book-declara-grafite-de-eduardo-kobra-como-maior-do-mundo.html> Acesso 05/06/2019.

e) Cely Feliz

Camille Nascimento da Silva, na Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará, intitulada, “A presença indígena nos grafites de Belém”, destaca, o trabalho de Cely Feliz, que figura o movimento feminista retratando mulheres indígenas em seus grafittis. A sua pesquisa tem como foco análise da construção dos discursos e enunciados sobre as sociedades indígenas por meio do graffiti. Na ocasião de comemoração de seus 400 anos da cidade de Belém, a autora constatou que os discursos oficiais se limitaram a enaltecer a temática do colonizador, relegando ao silenciamento as suas origens indígenas, coisa que a linguagem urbana do graffiti não deixou escapar, uma vez que o ativismo interétnico se faz presente na região. Outro detalhe curioso no trabalho de Silva (2017), foi a presença feminina no engajamento e produção do graffiti na região, com destaque para a artista Cely Feliz, que traz um trabalho maduro que permeia o ativismo indígena e o afrodescendente.

Figura 08. Graffiti de Cely Feliz com o grupo “Ratinhas Crew”, em Belém do Pará.



Mulher indígena na rede. Foto: Cely Feliz, arquivo pessoal.
Disponível em: <http://celyfeliz.yolasite.com> Acesso em: 05/06/2019.

f) Adriano Alves (*enquanto artista pesquisador*)

Em 2018, durante uma aula do mestrado, com o professor antropólogo Doutor André Demarchi, na disciplina de “Culturas, comunicação e territórios”, me foi apresentado que uma praça da cidade de Palmas Tocantins, de nome “Parque dos Povos Indígenas”, de indígena só tinha o nome, ou pior, as únicas referências indígenas estavam retratadas nas lixeiras espalhadas pelo parque. Tal situação indignou todos os alunos. A partir deste momento, eu sabia que tinha que fazer alguma coisa. Preparei então um projeto de extensão na universidade em que leciono,¹² propondo uma oficina de graffiti para os alunos, somada a uma intervenção de graffiti na pista de skate deste parque. O projeto foi aprovado sem dificuldade na universidade. Dificuldade mesmo foi obter aprovação das autoridades locais. Após muita insistência, fui recebido pelo então Secretário de Cultura, que a priori negou o pedido. Depois de muito argumentar, cheguei a sugerir que a intervenção urbana por meio do graffiti, quando não é feita de forma autorizada, acontece de forma clandestina por grupos que se apropriam do espaço. Não era uma ameaça (ou era?). Por segundos de silêncio reticente me fitou nos olhos, por fim resolveu aprovar.

O projeto visual foi elaborado sob a supervisão do antropólogo Demarchi e contou ainda com a colaboração do aluno colega de sala: João Kwanha, integrante da etnia Xerente, etnia esta que foi escolhida para ser homenageada em um tributo. O projeto de extensão foi dividido em três momentos, no primeiro, realizamos uma pesquisa em busca das imagens conforme a realidade da etnia escolhida, no segundo momento, foi realizada uma oficina com a presença do professor Demarchi, que explanou sobre a etnia escolhida para o tributo, a importância de se referenciar os povos indígenas, bem como, os preconceitos e estereótipos que circulam sobre os mesmos. No terceiro momento, partimos para a parte prática, com a realização da pintura na pista de Skate do Parque. Os alunos participaram ativamente de todos os momentos, o que nos deu a oportunidade de exaltar as peculiaridades da etnia representada, bem como, desconstruir pensamentos e ideias equivocadas sobre os povos indígenas.

¹² Sou docente no curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Católica do Tocantins, ministrando as disciplinas de Arte e Estética, Desenho de Expressão e Observação, Projeto Integrador, Antropologia e Sociologia.

Figura 09. Momento da oficina com a fala do Antropólogo Doutor André Demarchi.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 10. Um dos painéis pintados em uma das transições da pista de Skate do Parque.



Fonte: Acervo pessoal.

Durante as buscas, notei que dois artistas se ocupam em trazer a temática indígena de forma constante, sendo o principal motivo retratado em suas obras, trata-se de Cranio e Raiz. Primeiramente escolhi o Cranio, por ser um artista que ganhou notoriedade em seu trabalho, trazendo a imagem indígena de forma inusitada. A priori seria ele o único artista a ser analisado. De acordo com a sugestão do antropólogo professor André Demarchi (orientador deste trabalho), a inserção da análise de um outro artista enriqueceria em muito o teor científico desta dissertação, visto que, a partir da contraposição de dois artistas, seria possível fazer análises comparativas entre olhares diferentes sobre o mesmo tema. Assim, Raiz passou a compor o corpus da pesquisa tornando-se objeto de recorte também.

Busco como fonte de informações de ambos os artistas, vídeos, documentários, matérias e entrevistas cedidas para veículos e meios de comunicação, bem como, sites e as redes sociais destes. Na seleção das imagens que serviram de base para as análises utilizo suas contas no aplicativo Instagram. Para tanto, uso a análise de conteúdo exploratória com base em uma grade de categorização aberta que é definida de acordo com os direcionamentos propostos pelo próprio conteúdo, visto que o trabalho de ambos é extenso e plural. Abaixo, elenco duas categorias da Análise de Conteúdo criadas, com base nos seguintes critérios de recorte: a) as imagens devem trazer a imagem do sujeito indígena; b) obras de livre visualização, realizadas em locais públicos, ou seja, painéis ou murais que foram criados em locais que permitem a fruição de quaisquer sujeitos que dele possam ter livre acesso visual.

As análises são realizadas em três etapas, sendo a primeira, uma mineração de dados para se obter o substrato corpóreo do objeto. A segunda diz respeito a uma nova análise criando novas categorias de acordo com o material obtido, independentemente para cada artista. Por fim, no sexto capítulo, com base na categorização realizada, é feita a análise sob o olhar da Antropologia da Arte somada a Análise do Discurso francesa.

Cranio criou sua conta no aplicativo Instagram iniciando suas atividades com uma primeira postagem no dia 06 de janeiro de 2013, o recorte ocorreu no dia 21 de maio de 2019, compreendendo 6 anos, quatro meses e cinco dias, desde a sua primeira postagem até o dia do recorte, o que totalizou 1.981 postagens coletadas para análise e pré categorização. No Instagram, o artista conta com 201 mil seguidores (no dia do recorte).

Raiz iniciou suas postagens no Instagram no dia 15 de setembro de 2014, mesmo sendo posterior à data de início de Cranio, o recorte do material de Raiz foi limitado do período de sua primeira postagem até o mesmo dia de recorte de Cranio, que se deu em 21 de

maio de 2019. O trabalho coletado de Raiz compreende 5 anos, um mês e cinco dias, totalizando 1.419 postagens que servem de base para a primeira etapa da mineração de dados da análise. No Instagram, o artista conta com 8.637 seguidores (no dia do recorte).

Por meio do aplicativo “Downloader for Instagram”, todas as postagens de ambos os artistas, foram copiadas e pré-analisadas conforme catalogação predefinida. No aplicativo, além das postagens de obras também são postadas divulgações de exposições, *selfies* e outras imagens que não servem de base para as análises. Desta forma, de posse do conteúdo bruto, depois de exaustivas revisões, visando minerar os dados de forma coesa, foram excluídas postagens alheias ao que fora predefinido.

Tabela 01. Resultado da pré-categorização do recorte

| Categorias de Recorte | CRANIO | | RAIZ | |
|---|--------------|-------------|--------------|-------------|
| | Quant. | Percentual | Quant. | Percentual |
| Canvas, Telas ou Pinturas em Papel | 402 | 20% | 68 | 5% |
| Repetidas ou republicadas | 38 | 2% | 64 | 5% |
| Detalhes fechados de uma mesma obra, outros ângulos | 234 | 12% | 117 | 8% |
| Obras em andamento ou inacabadas | 62 | 3% | 226 | 16% |
| Imagens de matérias publicadas ou Clipping pessoal | 67 | 4% | 17 | 1% |
| Imagens Neutras ou fora do padrão | 67 | 3% | 246 | 17% |
| Panoramas distantes, ilegíveis, escuros ou fora de foco | 81 | 4% | 60 | 4% |
| Peças e artefatos ou obras em suportes diversos | 70 | 4% | 26 | 2% |
| Personagens alheios ao foco da pesquisa | 105 | 5% | 65 | 5% |
| Promoção e divulgação de exposições | 125 | 6% | 16 | 1% |
| Selfies | 53 | 3% | 282 | 20% |
| Pichações, assinaturas (<i>tags</i> ou <i>writings</i>) | 100 | 5% | 12 | 1% |
| Ambientes internos ou restritos à livre visualização | 65 | 3% | 58 | 4% |
| Vídeos ou animações | 142 | 7% | 73 | 5% |
| Imagens que atenderam aos critérios de recorte | 370 | 19% | 89 | 6% |
| Total de imagens coletadas no período | 1.891 | 100% | 1.419 | 100% |

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

De acordo com o recorte realizado, das 1.981 postagens de Crânio, 370 destas atenderam aos requisitos do recorte, o que equivale a 19% do total. No que tange ao recorte

realizado no trabalho de Raiz, temos 1.419 postagens, de onde foram extraídas 89 que servirão de base para análise, o que equivale a 6% do total. As imagens recortadas de ambos a partir deste momento são colocadas à próxima etapa da análise, que consiste em uma nova categorização de grade aberta, conforme o que se apresenta no próprio bojo do corpus, criando assim uma estrutura analítica do recorte independente para cada artista, conforme é apresentado nas tabelas 02 e 03, a seguir.

Tabela 02. Resultado da categorização específica do corpus de Cranio.

| DESCRIÇÃO | | CRANIO | |
|---|--------------------------------------|------------|-------------|
| Item | Categorias da Análise | Quantidade | Percentual |
| 01 | Hibridismo Interétnico e Identitário | 98 | 26% |
| 02 | O Indígena à margem da Sociedade | 65 | 18% |
| 03 | Cosmologias | 59 | 16% |
| 04 | O Consumismo | 50 | 14% |
| 05 | O país do Futebol | 45 | 12% |
| 06 | A tecnologia | 34 | 9% |
| 07 | A Política | 19 | 5% |
| Total de imagens oriundas do recorte | | 370 | 100% |

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

Tabela 03. Resultado da categorização específica do corpus de Raiz.

| DESCRIÇÃO | | RAIZ | |
|---|--------------------------------------|------------|-------------|
| Item | Categorias da Análise | Quantidade | Percentual |
| 01 | Hibridismo Interétnico e Identitário | 24 | 27% |
| 02 | Cosmologias | 21 | 24% |
| 03 | A Política | 2 | 2% |
| 04 | Crianças | 42 | 47% |
| Total de imagens oriundas do recorte | | 89 | 100% |

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

Dada a mineração de dados, classificação e a categorização¹³ do material coletado, realizada por meio da análise de conteúdo, os dados obtidos são utilizados como base para a

¹³ Cabe observar que as categorias criadas não são hierárquicas nem cronológicas.

análise do discurso que "[...] compreende diversas abordagens e exige sensibilidade do pesquisador para captar e interpretar a subjetividade do pesquisado". (VERGARA, 2005. p. 27). Neste caso, opto por utilizar a abordagem da análise do discurso por meio da “intericonicidade” de Courtine (1981, 2003 e 2010), somada a “antropologia da arte” de Gell (2018). Tais desdobramentos são explicitados no sexto capítulo, onde de fato é feito o esmiuçar da obra dos artistas pesquisados. A seguir, limito-me à apresentação de ambos.

1.5 Quem é Fábio Cranio?

Fábio de Oliveira Parnaíba é mais conhecido como Cranio, um apelido que recebeu ainda na infância, cunhado pelos amigos de escola que o consideravam inteligente por se destacar nas notas das avaliações. Nascido em 1982, na região da zona norte de São Paulo, mais precisamente no bairro de Tucuruvi (onde foi criado), Cranio, se considera desenhista desde os dois anos de idade, mas foi em 1998, aos dezesseis anos, que iniciou-se no campo do graffiti, primeiramente como pichador, passando a se tornar grafiteiro com o próprio aprendizado nas ruas. Em entrevista para o “Canal Ubisoft”¹⁴, Cranio coloca, “[...] eu já desenhava desde os dois anos de idade. Quando eu conheci o graffiti, assim, a pichação, tal... Eu vi umas possibilidades de desenhar por aí né! De espalhar os meus desenhos pela cidade.” (Ubisoft Brasil, 2015. 0’44”). Em outro vídeo para a série “*Sampa Graffiti*” de Paulo Taman (2011), o artista complementa:

Eu comecei a fazer letras, escrever meu apelido “Cranio”, e eu peguei gosto por essa vibe né, essa adrenalina, tal... Você sair na rua e não saber onde você vai pintar. Chegar e achar um lugar interessante, chegar e fazer. E desde então eu não parei, até hoje. A função do graffiti numa cidade como São Paulo, é deixar a cidade um pouco mais atrativa né, mais engraçada, mais alegre, ou mais colorida, porque São Paulo é cinza! São Paulo tem a lei da cidade limpa que apaga tudo quanto é graffiti. Pinta tudo de cinza, e ele já faz parte da nossa cultura. Se você andar por aí e começar a ver tudo cinza denovo sem o graffiti, ninguém nunca mais fazer graffiti... Não vai ser mais São Paulo! (PARNAÍBA, Fábio in TAMAN, 2011. 0’44”).¹⁵

¹⁴ Ubisoft Brasil. **O Graffite Assassino do Crânio**. 2015. (7’30”).

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P5a_N2lq9Vo Acesso em 20/03/2019.

¹⁵ TAMAN, Paulo. **Sampa Graffiti 12 | Cranio**. 2011. (5’34”).

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Uvq1WHtn_PM Acesso em 11/11/2018.

Em entrevista cedida para o canal da marca “*Chilli Beans*”,¹⁶ indústria de óculos a qual criou uma coleção inspirada em sua arte, Cranio explica que no período de sua adolescência, a pichações e os graffitis passam a eclodir por toda cidade de São Paulo e isso o foi instigando a representar-se no movimento.

Cranio se considera autodidata. Segundo ele, década de 90, não havia essa facilidade e pluralidade informativa como existe hoje com a internet. Suas fontes de informação visual sobre o graffiti vinham do hip-hop, das revistas que surgiam com esta temática (ressalta ainda que tais revistas eram trocadas com os amigos que compartilhavam do mesmo interesse), da estética visual dos videoclipes exibidos no canal MTV (Music Television), do Skate, do movimento Hip-Hop e principalmente das ruas de São Paulo.

Quando eu comecei assim, eu tive mais uma influência do hip-hop né. Uma coisa assim mais de revista, de ver um pouco de graffiti nas ruas de São Paulo né, o meu bairro aqui, eu sou de Tucuruvi, na zona norte né, tem muitos grafiteiros: o Binho, o Tinho, são *Old School* né. Então tem uma galera assim né que vem de antes, então eu já visto, os Gêmeos, as revistas, videoclipes na MTV. Tá ligado? Então toda essa influência... Já eu já desenhava desde criança... Eu criei coragem e fui na rua também fazer meu primeiro graffiti. Então, foi uma coisa assim meio transgressora mesmo, né. Eu era menor de idade, não podia comprar spray, a minha mãe também não podia saber. Muitos amigos meus não entendiam e também queriam ir jogar bola, né, então não tinha haver... Então fui conhecendo nesse rolê assim, uma galera que se identificava, né, alguns amigos... E em 98 e 99, eu comecei a fazer mais e não parei. (PARNAÍBA, Fábio. in *Chilli Beans*, 2019. 1’49”).

Figura 11. Pichação de Cranio



Fonte: Instagram de Cranio (registro realizado pelo próprio artista na Espanha em 2013).

¹⁶ CHILLI BEANS. Coleção arte urbana | Drops de pimenta com Cranio. (4’09”) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aTJZR9kgtLI> Acesso em 24/06/2019.

A trajetória de Cranio, o fez um dos participantes desta geração de artistas que ganharam significativa notoriedade e internacionalizaram seu trabalho, transbordando a atuação das ruas para as galerias, fazendo assim, parte do circuito legitimado pelo *metiê* artístico. Em seu próprio site¹⁷ temos a lista das suas exposições desde 2004, com um total de 84 registros que elencam exposições individuais e coletivas tanto no Brasil, quanto no exterior, em países como: Estados Unidos, Alemanha, França, Inglaterra, Espanha, Noruega, Japão e Tahiti (Polinésia Francesa). Sendo alguns destes países visitados mais de uma vez em cidades diferentes. Apesar de ser uma extensa lista, o site não está atualizado com algumas exposições recentes, visto que na lista publicada não estão incluídas as que foram realizadas no ano de 2019 (período da escrita desta pesquisa), como por exemplo, a que ocorreu na Luis Maluf Art Gallery em São Paulo, intitulada “Homem Primata, Capitalismo selvagem”, de julho de 2019.

1.6 Quem é Rai Campos (Raiz)?

Rai Campos Lucena, conhecido como “Raiz” embora tenha nascido em 1991 na cidade de Piatã, município de Paulo Afonso na Bahia, com poucos meses de vida foi levado para Manaus, em razão de seu pai ter sido contratado pela mineradora de Estanho Tabocas do Grupo Paranapanema no interior do estado, mais precisamente na Vila Pitinga, um povoado do município de Presidente Figueiredo, dentro da reserva indígena¹⁸ Waimiri-Atroari, local onde foi criado.

Autodidata, Raiz atribui seus dotes artísticos à herança familiar, visto que seu pai era o pintor responsável pela pintura das escolas, logos e placas da mineradora. Foi o contato precoce com cores e tintas que lhe proporcionou o ambiente propício para desenvolver suas habilidades. Relata em entrevista para o canal "Amazonas Atual"¹⁹ que já adolescente, se impressionou com as pichações que vira em uma pista de skate retratada em uma revista do ramo.

¹⁷ Disponível em: <https://cranioartes.com/exhibitions-exposicoes/> Acesso em 06/03/2019.

¹⁸ Segundo a Monografia de Mariana Von Linde Moura, documentos históricos revelam que as ideias de interiorização e expansão das fronteiras econômicas, defendidas pelo governo militar (1964-1985), causaram graves violações aos direitos humanos e grande genocídio da etnia Waimiri-Atroari que quase a dizimou, em função da construção da BR-174 que liga Manaus/AM a Boa vista/RR). (MOURA, 2017).

¹⁹ Amazonas Atual. **Raiz Campos é o artista que faz os incríveis grafites espalhados por Manaus.** 2019. (1'25").

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8saKCN9NkDc&t=1085s> Acesso em 01/07/2019.

A questão do desenho mesmo, eu desenho eu acho que desde que eu estava lá na barriga da minha mãe, que eu acho que eu devia ficar rabiscando a placenta dela (risos). Que ela desde sempre fala que eu já gostava de arte... Meu pai também é um pintor muito bom, meu pai desenha muito, eu sou um fãzão do trabalho dele. E eu, acho que convivendo com ele, com os materiais... Ele tava sempre pintando as coisas da vila que eu morava, aí eu acabei pegando o gosto da arte. E aí depois da juventude na época do skate, aí eu vi uma revista de skate que tinha uma pista de skate toda grafitada, e aquilo foi amor à primeira vista! Eu falei: nossa eu quero fazer essa parada! (LUCENA, *in* Amazonia Atual. 2019. 1'25")

Raiz logo se identificou com a aura da arte urbana. Na mesma entrevista, relata que pintou seu próprio nome em seu quarto buscando criar uma assinatura. As revistas que tinha acesso, bem como, os eventos que participava, o fizeram perceber que os grafiteiros costumam retratar suas realidades nas obras que realizam, dessa forma, foi encorajado a fazer o mesmo. Passou então a pintar índios e elementos da natureza. Em uma dissertação para a Universidade Federal de Roraima, Lais Marta Silva do Rosario (2018) faz uma análise da construção narrativa indígena na obra de Raiz. Sua pesquisa traz ricas contribuições para a compreensão do trabalho deste artista. Segundo a autora, aos 13 anos de idade, Rai Campos visitou pela primeira vez uma comunidade indígena acompanhando uma excursão escolar.

A princípio Rai Campos conta que por um tempo apresentavam a ele o indígena com o estereótipo de preguiçosos e ladrões, o que ele percebeu ser uma visão distorcida e, no momento dessa visita escolar, ele fala que: “Essa visita mudou minha visão, mudou minha cabeça [...] eles nos receberam sorrindo, estavam pintados, brincaram com a gente [...] então isso me fez pensar muito diferente na comunidade, no lugar que eu estava, de como eu era privilegiado, de como a gente tinha tudo na mineração e os caras que eram os donos não tinham nada” e, isso o fez refletir por muito tempo. (ROSARIO, 2018. p. 27.).

Basta olhar uma obra de Raiz, que facilmente se percebe seu engajamento. Sua proximidade com a etnia Waimiri Atroari (que se autodenominam Kiinja, que significa Gente verdadeira), foi a principal motivação para retratar em seus grafittis a temática indígena, desde então, passou a ser conhecido como Raiz.

No graffiti eu comecei aos 14 anos, desde que eu comecei a pegar a lata, a fazer os primeiros traços, ainda lá na Vila do Pitinga, que foi o interior que eu fui criado, né. Então, apesar do graffiti ser uma coisa urbana da cidade, eu já venho fazendo desde a floresta, desde quando eu morava lá no interior do Amazonas. Então desde quando eu cheguei na cidade, foi quando eu me dediquei ainda mais. Foi quando eu tive mais contato com isso. Então a galera: Porra bixo, tu aprendeu lá no interior? Foi cara, aprendi a pintar o graffiti lá no interior! Eu venho até trazendo o interior no meu graffiti. Como vocês já viram eu pinto os povos indígenas, os povos amazônicos, a floresta. Então eu sentia a necessidade, eu cheguei na cidade, eu via

tanto concreto, eu via tanta coisa assim, que eu falei: Ah mano! Deixa eu pintar um pouquinho aqui de mato pra essa galera (risos). (LUCENA, *in* Amazonia Atual. 2019. 2'13").

Conforme Rosario (2018), o artista relata que logo no começo de suas incursões no campo, foi convidado para pintar o muro da casa de um amigo em companhia de um outro grafiteiro de pseudônimo "Soft", que pintou um peixe Pirarucu (típico dos rios amazonenses). Raiz tirou uma foto do filho do morador da casa e o reproduziu na pintura acrescentando nele, braceletes, pinturas corporais de urucum e um acessório indumentário feito de penas (também chamado de cocar). Foi a partir deste momento que decidiu retratar os povos indígenas em suas obras.

Em 2009, visando dar continuidade aos estudos, deixou a pacata vida da floresta para viver na urbanidade de Manaus e cursar a faculdade de Engenharia da Computação na Universidade Estadual da Amazônia (UEA), curso que mais tarde trocou pela graduação em Artes Visuais na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), curso que está em andamento.

Raiz conquistou considerável respeito na região de Manaus com seus grandes painéis pintados nas movimentadas avenidas manauaras, respeito esse, que tem se equalizado para outras regiões por meio da internet.

Apesar de serem usados em tons de pele cores como, o verde e o azul, com uma técnica apurada, suas obras impressionam pelo nível de realismo que alcançam. O verde inclusive, é uma cor muito presente em seu trabalho, seja retratando a natureza, ou na coloração da pele dos seus desenhos. Raiz confessa seu apego pelo verde, atribuindo-o ao seu habitat, sempre cercado de verde, de diversos tons. Os tons da natureza.

2. A CIDADE POLIFÔNICA ENQUANTO PALCO DE DISPUTA SOCIAL

O conceito de “polifonia da cidade” foi trabalhado pelo antropólogo italiano, doutor em letras e filosofia, Massimo Canevacci no livro “A cidade polifônica”, onde por meio de uma metodologia antropológica do “perder-se na cidade” realiza uma interpretação da cidade de São Paulo mediante o olhar da comunicação urbana. Para o autor, a polifonia se traduz nas diversas vozes que se apresentam como uma sinfonia dissonante em seus conflitos comunicacionais subjetivos, assim, pode constatar o excesso de “metropolitanidade” como elemento de “irrepresentabilidade simbólica” da grande metrópole. Sobre o seu método, Canevacci (2004) coloca que:

A cidade se caracteriza pela sobreposição de melodias e harmonias, ruídos e sons, regras e improvisações cuja soma total, simultânea ou fragmentária, comunica o sentido da obra. Estou convencido de que, por meio da multiplicação de enfoques - os “olhares” ou “vozes” - relacionados com o mesmo tema, seja possível avizinhar mais a representação do objeto da pesquisa, que é, neste caso, a própria cidade. (CANEVACCI, 2004. p. 18.).

Essa perspectiva entende as cidades contemporâneas como ricos campos de comunicação, onde uma complexa teia de fluxos sociais fragmentam-se pela multiplicidade de estímulos visuais que se apresentam em toda a sua concretude física, mediante vários elementos, tais como, imponentes prédios modernos, solenes catedrais góticas, deterioradas edificações antigas, multicoloridas fachadas comerciais, invasiva publicidade onipresente, entrelaçadas construções periféricas, como também, pela arte urbana que eclode por toda parte. Esta última, sugere reivindicar a existência de uma cidade invisível, uma parcela social que busca apresentar-se forçosamente gritando suas vozes. Tudo comunica, são todos elementos que fazem parte da polifonia.

A coexistência desta diversidade de elementos que compõem o cenário comunicacional da cidade traz propósitos particulares, que assim como a antropologia urbana, entende os sujeitos da cidade como co-participes de sua vivência, atores e espectadores de fragmentos atravessados pelo espaço e memória em conflitos que se retroalimentam. Mas, antes de entrarmos nos dilemas da polifonia das cidades é importante entender que a segregação da cidade é fundada na propriedade privada definindo acessos desiguais que causam a “crise urbana”. A existência desta crise urbana que se origina da desigualdade,

repousa no debate sobre o “direito à cidade” a partir da fundamentação de Henri Lefebvre (1968), um sociólogo e filósofo francês que em seu livro “O direito à cidade”, trouxe importantes contribuições para a compreensão das metrópoles enquanto arenas de disputas sociais embasadas no conceito de “espaço mercadoria” invadido pela lógica da acumulação capitalista.

A movimentação e reprodução do espaço urbano como produto ganha dimensões que transcendem o mundo da mercadoria anunciado pela revolução industrial do século XIX, ganhando assim diferentes contornos, onde a fragmentação espacial das metrópoles colaboram com a divisão de classes sociais e passam a ser controladas pela concentração da propriedade privada como mercadoria. O movimento que institucionaliza o direito privado da propriedade como mercadoria impõe aos sujeitos das cidades, restrições e constrangimentos à cotidianidade reduzindo o cidadão a mera sobrevivência.

[...] não é somente a sociedade inteira que se torna o lugar da reprodução (das relações de produção e dos meios de produção), mas o espaço inteiro. Ocupado pelo Neocapitalismo, setorizado, reduzido a um meio homogêneo e, portanto, fragmentado, esmigalhado (só fragmentos de espaço se vende a clientela), o espaço torna-se a sede do poder. As forças produtivas permitem a quem a dispõe de dominar o espaço e mesmo de produzi-lo. Essa capacidade produtiva se estende ao espaço terrestre. O espaço natural é reduzido e transformado em um produto social pelo conjunto das técnicas, da física à informática; deste modo, o espaço de um lado, reproduz ativamente as relações de produção, de outro, contribui a sua manutenção e consolidação. (LEFEBVRE, 1973. p. 116.)

A base fundamental do pensamento de Lefebvre funda-se na segregação de classes por meio de um conjunto de relações que se constrói a partir da mercantilização do espaço em função do tempo, o que ele chama de “espaço-tempo”. Neste ponto, muito nos esclarece o que coloca a geógrafa Doutora Ana Fani Alessandri Carlos, a partir da relação que faz do espaço com o tempo de ação dos sujeitos nas cidades, onde as imposições e restrições da usabilidade do espaço influi diretamente na realização da vida social urbana e sua cotidianidade. Para Carlos (2001), o movimento de reprodução do espaço-tempo vai revelando sua função conflituosa a medida que espaço urbano vai pautando seu crescimento pela valorização dos espaços produzidos pela tônica do capital, forçando assim a periferização, que se vê cada vez mais afastada do plano espacial e social da cidade, impactando diretamente a realidade humana desses sujeitos em suas “relações casa/rua, espaço privado/espaço público, lugar de

trabalho/lugar de lazer, e, num plano mais vasto, o bairro e a metrópole”. (CARLOS, 2001. p. 34).

Neste processo de segregação social promovida pelo “direito à cidade”, a força econômica de certas parcelas acarreta deseconomia de outras, revelando os conflitos sociais. Ana Lucia Sabadell (2013), em seu “Manual de Sociologia Jurídica”, coloca que a “Teoria dos Conflitos Sociais”, tem como base o marxismo e o liberalismo, entendendo que na sociedade agem grupos em desigualdade que lutam perpetuamente pelo poder com interesses difusos e estruturalmente opostos. Para esta teoria, as crises e as rupturas sociais são fenômenos previsíveis na sociedade, ou seja, expressões concretas de uma contínua luta de interesses e opiniões que objetivam a mudança da estrutura social. Para Sabadell (2013), a estabilidade social é considerada como uma situação de exceção e utopia, onde a estratificação social hierarquiza as classes tendo a elite como a detentora dos meios de produção e os explorados pertencentes ao ciclo do conflito e ruptura e todos juntos se completam como formadores da história social. Evidenciando-se, assim, a presença da indiferença lucrativa para aqueles que detêm e controlam a valorização do capital imobiliário.

A segregação da cidade faz com que os espaços sejam vividos em pedaços compartilhados pelos de mesmo estrato de renda, como acontece nos subúrbios periféricos, que são privados da plena usabilidade da cidade. Grande parte destes sujeitos vivem a cidade parcialmente, a rua se torna então lugar de passagem, de ir e vir. Dessa maneira, se perpetuam e se mantenciam os conflitos sociais cotidianos.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1927-2017) tece sua percepção dos espaços urbanos, contextualizando a cidade como um lugar de proteção do outro, um campo de batalha cujas identidades estão sempre em conflito. Para Bauman (2009), a insegurança reconstrói a ideia de socialização, cuja proteção diz respeito ao sujeito desconhecido, aquele que nos é estrangeiro e aí se encaixam segundo o imaginário social, todos os que não pertencem a sua mesma classe social, os chamados “excluídos”, como: os desempregados, os criminosos, os estrangeiros, os supérfluos, os inúteis e em geral os estranhos. “A mixofobia se manifesta como impulso em direção a ilhas de identidade e semelhança espalhadas no grande mar da variedade e da diferença.” (BAUMAN, 2009. p. 18.).

Um imaginário baseado na hostilidade social que perpetua o medo. Os espaços públicos tornam-se ameaçadores e a imprevisibilidade do outro gera um processo de individualização. Os resultados destes dilemas se convertem em divisores espaciais, os muros

que recortam as cidades e cercam as propriedades privadas promovendo mais ainda o distanciamento das classes. Condomínios fechados e vigiados são apresentados como um mundo à parte, uma solução estratégica para a segurança daqueles que se privam do contato e do olhar alheio. O anonimato por trás dos muros trazem uma sensação de segurança e faz por homogeneizar a massa do lado de fora tornando-a invisível.

O muro se coloca então, como principal símbolo da segregação sócio-espacial. A arte urbana realizada por meio da pichação e do graffiti, se configura como um ato questionador deste símbolo, apropriando-se dele por meio de uma frase, uma assinatura ou um desenho. O que querem com isso? Geralmente, compartilhar o sofrimento da segregação social a que são submetidos e assim serem percebidos.

Marcia Tiburi (2011) vai adiante e, com base nos conceitos de Lefebvre cunha o termo “direito visual à cidade”, onde, ao analisar a pichação (a qual ela grafa com “x” referenciando-se à autoconsciência dos praticantes), traz a ideia de terrorismo conceitual contra a fachada. Para ela, a fachada vem a ser aquilo que mostra a estrutura por fora, a máscara responsável pela estética visual daquilo que é dado a ver na cidade. Um tapume de aparências asseptadas. “A fachada é narcísica como um rosto, como a imagem que alguém tem de si.” (TIBURI, 2011. p. 42). Violar a fachada é sobretudo um ato de ousadia contra a retórica estética visual do espaço urbano como mercadoria.

A professora Doutora Vera M. Pallamin, coloca que “a arte urbana é vista como um trabalho social, um ramo da produção da cidade, expondo e materializando suas conflitantes relações sociais.” (PALLAMIN, 2000, p. 20). Para ela, houve uma mudança radical na trajetória da história da arte a partir dos anos 70 após o adensamento e a compreensão da espacialidade urbana enquanto mercadoria. As disputas simbólicas da arte produzidas na cidade, para a cidade, com a cidade como matéria prima, engendram graus de referências abertas nos outros, onde são tensionados processos de subjetivação dos artistas e receptores em diferentes escalas.

Ancorada nos conceitos de “dispositivos de dominação” apresentados por Foucault, como: a rede de discursos, espaços, leis, administração, “verdades” científicas e regras morais, tudo isso associado aos elementos históricos ligados aos indivíduos, acabam sendo interiorizados em sentimentos, crenças e comportamentos, que por sua vez, afetam os processos de subjetivação da linguagem artística como um dos dispositivos. O plano do processo de produção de subjetivação ligados aos modos de produção da arte urbana, em

especial o graffiti, desfavorece e dificulta o percurso dos artistas com as instituições de arte como museus, galerias, curadores, o mercado da arte, as narrativas da arte e seus campos de legitimação, bem como as suas formas de financiamentos redes de negociações e visibilidade nos meios de comunicação. Os processos de subjetivação dos artistas ligados à arte urbana transcendem estes planos, de forma que, um grafiteiro ao pintar um muro na calada da noite, não ganha um centavo por isso, o faz por outros motivos. Isso coloca novas dificuldades teóricas nos processos que envolvem a arte urbana e isso revoluciona os aportes teóricos até então sustentados pela história da arte. Uma dialética que estabelece uma nova autonomia. Pallamin (2000) salienta que enfrentar as formas de subjetivação da arte urbana requer compreender os fluxos sociais da comunicação urbana de maneira plural e heterogênea.

Os conceitos de “antropologia da comunicação urbana” levantados por Canevacci (1993) são coerentes com o que pensa Pallamin, para o autor, existe uma pluralidade intrínseca à cidade por meio de muitas linguagens o que ele chama de “polifonia”. Os indivíduos agem e sofrem ações subjetivas diante das estruturas urbanas, ao observarem-nas por meio de suas bagagens experimentais e teóricas.

Uma cidade se constitui também pelo conjunto de recordações que dela emergem assim que o nosso relacionamento com ela é restabelecido. O que faz com que a cidade se anime com nossas recordações. E que ela seja também agida por nós, que não somos unicamente espectadores urbanos, mas sim também atores que continuamente dialogamos com seus muros, com as calçadas de mosaicos ondulados, com uma seringueira que sobreviveu com majestade monumental no meio da rua, com uma perspectiva especial, um ângulo oblíquo, um romance que acabamos de ler. (CANEVACCI, 1993, p. 22).

Em termos gerais, é possível aferir que essa interação que ocorre com a cidade, está longe de ser neutra, pelo contrário, é influenciada pela memória de mensagens visuais que nos emergem em excessivos estímulos aos códigos urbanos gerando conflitos entre o que querem dizer as imagens e o que entendemos delas. Os processos de subjetivação do artista são atingidos e estão inclusos na estratificação social, discriminação étnica, e segregação espaço-tempo a que nos atemos aqui por meio dos autores citados. Assim como, a decodificação das mensagens presentes em seu trabalho, também subjetiva a quem dela passa a ter contato. O artista e a cidade se retroalimentam involuntariamente em uma comunicação dialógica tornando-o parte do coro polifônico da cidade.

3. O GRAFFITI E SUA ATMOSFERA

3.1 Começo controverso

A manifestação humana de registrar a sua presença no meio físico da paisagem é anterior às civilizações. Assim acredita uma corrente de pesquisadores, afirmando, que a própria arte rupestre, desde os seus mais de 30 milênios é relacionada com o graffiti sendo vista como decorrente de uma necessidade de registro e apropriação territorial, no espaço e no tempo. A cada nova descoberta, debruçam-se estudiosos em busca das mais diversas respostas e grande parte do que sabemos advém de indícios e suposições, mas há de se considerar sua relação com as intervenções de arte urbana contemporâneas. Quem nunca escreveu o próprio nome na areia da praia, mesmo sabendo que instantes depois as ondas iriam apagá-lo? São estes desejos de registrabilidade que nos ocorre quando somos tentados a intervir no cimento ainda fresco de alguma calçada, ou até mesmo, o que motivou o sujeito anônimo que rabiscou obscenidades na porta de algum banheiro público, ou na carteira da sala de aula. Sandro Cajé da Paixão (2011) diz que:

O estágio atual de nossa civilização, marcado pelo uso de tecnologias surpreendentes até mesmo para quem nela vive, também é marcado pela permanência daquelas manifestações de humanidades que ficaram sinalizadas nas rochas, nas cavernas e em objetos. Cidades como São Paulo, Paris, Berlim, Nova York, Dakar, são grandes agendas e suas arquiteturas são depositórios desse impulso ancestral, ou de necessidade vital de assinalar, marcar a paisagem, de se fazer notar. (PAIXÃO, 2011, p. 22).

O autor segue afirmando que no presente, normalmente ignoramos as manifestações oriundas destes impulsos, por classificá-las como ruptura da ordem, por consequência, pouco se reflete a respeito do contexto que as produzem definindo-as como vandalismo. Neste caso, há de se concordar com a ideia de ruptura da ordem, mas, não posso cair na armadilha de que atualmente estas manifestações são ignoradas, pelo contrário, tem sido absorvidas e cooptadas pela publicidade e até mesmo legitimadas pelo circuito da arte. O grande número de pesquisas e publicações comprovam que a reflexão a respeito do contexto da arte urbana está longe de se esgotar. E talvez, seja por causa das polêmicas que a arte urbana vem sendo tão discutida.

Uma outra linha de pesquisadores (da qual mais alinhado), como Gombrich (2015) e Gell (2018) consideram coerente a ideia da registrabilidade humana, embora, apoiem suas

conjecturas problematizando a definição de “arte rupestre”, uma vez que as inscrições rupestres (*rupes* pedra em latim) não foram criadas com o objetivo de fruição estética, mas sim, por motivos cosmológicos. Para Gell (2018), o termo “obra de arte” é carregado de critérios estéticos fundados pelo “mundo da arte ocidental”, ignorando assim, as razões de sua existência ritualística. Embora as inscrições rupestres sejam reconhecidas como “obras de arte” por historiadores, a antropologia as trata como “protótipos artísticos” fugindo do essencialismo estético, tratando-as como indícios de signos-veículos que transmitem significados próprios da sociedade que os produziu. Gombrich (2015. p. 42) diz que:

A explicação mais provável para essas pinturas rupestres ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens; dito em outras palavras, parece que esses caçadores primitivos imaginavam que, se fizessem uma imagem da sua presa - e até a espicaçassem com suas lanças e machados de pedra -, os animais verdadeiros também sucumbiriam ao seu poder.

Neste sentido é necessário optar por uma noção mais abrangente de arte, entendendo que estes signos-veículos, tratados por muitos autores como arte rupestre, refletem imagens mentais que a humanidade traduz do mundo que o rodeia em seu espaço-tempo e isso não está diretamente ligado ao figurativismo da qual esperamos, muitas destas inscrições apresentam-se de forma minimalista e abstrata.

Em um artigo escrito por Maria de Jesus Sanches²⁰, com o título, “Escrever na Paisagem: sentido para as artes rupestres”, Sanches (2003) propõe uma leitura cuidadosa das gravuras e pinturas rupestres nas sociedades pré-históricas. Para ela, os enquadramentos teóricos e metodológicos que abarcam a etnologia e a antropologia são os que nos trazem hipóteses interpretativas com fundamentos mais embasados. As sociedades sempre buscaram respostas históricas em teorias conjecturais. O que aponta ser o discurso mais coincidente entre os autores é a manifestação humana na evocação e manipulação dos lugares como marcação de fronteiras, como por exemplo, impressões de mãos em negativo e positivo feitas por meio da pulverização de sangue ou pigmentos. Há inclusive, quem faça comparações destas inscrições com as técnicas de pintura atuais onde se usa *estêncil*. De qualquer modo, são imagens produzidas pela humanidade em dado momento histórico, independente da relação cosmo-pictórica que apresentam, trazendo “em simultâneo diversas mensagens,

²⁰ Pesquisadora do Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, da Faculdade de Letras da Universidade de Porto em Portugal

dependendo do auditório e do tempo (em termos do calendário tradicional) em que seria “lida”.” (SANCHES, 2003, p. 87).

3.2 As obscenidades de Pompeia

Vira-se a página do que chamam de pré-história para a história, por volta de 3.500 a.C., no momento em que os signos pictográficos esboçam o surgimento da escrita cuneiforme atribuída aos povos sumérios da antiga mesopotâmia. Os povos que foram surgindo também fizeram uso de códigos pictográficos ligados à linguagem como os egípcios e os romanos. Segundo Paixão (2011), a ideia de que o domínio da linguagem estava restrito aos sacerdotes, escribas e autoridades não condiz com os inúmeros registros encontrados, que eram feitos por camadas não favorecidas. Registros de servos e camponeses cristãos perseguidos no império romano foram encontrados em escavações de catacumbas do séc. II ao séc. V, tratava-se da arte paleocristã, ou arte catacumbária, locais que usavam para cultuar o cristianismo secretamente. Nestas câmaras subterrâneas eram pintadas mensagens que custariam a cabeça de qualquer cristão. Literalmente! Em outras paragens, soldados e servos que trabalhavam para os nobres na cidade de Pompeia riscavam as paredes com materiais pontiagudos trazendo mensagens obscenas e subversivas. “*Sgraffiare*”, foi o nome que os italianos deram para estas manifestações artísticas espontâneas em locais públicos.

A origem do termo é uma reminiscência do vocábulo italiano *Sgraffiare*. Assim, o *sgraffiti* é uma técnica de decoração de fachadas, segundo a qual se sobrepõem várias camadas de estuque; antes deste secar, o artista faz incisões em forma de linha e levanta grandes zonas da camada superior. Desta forma, surgiram ao longo dos séculos fachadas com decorações muito resistentes que ainda hoje se podem ver em diversos lugares. Em meados do século XIX - coincidindo com a descoberta de inscrições nos muros de Pompéia - apareceu pela primeira vez a palavra *graffiti*. Desde o seu início, um dos traços característicos deste fenômeno foi o seu caráter extraoficial. Por esta razão, alguns arqueólogos, como Raffaele Garucci, separaram com absoluta clareza os *graffiti* da arte oficial. (STAHL, 2009, p. 6).

Segundo afirma Stahl (2009), arqueólogos classificavam caráter extraoficial ao chamado graffiti separando-o da arte oficial, e isso nos instiga entender: o que tinha de tão interessante no *Sgraffiare* Pompeiano?

Paixão (2011), nos coloca que a cidade de Pompeia que sucumbiu ao vulcão vesúvio no ano de 79 d.C, se manteve oculta durante 1.600 anos, sendo oficialmente “redescoberta”

em 1748, embora em meados de 1599 escavações para desviar o percurso de um rio já teriam esbarrado em paredes de Pompeia, mas o teor obsceno das inscrições encontradas foi o suficiente para que se ocultasse a descoberta, dado o clima moralista e classista do período. A revolução científica renascentista teceu uma ideia eurocêntrica em favor do colonialismo. Historiadores e arqueólogos a serviço do poder construíram versões carregadas de uma visão caucasiana, heterossexual e sexista, buscando assim, legitimar discursos como se fossem “missões civilizadoras”. As referências aos filósofos Aristóteles, Platão entre outros, dedicaram-se a transmissão de uma suposta tradição clássica. Após a publicação do livro: “*Arqueologia do Saber*” de Michel Foucault em 1969, a hegemonia do discurso eurocêntrico fora abalada. Foucault, chamava a atenção para o discurso e o poder na construção interpretativa da história. O autor salienta as descobertas de Pompeia e Herculano e entende que a invenção do ocidente repousa sobre aspectos fundantes na construção de identidades nacionais por meio do discurso colonialista.

Millet (1990) argumenta que os romanos introduziram a ideia da civilização tradicionalizando a Grécia como o berço do espírito europeu e o império romano como a consolidação da civilização. Os achados de símbolos materiais romanos pulverizados pelas províncias comprovam o uso da sua posição social a partir do processo de “emulação e aculturação”. O autor coloca que os estudos de Robin Collingwood, a partir de 1930, trouxeram modelos interpretativos que abriam espaços para abordagens “nativistas”. Millet (1990) destaca que a aculturação como modelo sociológico levanta vários questionamentos, desta forma, não é possível afirmar que a imposição de uma cultura julgada superior venha suplantar as culturas nativas trazendo homogeneidade social, pelo contrário, as resistências motivam manifestações ideológicas tendo a arte como um grande vetor.

O hiato temporal causado pela tragédia do Vesúvio, permitiu a cristalização da história de Pompeia, elucidando assim, importantes vestígios que questionam a hegemonia cultural do império romano e desmascaram a lascividade desta sociedade, comprovando também as estratégias com que a história forjou o pensamento eurocêntrico ocultando características tidas como impróprias ou pervertidas.

As imagens descobertas em Pompeia trazem um desconforto para a “romanização” histórica, por apresentarem mensagens consideradas obscenas e subversivas. Mas, há de se considerar a questão cosmo-pictórica que nos coloca Gell (2018) e Sanches (2003), sobre a

produção e agência da imagem e a sua relação com as imagens mentais produzidas pela humanidade em dado momento histórico.

Figura 12 - Dois homens e duas mulheres na cama.



Fonte: SANFELICE, 2016. p. 114

Pérola de Paula Sanfelice (2016), em sua tese intitulada: “Sob as cinzas do vulcão: representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompeia durante o império Romano”, elucida mediante uma farta documentação, a permissiva, sofisticada e luxuriosa vida pompeiana. A autora salienta que a história sempre trata com delicadeza os registros em Pompeia, até mesmo, alguns dos documentos e registros históricos são estrategicamente protegidos no “Gabinetto Segreto” ou “gabinete secreto” que fica no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, sob o pretexto de que são considerados “pesados” para serem vistos pelo público em geral e, portanto, trancafiados.

Olhar carregado de uma sobreposição cultural cristã que não leva em consideração a ação agente das imagens em contextos ritualísticos ligados à adoração pagã de deuses cuja expressão de fertilidade, prazer e procriação tornaram-se tabus, como Vênus, Ísis, Priapo, Hermafrodito e entre outros das mais diversas culturas, Dionísio-Baco. Este último, considerado deus da transgressão, da loucura sagrada, da alteração temporária, da possessão, em que seu ritual de caráter extático (de êxtase), inclui: vinho, música (com flautas e tamborins), danças e movimentos corpóreos rodopiantes que levam ao transe e a cultos regados a exercícios orgiásticos, os chamadas práticas dionisíacas, rituais tíasos, báquicos ou somente bacanais. A prática que teve apogeu no século II a.C. passou a ser proibida em todo

território Romano, porém os achados em Pompeia nos leva a crer que esta sociedade, permitia-se praticá-la.

Com base nos apontamentos apresentados pela pesquisa de Sanfelice (2016) é possível aferir que Pompeia era uma cidade rica, pulsante e no que tange a liberdade de expressão, subversiva enquanto representação imagética. Suas inscrições de graffiti respondem a uma transgressão da ordem Imperial Romana do período, realizada de forma contestadora, pelos próprios agentes desta sociedade para a própria sociedade. Seria o mesmo que dizer, que estavam reivindicando suas liberdades religiosas e práticas ritualísticas em uma sociedade em pleno processo de cristianização.

3.3 Murais que gritam

Já no século XX, em meados de 1910, o movimento muralista mexicano trouxe uma expressão imagética popular que influenciou a revolução Zapatista e viria a se tornar um marco nos estudos da arte urbana como mobilizadora social. Reivindicavam sobretudo, a reforma agrária e a manifestação dos camponeses que valorizavam suas origens da cultura indígena pré-colombiana²¹. Artistas como Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974) possibilitaram a equalização de suas contestações contra a opressão estrangeira em obras que denunciavam os ricos e poderosos, com imagens que retratam índios oprimidos e explorados pelo colonialismo apoiado pela igreja.

Siqueiros fez apelo aos artistas da América proclamando a necessidade de se lançarem todos à tarefa de promover uma arte capaz de falar às multidões. “Pintaremos os muros das ruas e das paredes dos edifícios públicos, dos sindicatos, de todos os cantos onde se reúne gente que trabalha”, afirmava Siqueiros. (Gitahy, 1999. p. 15).

Alencar (2009), nos coloca que pintura parietal, mural ou arte muralista são aquelas que se utilizam do suporte das paredes ou painéis fixos. Trata-se de arte essencialmente pública, feita para um público anônimo das cidades. Cordi (*et all* 2001, p. 208) salienta que “a

²¹ Ressignificação, apropriação ou referência das artes Astecas, Incas e Maias. Fonte: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historia-america/muralismo-revolucao-mexicana.htm> Acesso em: 19/03/2019.

arte cria e revela o sujeito, sua cultura e a sociedade”. Concomitante a isso, desvenda contradições históricas de um determinado período, velado politicamente ou ideologicamente; converte-se assim, em um importante instrumento de crítica social. Pode a arte assim, representar dialeticamente o sujeito suas relações de existência social e de produção cultural; em que se cria e se reconstrói a realidade a cada momento da história. Tendo como arcabouço a Revolução mexicana principiada em 1910, o muralismo se volta para os problemas sociais, contextualizando criticamente as relações colonialistas de dominação e autoritarismo com o desejo de existência e liberdade.

Curiosamente, são poucos os trabalhos e pesquisas que se dedicam a referenciar o muralismo mexicano traçando um paralelo com a arte urbana, sobretudo o graffiti. É ignorada, por exemplo, a influência do movimento em artistas latino americanos, como por exemplo, Cândido Portinari (1903-1962), que realizou importantes painéis no Brasil na década de 30, abrindo espaço para as visualidades artísticas no espaço urbano brasileiro.

3.4 Paris em maio de 1968

Em Paris, a imaginação incomoda o poder com os protestos de maio de 1968 e marca a presença de jovens na história da aventura lúdica de viver a cidade como espaço de comunicação. Foram os estudantes da universidade de Sorbonne que protagonizaram a resistência política, eclodindo reivindicações que tomaram os espaços da cidade para disseminar seus ideais. O que fizeram os jovens parisienses em 1968, traria eco não só político com a pressão que teve adesão da classe trabalhadora gerando a maior greve geral da França, o que fez sucumbir o poder do então presidente francês “Charles de Gaulle”. Os episódios trouxeram a tona, a voz de uma parcela da sociedade que de uma forma inusitada, mostrou o poder da apropriação dos espaços públicos com suas mensagens. Túneis, viadutos, elevados, muros, monumentos - espaços especialmente criados e protegidos pelo estado - passaram a ser alvo preferido dos que buscavam difundir seus ideais.

Figura 13. Inscrição em Paris, Maio de 1968.



“AS PAREDES TINHAM OUVIDOS . . . AGORA ELAS TÊM AS PALAVRAS.”

(Fonte:<http://clinicand.com/2018/05/31/maio-de-68-50-anos-50-frases/>)

O trocadilho da qual a imagem acima se vale, traduz bem a atmosfera do movimento que se utilizou do suporte imagético do graffiti por meio de protestos, em sua maioria poéticos e bem humorados, com a intenção de engajamento popular. O que aconteceu na França não foi em vão, pelo contrário, inspirou movimentações artísticas contestatórias pelo mundo afora, como por exemplo: as frases deixadas por soldados em ruínas de guerras, protestos contra regimes autoritários, embates ideológicos, entre outras.

3.5 O muro de Berlim

Na Alemanha Nicholas Ganz (2008) fazendo um retrato histórico do graffiti no mundo, cita o surgimento, ainda em 1904, da primeira revista que trata as inscrições de banheiro como sendo integrantes de uma teia de representações imagéticas de cunho transgressor nas cidades, a “Anthropophyteia” e acrescenta que durante a segunda guerra mundial, os alemães assinalavam residências e comércios judeus a fim de identificá-los com propósitos racistas. No mesmo período, o graffiti fora usado como ferramenta de resistência por jovens alemães que procuravam disseminar suas contestações ao regime, como por exemplo o grupo “Rosa Branca”, que fazia inscrições em paredes e colocava panfletos com mensagens antinazistas em caixas de correio. Formado por estudantes da universidade de

Munique, o Rosa Branca foi perseguido e os seus integrantes executados pela Gestapo. Anos mais tarde vieram a se tornar ícones de resistência na Alemanha.

O muro de Berlim, construído em 13 de agosto de 1961, cortou de forma abrupta e arbitrariamente a contraposição de dois sistemas políticos antagônicos. No lado oriental a Berlim socialista e no lado ocidental a Berlim Capitalista, a cidade, de um dia para o outro, foi assim cortada por 160km de muro.

O muro passou a ser conhecido como a “Cortina de Ferro”, não apenas por segregar ideologicamente o espaço urbano, mas por fazê-lo de forma imperiosa. Tal situação, fez por surgir um movimento de resistência idealista, que na década de 80 cobriu o lado ocidental de graffiti. Frases, desenhos e protestos passaram a surgir freneticamente em toda sua extensão. O lado oriental continuava branco e só mostrava cor em manchas de sangue, em razão dos violentos incidentes que acometiam os corajosos que tentavam ultrapassá-lo.

Figura 14. Muro de Berlim.



(Foto: Ramo Gareis, extraída do livro: “*Berliner Mauer, Die längste Leinwand der Welt*” de 1998).

Conforme o que nos coloca Zuin (2004), 28 anos depois de erguido, na noite de 9 de novembro de 1989 a cortina de ferro veio abaixo. O que restou do muro, transformou-se no que atribuem ser a maior galeria de arte a céu aberto, como por exemplo o trecho de cerca de 1,3km chamado de “*Est side Gallery*”. Um registro da resistência à opressão marcado pelas cores do graffiti.

3.6 Nova Iorque nos trilhos do Spray

Conforme dados da Associação de Consumidores de Produtos Especializados²², o engenheiro norueguês, Erik Rotheim, patenteou em 1927, a válvula que era capaz de pulverizar e dispersar sistemas propulsores. O governo norte americano investiu em pesquisas para criar formas portáteis de pulverizadores de repelentes para o exército durante a Segunda Guerra Mundial. Pesquisas posteriores fizeram surgir em 1943 a pequena lata de aerosol pressurizado por um gás liquefeito (fluorocarbono). Primeiramente o invento era usado pela indústria cosmética como produtos para cabelo, foi quando, em 1949, Edward Seymour coloca tinta na lata. Assim foi criado o spray que rapidamente “caiu na mão da galera”. Depois de industrializado, em 1973 as indústrias norte americanas produzem 270 milhões de latas por ano, grande parte delas foram usadas a serviço do graffiti.

O Doutor em História Social, Wilian da Silva e Silva (2013), em seu artigo intitulado “O uso urbano da tinta Spray”, coloca que foi a praticidade da utilização do produto o motivo da sua popularização entre os jovens, minimizando assim a exposição destes à represália policial, visto o caráter clandestino das intervenções.

A lata de tinta spray interferiu na rapidez do deslocamento que tinha o sujeito, passou a bastar jogar umas latas na mochila para se ter leveza de movimento e variedades de cores ao mesmo tempo. A rapidez da ação veio da praticidade fornecida pelas latas spray, pois para iniciar a intervenção ao invés de abrir uma tampa de lata com chave-de-fenda, diluir a tinta, misturar, pegar um pincel ou rolo, tudo isso para cada cor utilizada; com o advento da lata spray era só retirar da mochila, sacudir e apertar o bico. Caso fosse preciso interromper a inscrição e correr, isso podia ser feito imediatamente sem perda de tempo ou equipamento. (SILVA-E-SILVA, 2013. p. 30).

Ao contrário do que ocorre com o muralismo mexicano, Nova Iorque é citado por grande parte dos trabalhos que pesquisam o surgimento do graffiti, isso se dá ao fato de ser comumente relacionado ao uso das latas de spray, embora as intervenções tenham sido também realizadas com canetas de feltro. Há de se concordar que a cidade de Nova Iorque teve importância para o surgimento do graffiti moderno, assim, o próprio termo “Graffiti” cunhado pelos italianos, voltou à tona e foi usado na imprensa de Nova Iorque dos anos 1970,

²² Disponível em: <https://m.facebook.com/avantgraff/photos/a-origem-do-spray-de-pinturaem-23-de-novembro-de-1927-o-engenheiro-noruegu%C3%AAs-eri/1745931708963000/> Acesso em: 02/04/2019.

em referência às inúmeras inscrições que passaram a surgir nos subúrbios e trens que circulavam pela cidade. De forma pejorativa, surge o termo *graffiti* mesmo sendo refutado pelos praticantes nova-iorquinos que se reconheciam como *Writers*. Assim descreve Paixão:

A adoção do termo é atribuída à imprensa norte-americana que naquela época passou a usar o termo italiano “*Graffito*” no plural, em reportagens que visavam chamar a atenção da população e das autoridades para um problema que se espalhava pela cidade nas mãos de adolescentes, em sua maioria descendentes de africanos e latinos, moradores dos bairros mais pobres de Nova York, Filadélfia e Los Angeles. Os termos mais usados por esses jovens eram “*writing*”, “*tagging*” ou “*hitting*.” (PAIXÃO, 2011. p. 124)

A territorialização das gangues do subúrbio fizeram por eclodir uma apropriação do espaço urbano por meio de assinaturas seguidas do número da rua ou quarteirão que demarcavam, as chamadas *tags* ou *hits*. Os trens que cortavam a metrópole projetavam estas marcas do subúrbio invadindo todas as áreas da cidade. Quanto mais a imprensa noticiava a insistente presença das *tags* nos mais diferentes suportes, locais e equipamentos urbanos, mais os jovens ganhavam prestígio em seus grupos. Estas inscrições podem ser comparadas ao que no Brasil chamamos de pichação ou “pixação” como insistem grafar alguns grupos. Um jogo de ataque territorial e reprodução de identidades, mesmo que de forma ilegível, o que muitas vezes é feito propositalmente visando proteger o anonimato da sua autoria.

A descrição mais sensata sobre o contexto do surgimento do graffiti em Nova Iorque é construída por Baudrillard (1976), para ele, trata-se de uma insurreição pelos signos contra a semiologia urbano-industrial da metrópole, bem como, suas forças segregadoras sócio-espaciais agravada pela monopolização das formas de produção de sentidos dominadas pelas grandes mídias que estimulam o consumo desenfreado.

O que o autor destaca sobre a ocupação da paisagem urbana pelo fenômeno do graffiti é coerente com o que coloca Lefebvre (1971), sobre a segregação sócio-espacial, bem como, o que coloca Canevacci sobre a onipresença da publicidade por meio de cartazes, fachadas, outdoors e todo tipo de mensagem visual consumista presente nas metrópoles. A revolução intuitiva que eclode do graffiti, para Baudrillard (1976) carrega uma ideologia que não somente reivindica o anonimato do indivíduo, ou de sua identidade pessoal, mas curiosamente faz surgir o grito de todo um grupo. A grande maioria das intervenções realizadas são defendidas as identidades coletivas e isso pode ser constatado com base no costume de se assinar por meio das chamadas “*crews*” (grupos ou gangues que praticam as intervenções

coletivamente), até mesmo pela ilegibilidade das inscrições realizadas, característica que intrigava os que no período, buscavam explicações plausíveis para justificar as assinaturas que mais pareciam rabiscos “*non-sense*”.

O autor acrescenta, que o movimento teve origem entre os jovens negros, porto riquenhos e descendentes sul americanos dos guetos nova iorquinos que viram nos metrô, ônibus e trens da cidade, uma forma de se tornarem presentes e visíveis. Segundo Baudrillard (1976), esses jovens mantidos à margem das opções de cultura e lazer, tinham o costume de criar encontros e festas nas ruas e becos de seus bairros e em função disso, a adesão do graffiti com o Rap, o DJ e o Break-dance, fez por surgir o chamado movimento Hip-Hop, equalizando ainda mais sua penetrabilidade e difusão entre seus atores nas periferias.

Deleuze (1994) coloca que os elementos da cultura Hip-Hop, a luta contra o racismo e a violência policial, se fundiram de forma rizomática e molecular. Sua globalização ocorreu de forma não hierárquica, com nenhum de seus elementos se colocando em uma posição superior aos demais. Guattari (1982) completa colocando que tais elementos se conectam uns com os outros sem responder a um centro de comando. O graffiti enquanto elemento do Hip-Hop, faz compartilhar ideologias enquanto movimento social de forma imanente às singularidades dos grupos e dos indivíduos inseridos em seu espaço-tempo e neste caso, como afirma Baudrillard (1976) percebe-se ainda a importante influência do movimento da *Pop art*²³ da década de 60 em seu desenvolvimento.

3.7 O surgimento do graffiti no Brasil

Já no período da ditadura militar do Brasil (1964-1985), inscrições parietais eram usadas como instrumento de resistência. Assim como em Paris de 1968, as mobilizações por aqui reivindicavam sobretudo, a redemocratização do país, que vivia momentos de coerção, censura e terror. Audazes pichadores enfrentavam o Estado em intervenções que visavam mobilizar a sociedade em prol da liberdade.

²³ O termo *Pop art* é uma abreviação de “arte popular” em inglês. Refere-se a um movimento artístico surgido nos Estados Unidos por volta de 1954, envolto em um figurativismo que se opunha ao expressionismo abstrato em voga no período. Os ícones da cultura popular oriundos da televisão, da fotografia, dos quadrinhos do cinema e da publicidade eram utilizados em reproduções artísticas com caráter crítico à sociedade do consumo. Uma de suas marcas era a reprodução de várias cópias do trabalho, questionando assim a ideia de que a obra precisa ser única e original. Andy Warhol (1928-1987) foi um dos fundadores e maior representante da *pop art*. De suas obras destacam-se as reproduções multicoloridas de Marilyn Monroe e as repetições das latas de sopa Campbell. Paradoxalmente ao seu intuito, o movimento popularizou-se tornando as próprias obras objeto de consumo.

Figura 15. Pichação na Estação Rio Centro, datada de 1968.



(Foto: Reprodução/Voyager)

Na sociedade e até mesmo dentro dos próprios grupos, é possível perceber preconceito para com os pichadores, são considerados despreparados, selvagens e alheios ao senso estético. Para Bourdieu (2004), especificidades simbólicas intrínsecas ao campo, só são percebidas por integrantes do próprio campo²⁴.

A cidade de São Paulo notadamente tem destaque no cenário mundial da arte urbana, as características tanto da pichação, quanto do graffiti paulistano elevaram a apropriação visual urbana a um novo patamar. Gitahy (1999), atribui o termo “pichação”, a um costume do período da Inquisição na Idade Média, onde padres e religiosos, se utilizavam de uma substância betuminosa chamada de “piche”, para identificar e difamar a parede de casas e conventos de outras ordens religiosas os quais não compactuavam.

Os pichadores modernos se aventuram em ousadas interferências buscando notoriedade. As tipografias criadas, são estudadas por pesquisadores e tornaram-se fontes caligráficas que chegaram a publicidade. Grande parte dos grafiteiros assumem que foram, ou ainda são pichadores. Aperfeiçoaram suas técnicas tanto pela observação dos desenhos que surgiam, como pelo próprio aprendizado em grupo. Sobre a pichação e o graffiti Paixão (2011), acrescenta:

²⁴ Particularmente (*enquanto artista e pesquisador*), já estive inserido dentro do campo da pichação e hoje participo do campo figurativo do graffiti, compreendo seu habitus, seu universo e sua plasticidade estética.

A permanência em nosso tempo dessas duas formas de manifestação por meio de signos visuais desautorizados inscritos diretamente na paisagem, é uma complexa demonstração de força, de desobediência e de afirmação do indivíduo; são seu cógito e o anúncio da sua existência: pixo, logo existo. O grafite, a pixação e a tatuagem, entre os jovens da América Central, ao mesmo tempo em que têm servido como modo de demarcar os territórios, dos quais se apossam, e homenagear os seus mortos, têm servido como práticas de resistência política, de construção de socialidade e de construção de uma identidade contra a opressão do anonimato. (PAIXÃO, 2011, p. 209)

Segundo Spinelli (2010), foi Alex Vallauri, o precursor do graffiti figurativo brasileiro, estampando suas icônicas “botas femininas” pelos muros de São Paulo por meio das técnicas de *estêncil*. O historiador segue afirmando que Vallauri, no final dos anos 1970, ancorado nas tendências da *pop art*, reconfigurou a estética urbana de São Paulo com suas intervenções irônicas e ousadas, onde o consumismo, a crescente industrialização e o desenvolvimento tecnológico do período, foram as inspirações que levaram Vallauri a adaptar suas leituras visuais da “arte popular” para as ruas. Suas intervenções colocaram em debate as imposições e os limites da arte tradicionalizada e elitizada, restrita até então a galerias e museus.

Para Gitahy (1999), o surgimento das intervenções urbanas de Vallauri, ecoaram por todo o movimento artístico paulistano, que motivado pelas ideologias contraculturais que efervesciam pelo mundo, fizeram por surgir novos artistas que foram aderindo à ação de colorização da cidade. Em pouco tempo, já se podia perceber um cenário de arte urbana instalado no país. Os muros pálidos e cinzentos da cidade, passaram a trazer cores retratadas em diversas representações artísticas, como: personagens das histórias em quadrinhos, elementos da cultura pop, seres extraterrestres, sensuais representações femininas, tudo isto, entre frases, pichações e assinaturas diversas.

A trajetória do graffiti no Brasil, de modo geral, pode ser dividida em fases que determinam períodos distintos. Na primeira geração, que compreende as décadas de 1970 e 1980, podemos destacar que ao contrário do que ocorreu em Nova Iorque, foi a classe média e alta quem fez as primeiras intervenções. Poetas, artistas plásticos e estudantes universitários por meio de intervenções coletivas e individuais começaram a agir paralelamente aos grupos de performances teatrais. Destaca-se entre eles, o grupo Tupinãodá, 3nós3 e Manga Rosa. Artistas como Alex Vallauri, Waldemar Zaidler, Carlos Delfino, Ciro Cozzolino, John

Howard, Jaime Prades, Rui Amaral, Zé Carratu, Carlos Matuck, Julio Barreto e Maurício Vilaça são considerados integrantes da "velha escola" (*old school*). Precursores de um estilo figurativo que enfatizava o contraste de cores e o improvisado em intervenções criativas que traziam como referência os personagens da cultura pop e das histórias em quadrinhos.

Conforme coloca Gitahy (1999), a trajetória do graffiti no Brasil tem sua origem na pichação, onde “além das frases de protesto, surgiram outras bem-humoradas e enigmáticas, como por exemplo: CELACANTO PROVOCA MAREMOTO, referente ao monstro pré-histórico do seriado japonês Nacional Kid”. (GITAHY, 1999. p. 21). O autor também cita o famoso criador de cães que espalhava a frase: CÃO FILA KM 22. Contudo, Gitahy atribui à pichação a popularização do graffiti no Brasil, visto que, foi a partir da pichação que a periferia apareceu no contexto urbano das cidades.

O autor segue distinguindo a pichação em quatro fases, sendo a primeira entendida como o processo de “carimbar” o próprio nome exhaustivamente como uma fuga do anonimato, assim como fez Juneca e Pessoinha. A segunda fase surge da competição pelo espaço, onde de forma individual ou em grupos também chamados de *crew*, disputavam o espaço físico da cidade com símbolos de identificação. A terceira fase, ocorre quando passam a valorizar a intervenção mais alta ou mais difícil, nesta fase os pichadores realizam façanhas ao driblar vigilâncias e escalar prédios. Muitos pichadores morreram tentando. Na quarta fase, os pichadores valorizam a audácia e a polêmica gerada pela intervenção e ganham notoriedade dentro do campo quando a mídia espetaculariza os feitos. Neste período, foram alvos dos pichadores: o Teatro Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro, igrejas e monumentos, nem a estátua do Cristo Redentor escapou.

Para Gitahy (1999), as cores do graffiti surgem do ele chama de “Grapicho”, uma fase intermediária entre pichação e graffiti, onde os interventores passaram a sofisticar as grafias de suas pichações atribuindo cores, contornos e efeitos de volumetria com luzes, sombras e perspectivas. Somado a isto, passam também a incorporar figuras e personagens inspirados na cultura hip-hop. Os trabalhos foram se aperfeiçoando cada vez mais, chegando até as complexas produções dos artistas na atualidade. O fato é que a dinâmica de surgimento da arte urbana, mesmo que paradoxalmente, tenha surgido nas classes mais favorecidas, é no gueto que ganha força. A bifurcação ocorre em função do juízo estético de quem analisa, por mais que o graffiti seja parcialmente aceito enquanto arte, a pichação é menosprezada, embora ambas as intervenções sejam ainda participantes de um jogo de (in)dizeres criminalizados. A

parcialidade da aceitação do graffiti, por exemplo, depende de uma linha tênue que separa a subversão da legalidade. A arte é a mesma, é apenas a autorização desta que está em jogo.

Desta forma, podemos entender que as intervenções de arte urbana, autorizadas ou não, são partícipes da transformação constante da cidade que, de um lado, se transforma fisicamente pela ação do tempo e de outro, pela ação do homem que a reconstrói, restaura, a modifica constantemente. A arte urbana é mutante e efêmera como o registro do nome na areia da praia. Instantes depois de ser realizada, pode sofrer interferência ou ser pintada cobrindo-a. O artista de rua já sabe, a obra é da rua.

4. O GRAFFITI ENQUANTO IMAGEM

4.1 Mundos artísticos

Não há como falar de arte e imagem sem antes contextualizar o campo artístico e seus mundos, o que para Becker (1977) se constitui por uma teia relacional colaborativa onde se integram: o público, a indústria ferramental (instrumentos), os profissionais de apoio e os artistas. Segundo o autor é na coordenação integrada destes atores que são realizados os produtos culturais do mundo da arte. Mas antes de entrar neste mundo pelo olhar de Becker, se faz necessário introduzi-lo a partir do que apresenta Bourdieu (1974), em suas obras “A economia das trocas simbólicas” e “O poder simbólico”, onde discorre sobre a gênese e a dinâmica do campo artístico.

Para Bourdieu (2004), a formação do campo de produção cultural deu-se de forma gradativa e hermenêutica dentro das esferas econômicas, religiosas e políticas, valendo-se destas para sua ebulição e legitimação, porém distanciando-se e ganhando independência até fundamentar-se como campo.

Segundo Bourdieu (1974), na idade média a igreja, na qual se refere como uma organização burocrática, produzia e validava os valores morais, éticos e porque não por assim dizer, políticos e econômicos de uma sociedade por meio da produção de “bens simbólicos” que visavam sobretudo, estabelecer a ordem recorrendo a dogmas sagrados tidos como incontestáveis. O que foi conhecido como “mercado da salvação”, tinha o papel de valorizar seus preceitos, banalizando e ridicularizando outras correntes cosmológicas, atribuindo-lhes o status de seitas obscuras. O fazer artístico por sua vez, ancorado no cristianismo, tornou-se a principal ferramenta de produção de bens simbólicos e isto fez com que a sua produção estivesse não só atrelada às encomendas sacras ou impositivas do poderio político e econômico, passando a ter uma própria efervescência balizada também pelas novas gerações formada por filhos de produtores culturais que valorizavam a criatividade e a liberdade de expressão para perpetuar os valores de suas obras.

A burguesia por sua vez, vê na atividade artística uma contextualização que ultrapassa a “arte pela arte”, passam a perceber a esfera conceitual do fazer artístico e neste cenário emerge a classe artística como um status econômico onde os próprios produtores inflados em seus egos, validavam e legitimavam sua própria condição artística. A arte ganha valor de

mercado conceitual e não é mais vista de forma generalizada, movimentando assim toda economia.

Neste contexto, os produtores de bens simbólicos bifurcavam-se em duas vertentes, sendo elas, o “campo de produção erudita” e o “campo da indústria cultural”. O campo de produção erudita tinha como premissa a produção de conteúdo voltado para os próprios produtores (artistas). Tratavam de criar estudos, técnicas e conceitos que determinavam a estética, a forma e os modos de produção dos bens simbólicos, seria o mesmo que dizer que eram responsáveis pela fabricação de produtos simbólicos de cunho técnico voltado para os produtores e visava sobretudo, perpetuar o fazer artístico legitimando-o.

Já o campo da indústria cultural, se atinha a produção de bens simbólicos para os não produtores (o público) e era regido pelo mercado e sua capacidade de absorção e interpretação das mensagens. Ambos os fazeres se completam e se retroalimentam, tendo a receptividade tanto da crítica burguesa quanto da indústria cultural balizadora da produção erudita, que deste modo, perpetuava a produção da indústria cultural.

Os produtores de bens culturais do campo intelectual e artístico ganhavam divulgação e circulação de seus fazeres fortalecendo a cadeia. Em meio a este cenário, emergem os meios de comunicação que tinham a tarefa de publicitar o fazer artístico por meio da divulgação e validação dos bens produzidos. O advento da mecanização da impressão criado por Gutemberg, possibilitou um avanço expressivo na produção dos bens simbólicos. O artista passa a ser venerado e suas produções são cada vez mais difundidas e assimiladas. Este vem a ser o pensamento de Pierre Bourdieu.

Em Howart Becker (1997), temos a visão de um mundo artístico que é regido por quatro características. 1) A ideia da arte como uma teia relacional colaborativa entre público, indústria, profissionais de apoio e o artista; 2) As pessoas coordenam suas ações a partir de um conjunto de concepções convencionais incorporadas em uma sociedade como prática comum; 3) A ideia de que existem conjuntos de pessoas que legitimam mundos artísticos que coexistem; 4) Qualquer mundo artístico produz convenções compartilhadas pelos próprios integrantes da cadeia.

Em seu trabalho, Becker (1997) traz uma descrição dos membros do mundo artístico consensualmente partilhada pelos seus integrantes. Os ‘tipos de artistas’ são classificados como: o *artista popular*, o *ingênuo*, o *integrado* e o *inconformista*. Os artistas populares são aqueles que apesar de lograrem de algum mérito ou habilidade, produzem uma arte rasa, com

um padrão mínimo de qualidade em repetições que servem de convenção para o seu próprio meio.

Os artistas ingênuos, são aqueles que alheios a convenções não são incapazes de contextualizar e explicar o que fazem, apenas o fazem. Produzem uma arte muitas vezes primitiva e espontânea e são ocasionalmente considerados excêntricos.

Aos profissionais integrados também chamados de canônicos atribui-se maior destreza. São aqueles que trabalham em um mundo artístico estabilizado, com profissionais qualificados e integrados. Desenvolvem seus fazeres de forma relativamente confortável, uma vez que todos sabem o seu papel na cadeia. Para evitar a repetibilidade da produção e manter o seu *status*, o artista integrado promove pequenas inovações que logo são absorvidas pelo público.

Já os chamados inconformistas, são artistas que não aceitam as regras impostas pelo mundo canônico estabelecido, ou já figuraram esta classificação de integrados e rebelaram-se buscando formar as próprias regras. Com isso, depreendem esforços contínuos para manter a sua própria cadeia visando conquistar o seu próprio público. O autor salienta que existe a tendência de um ou outro ser absorvido pelo mundo da arte integrada. Gerando um ciclo que tenciona tradição e inovação.

Tatiana Bacal (2016), em seu livro “O produtor como autor”, investiga o surgimento de novos agentes artísticos à cadeia, aqueles que classifica como “autoprodutores”. Uma modalidade balizada pelo protagonismo pessoal de suas próprias carreiras utilizando-se das tecnologias e ferramentas digitais para produção e pulverização de suas obras. Este tipo de artista trabalha de forma independente e não necessariamente depende do *metiê* artístico para atuar no campo. Embora sua pesquisa trate especificamente dos artistas ligados ao cenário da música eletrônica, muitos dos seus apontamentos podem ser aplicados a outras áreas, assim como aos artistas da arte urbana do graffiti, uma vez que são eles que também fazem a gestão de suas próprias carreiras realizando suas produções de forma autônoma. As imagens que capturam de seus próprios trabalhos, são recortes realizados com base naquilo que julgam representá-los. Tais recortes quando divulgados nas redes sociais tornam-se objetos artísticos distribuídos.

4.2 A visualidade

A importância de uma teorização do graffiti enquanto imagem advém da necessidade de se compreender as suas peculiaridades, visto que se coloca em uma posição relativamente conflituosa dentro das classificações imagéticas tradicionais. Uns o classificam como “arte”, outros se recusam a adotar a classificação dadas as suas supostas características marginais, subversivas e transgressoras, de modo que, apesar da movimentação atual de apropriação ou cooptação do graffiti para o circuito da arte e das galerias, este obtém sua maior profusão nas ruas, onde tradicionalmente transborda sua essência. Neste sentido, o graffiti pode ser considerado “arte visual”, já que trata-se de uma imagem autoral feita a partir da coordenação motora do artista com o uso de diversas técnicas, sendo a mais comum feita com a utilização de latas de *spray*.

Trago a tona questões teóricas que atravessam camadas mais complexas destas imagens. Para tanto, busco em Aumont (1993), Barthes (1984), Deleuze (1984), Gell (2018), Flusser (2002), as principais sustentações teóricas que podem auxiliar na elucidação deste universo plurívoco.

Para abarcar o cerne do que se apresenta ser o graffiti, é importante, primeiramente contextualizar o termo “imagem” enquanto percepção fisiológica do visível, especificamente da imagem visualizável²⁵, em especial, da imagem artística materializada por meio da imaginação e coordenação motora do artista, que é desenvolvida para fruição livre e involuntária nas paredes, muros e nos mais diferentes suportes das cidades, diferentemente da chamada “imagem técnica”, que conforme Flusser (2002), são criadas a partir de aparelhos como a máquina fotográfica.

Partindo do princípio do espectador, conforme coloca Aumont (1993), toda imagem é arbitrária, uma vez que depende da incidência de luz e dos sentidos fisiológicos do espectador, elaborados em sistemas ópticos, químicos e nervosos. A captação das imagens pelo organismo humano é feita por meio de uma varredura do ambiente visual disposto ao espectador. Até certo ponto, podemos inferir que existe sim um determinado controle daquilo que é visto, de maneira que, o espectador pode decidir abrir ou não uma revista para ver as imagens

²⁵ Limito-me a referenciar a arte dada à fruição por meio do sentido da visão. Embora tenha conhecimento de que existem artistas que se dedicam à produção de graffiti para cegos, como por exemplo no caso do Francês conhecido como “The Blind”. O trabalho do artista pode ser conferido no endereço: <https://turismoadaptado.com.br/um-toque-diferente-da-arte-urbana-graffiti-para-cegos/> Acesso em 31/08/2019.

impressas, ou em outro caso, mudar o canal de televisão para ver outras imagens e até mesmo desligá-la a fim de interromper a visualização. O mesmo não ocorre nas interferências de graffiti que estão espalhadas pela cidade. O sujeito espectador é tomado de assalto visual quando se depara com uma obra de graffiti a sua frente, basta que seus olhos estejam abertos para que seja captada a imagem. Eis aí a primeira transgressão proposta pelas imagens do graffiti que na maioria dos casos são propositalmente criadas com esta intenção invasiva.

Conforme os conceitos de Gell (2018), o contexto relacional que existe entre a visualidade de um determinado objeto e a fruição deste pelo espectador pode ser comparado a uma armadilha, onde a presa pode sucumbir-se à transformações e intencionalidades a medida que é o próprio objeto portador de agência social. Ou seja, as obras de arte são capazes de agir sobre o mundo e transformá-lo, assim, não carregam apenas significados, mas propriedades agentes ou pacientes dependendo da capacidade de abdução e a posição que se encontra nesta cadeia.

Quando afirmo que existe intencionalidade invasiva no graffiti, anoro meus pressupostos nos conceitos da antropologia da arte proposta por Gell, na ideia de que existe estratégia de captura de atenção do olhar do espectador, assim como faz o caçador com a atração da presa para a armadilha. A própria escolha do local de intervenção faz parte da estratégia do artista, já que locais de visibilidade privilegiada como avenidas movimentadas e prédios altos são disputadas palmo-a-palmo. E não é apenas na disputa espacial que se encontram as estratégias em busca de atenção, a imagem mesmo sendo feita em um local privilegiado não garante que ela possa capturar a atenção do espectador.

O motivo materializado na imagem é o principal chamariz para a presa. A arbitrariedade da visualidade das imagens está ligada ao ato de olhar, já a percepção, codificação psíquica e interpretação daquilo que é visto é tratada por outros fatores como os que estão ligados ao contexto do suporte em que a imagem se apresenta, bem como fatores subjetivos e sociais do espectador.

4.3 Das ruas para as galerias

No ano de 1972 uma exposição na *Razor Gallery* de Nova Iorque realizada pela *United Graffiti Artists*, trouxe para as paredes da galeria trabalhos de grafiteiros. Deu-se então, o pontapé inicial para o movimento de apropriação do graffiti para o circuito

tradicional da arte. Ressalto, que apesar de haver uma tendência para esta movimentação, ela está longe de ser legitimada pelos próprios praticantes do campo. Para os grafiteiros, a rua é sua galeria, nela é possível agir com liberdade e despreensão conceitual, comercial e temática. A liberdade faz parte da aventura que move e dá sentido às obras.

É curioso perceber que os integrantes do campo, até mesmo grande parte dos artistas que participam de exposições, não se referem a arte apresentada em galerias como graffiti, as tratam como obras de arte contemporânea, mesmo que sejam feitas com os mesmas técnicas e materiais do graffiti tradicional, para eles o graffiti não é apenas uma linguagem visual, vai muito além disso, trata-se de uma atitude e isso é levado muito a sério. Em muitos casos, nem mesmo o graffiti encomendado comercialmente é bem visto pelos integrantes do campo.

Mas isso não garante que o ato do graffiti seja de fato reconhecido como arte, historicamente, a sociedade se divide na forma como encaram o tema. Este paradoxo, está longe de ser resolvido, embora existam movimentos que indicam grandes mudanças na aceitação do graffiti e neste caso, o graffiti figurativo em específico.

A própria Lei n. 12.408, de 25 de maio de 2011, alterou a redação do artigo 65, da Lei n. 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, acrescentando um novo parágrafo no dispositivo, buscando “descriminalizar” o ato de grafitar. Em sua mudança, trouxe uma distinção que abranda a ação do graffiti figurativo em detrimento da pichação. Desde então, para que o graffiti seja tido como legal é necessário a autorização ou consentimento do proprietário e/ou locatário do patrimônio. Em função disso, gradativamente os grafiteiros passaram a ser convidados para realizar intervenções autorizadas, o chamado “graffiti comercial”, embora tal classificação, não seja tão aceita pelos praticantes do campo.

Embora seja evidente e irreversível a movimentação de cooptação do graffiti, a discussão em torno da sua institucionalização como arte de galeria, abre um debate que divide opiniões. Alguns pesquisadores defendem a ideia de que, por trás do discurso do *métier* artístico, se esconde algumas estratégias que visam sobretudo a sua domesticação. Luizan Pinheiro (2007) é um desses e no artigo: “Grafito: submissão, asfixia e blá, blá, blá”, traça um panorama do que diz ser uma tentativa de domesticação dos artistas. Segundo ele, curadores costumam rotular os grafiteiros sugerindo que para chegarem às galerias é necessário que haja uma preocupação com pesquisa, um bom traçado no desenho e ter originalidade.

[...] afirmar que há uma transformação de grafiteiro em artista por conta dessa preocupação é pelo menos intolerável. O grafiteiro é um artista sim, sem que

ninguém precise denominá-lo assim e com preocupações além das que o curador elenca; não há um paraíso para o grafiteiro desde que ele se transforme em artista, isso é ingênuo e até risível. Podemos então pensar que ser artista é a condição mais especial que um grafiteiro ou qualquer artista de rua pode atingir, se ele se voltar para a galeria? Como imaginar que não existe pesquisa e bom desenho na rua. (PINHEIRO, 2007. p. 316-317).

Ao contestar o discurso dos curadores de arte, Pinheiro (2007), advoga que existe qualidade artística na rua. Eu *enquanto pesquisador* entendo que não há como negar isso, o que não deve ser tido como parâmetro para esta qualidade é o olhar estético contaminado pelo juízo do belo historicizado pelo ocidente, nas “artes visuais”.

O autor segue afirmando que existe uma ideia de difusão e visibilidade da arte de rua. De certo que, ao entrar em uma galeria, automaticamente estará disposta para um público diferente, um público que na maioria das vezes não valoriza esta mesma arte na rua seu local de maior difusão.

A arquitetura das cidades e a arte do graffiti se abraçam, mostram-se por si, sem a necessidade de quatro paredes asseptadas. Os grafiteiros costumam afirmar que a cidade é galeria a céu aberto, sem tabela de preço, sem regras, não cobra entrada e traz a força sígnica da liberdade de expressão. Afirmam ainda que o graffiti dentro da galeria perde sua força selvagem e contestadora, torna-se domesticado ou embaçado pelo puritanismo econômico burguês.

Para Pinheiro (2007), no movimento de cooptação do graffiti, percebe-se a intenção capital dos atravessadores que ao monetizarem as obras, participam de generosas comissões. O circuito da arte confere valor subjetivo ao objeto artístico, como se a moldura da galeria elevasse o padrão estético de uma determinada obra, justificando-se assim sua elevada precificação. Estas mesmas obras, são vistas gratuitamente na paisagem urbana. O que ocorre é fruto de uma tendência decorativista que tomou novos rumos, já que a partir da transmutação da arte do muro para a tela da galeria é possível ter um obra denominada “contemporânea” na parede higienizada de qualquer apartamento luxuoso.

A tese de doutorado de David da Costa Aguiar de Souza, na área da Sociologia, o autor traça uma leitura do processo de legitimação do graffiti como expressão artística no Brasil destacando o fato de que houve uma diferenciação jurídica entre graffiti e pichação mediante a alteração da lei ambiental 9.605, de 1998, que previa punição para grafiteiros e

pichadores, passando a descriminalizar o graffiti em sua alteração dada em 25 de maio de 2011, pela lei 12.408.

A descriminalização do grafite na lei constitucional é uma poderosa evidência empírica de que, ao ser assimilado pelo mundo oficial das artes plásticas e constituir-se em um dos ramos da pintura pós-moderna, o grafite distanciou-se da pichação na opinião pública e adquiriu o status de atividade artística, deslocando-se de uma atmosfera de entendimento que o tratava como essencialmente poluente, desviante e desnecessário e penetrando num universo de valorização e repercussão positivas. (SOUZA, 2013, p. 19)

A alteração abre caminho para institucionalização do graffiti como arte e caminha coerente com os juízos estéticos que são compartilhados na mídia e na publicidade, potencializando assim, a absorção pela sociedade criando uma classificação entre graffiti e pichação, sendo o primeiro aceito no campo artístico e o segundo rechaçado como poluição visual.

Nas cidades, a partir da mudança da lei, as empresas, escolas e instituições públicas e privadas começaram a se movimentar promovendo e patrocinando o graffiti figurativo em coletivos e oficinas. Passaram a fomentar um novo cenário agenciado pelo discurso da inclusão social. Neste tipo de expressão existe o discurso pedagógico, politicamente correto e controlador. Esta movimentação promove uma ocupação disciplinarizada, passiva e controlada das mensagens visuais expressas nos muros institucionalizados. O controle é dado por meio das temáticas. Os grafiteiros seguem uma pauta previamente apresentada, ferindo-lhes a liberdade de criação. Os projetos criados para ocupar os espaços de forma patrocinada visam, evitar a ocupação dos espaços que naturalmente se dão de forma subversiva, com materialidades visuais, muitas vezes, contestadoras, visto que, são sabedores dos códigos que regem o campo da arte urbana, onde são respeitados os espaços ocupados, ou seja, os grafiteiros geralmente evitam atropelar²⁶ obras já realizadas.

Enquanto artista e pesquisador, concordo parcialmente com a ideia de Pinheiro (2007), não vejo problema em levar o graffiti para as galerias e chamá-lo de graffiti. Entendo que a liberdade da temática pode ser minimizada no caso do graffiti comercial, mas, discordo quando desmerece a ação de projetos públicos e privados. Acredito que o graffiti pode

²⁶ Atropelo é o termo usado no campo do graffiti, para a atitude de pintar sobre um trabalho já realizado. Embora não seja totalmente respeitada, não deixa de ser uma regra ética do campo. Atropelar a obra de um outro grafiteiro é uma atitude tida como um desafio, um convite para que seja dado um conflito, uma perseguição de trabalhos que serão sobrepostos, não apenas pelo autor do graffiti atropelado, mas também por outros integrantes do campo que se sentem ofendidos pela ação.

coexistir em todos os meios, tanto na rua, nas galerias, nas escolas, bem como espaços públicos e privados, basta conceito e um bom projeto.

Em entrevista para o canal 97NEWS,²⁷ Cranio fala sobre a relação do seu graffiti das ruas para as galerias. Sobretudo, expõe a visão de como enxerga o movimento do graffiti como uma atitude.

Graffiti mesmo é uma ação como se fosse uma tatuagem na cidade. Entendeu? Ele não é meu, ele não é seu. Ele é da cidade, da parede de concreto, do asfalto, do contexto urbano. Agora aqui no evento, são técnicas do graffiti aplicadas em uma canvas. Então são técnicas, o graffiti mesmo é uma atitude, de você se apossar do lugar, tomar conta do lugar pra você, pintar... É uma invasão, só que em propriedades que são nossas, a arte não é minha, o lugar não é meu, o lugar é público, é de todos. Então o graffiti ele é isso, ele é uma arte pública, é uma coisa que não tem como ficar em quatro paredes e falar: isso aqui é graffiti. O graffiti é diferente. Eu sou um grafiteiro que faço arte também, que faço fine arte, que faço artes plásticas. Então eu uso as minhas técnicas que eu aprendi na rua pra desenvolver o meu trabalho artístico, entendeu? (PARNAÍBA, Fábio in 97NEWS. 2012. 2'50").

Em uma outra entrevista para o programa Metrópolis da TV Cultura,²⁸ Cranio relata que o suporte do espaço interfere no processo criativo, segundo ele, na rua já existe a cidade pronta, a galeria é apenas um cubo branco onde, assim como a tela, tem que transportar toda a atmosfera, desde a textura da sujeira até o personagem. O curador e galerista Luis Maluf, complementa que por mais que o material seja o mesmo, o discurso vem da rua mas na galeria ganha novos significados e a partir do momento que o graffiti entra em uma galeria de arte passa a ser considerado arte contemporânea.

Ao contrário do que pensa Cranio e Luiz Maluf, o grafiteiro Raiz também em entrevista para a TV Cultura²⁹ afiliada do Amazonas coloca que a arte de rua é uma arte marginal que vem para dar voz para a periferia e hoje, apesar de estar nas galerias, no circuito comercial e na mídia, não perde sua essência. Para ele, não são as paredes da galeria que determinam a essência da arte do graffiti, pelo contrário, reafirma o seu teor volátil provando que o graffiti é capaz de conquistar todos os espaços, inclusive o espaço da galeria. Para o artista, quando seu trabalho é exposto em uma galeria, motiva outros grafiteiros a

²⁷ 97NEWS. **Grafiteiro Cranio fala de sua arte ao 97NEWS**. 2012. (4'44").

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tuqFPNu2YCY> Acesso em 17/06/2019.

²⁸ METROPOLIS. **Crânio**. 2015. (3'15").

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VOQXi-02XAs> Acesso em 17/06/2019.

²⁹ TV CULTURA AMAZÔNAS. **Essa é minha arte - Raiz - Grafite**. 2018. (2'01") Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jxaa2kaxH1o> Acesso em 18/06/2018.

aperfeiçoarem seus trabalhos para também alcançar estes espaços, isso é muito benéfico para a cena. E acrescenta, que ações inclusivas do poder público em apoiar projetos que visam patrocinar e abrir espaços para os grafiteiros evitam que estes sigam na marginalidade, inclusive diante da busca pelas drogas.

Na lista de benefícios que Raiz apresenta ao falar da apropriação da arte do graffiti pelas galerias, inclui o *network*, a rede de contatos que passou a conquistar com artistas consagrados e um público que não o valorizava antes disso. Para ele, que considera seu trabalho uma missão descolonizadora perante os preconceitos para com os povos ameríndios, não existe distinção entre públicos, quer mesmo que sua obra ecoe em todos os espaços possíveis.

De qualquer forma, a apropriação da arte do graffiti para as galerias vai continuar crescente, embora que nunca domesticadora, visto que, o mesmo artista que expõe seu trabalho em uma galeria, não vai deixar de pintar nas ruas por conta disso. É na rua que sua insubordinação ganha forma e anula aquilo que é desejável pela cena artística contemporânea.

Concordo (*enquanto artista e pesquisador*) com o pensamento de Raiz, não vejo problema na apropriação do graffiti pelo circuito da arte. Entendo que, seja na rua, na galeria, ou no circuito comercial, o graffiti não perde sua característica, nem deixa de ser graffiti. Concordo também, que existe a tentativa de domesticação temática das obras e muita burocracia para obter autorizações oficiais para pinturas em locais públicos como: viadutos, pontes, entre outros. Isso é o que motiva um grafiteiro a se arriscar em pintar estes locais sem autorização. Via de regra, a desobediência que existe em buscar autorizações está ligada à urgência e ao imediatismo da criação. Mesmo que o Estado tenha abrandado a lei que criminaliza a ação do graffiti, nada garante que o artista vai obter a autorização desejada, ele simplesmente age por sua própria conta e risco.

4.4 O suporte

Para entender a dialética social das imagens dos graffitis, é importante sublinhar o ambiente em que se insere, neste caso, o tecido urbano. Aumont (1993), ressalta que a relação do espectador com a imagem é atravessada diretamente pelo suporte que se apresenta. John Berger (1999), em seu livro “Modos de Ver”, salienta que até meados do século XIX, o ato de se encomendar obras de arte se dava usualmente para decoração de ambientes específicos,

neste sentido, a obra estaria visível apenas neste ambiente, a própria atmosfera do local compunha seu modo de apreciação. Castelos, Igrejas e residências traziam ao olhar obras singulares em ambientes que complementavam sua atmosfera. Com o surgimento dos museus e galerias, obras passaram a ser expostas fora de seus ambientes de origem em uma nova ação de visualidade. O deslocamento mudou significativamente o modo de olhar as obras.

No caso do graffiti criado nas ruas, as obras se dão a ver sob o contexto em que foram produzidas, no seu local de origem. A cidade como ambiente natural de sua exposição carrega consigo a força de sua expressividade. Existe aí, um jogo imaginativo entre suporte, imagem e espectador. Para Harvey (2005), no espaço urbano são fixadas expressões imagéticas que transportam a percepção do transeunte para os domínios da ficção e da fantasia. A polifonia visual da qual se vale Canevacci (2018), faz com que o graffiti dispute espaço de atenção com outdoors, publicidades, fachadas e todo tipo de comunicação visual, mas, de forma alguma, se confunde com estas, uma vez que existe aí um deslocamento de intencionalidades que é facilmente percebido.

Os suportes em que estão inseridas as imagens do graffiti são tão plurais quanto os seus discursos. Muros, postes, viadutos, pontes, bancos de praças, marquises, prédios, portas de comércios, fachadas, latas de lixo, caçambas, vagões... Praticamente onipresente, as imagens são lançadas em diferentes matrizes, formatos e técnicas.

O fluxo contínuo de enunciados traz novas formas de subjetivação para a percepção das imagens. Ousados, irônicos, abstratos, perturbadores, contestadores, subversivos... Seja qual for o tema do graffiti, este representa o diálogo contínuo que responde a um gesto de resistência do *status quo* e isso é potencialmente percebido pelo espectador por meio de uma narrativa estética social que está coletivamente engendrada na sociedade, o que Foucault (1998) define por "produção de si" em relação a produção do meio. Esta ligação sinestésica do graffiti no ambiente urbano faz dele um vetor de subjetividades que ultrapassa os padrões estéticos academicistas tradicionais, de forma que, não há como classificar estas imagens a partir de conceitos linguísticos, como tenta fazer a semiologia reduzindo a linguagem não-verbal à verbal. A própria leitura verbal é determinada por direcionamento (no caso ocidental, da esquerda para a direita), conferindo um encadeamento ao discurso, tal situação não ocorre da mesma forma quando apreciamos uma imagem, uma vez que nossos movimentos retinianos são aleatórios, não seguem a uma sequência pré determinada. No caso de um graffiti realizado em um grande muro, a varredura visual da imagem dependerá do

local em que o espectador entra em contato visual com a imagem e a direção que estiver se deslocando.

4.5 A imagem Agente

A ideia de que a arte é uma questão de significação e enunciados comunicativos, por muito tempo e para muitos pesquisadores, tornou-se arbitrariamente inquestionável, a semiologia se desenvolve nesta linha de raciocínio. A estética da arte reduziu-se a parâmetros universais (leia-se ocidentais) para descrição e comparação de culturas, onde o juízo estético é parametrizado conforme o senso crítico de quem o analisa. A antropologia da arte proposta por Alfred Gell (2018), traz abordagens epistêmicas que entendem o fazer artístico como agência, como um processo que envolve índices e efeitos; é construída como uma teoria da agência, ou da mediação da agência por índices compreendidos simplesmente como entidades materiais que motivam inferências, respostas ou interpretações. Desta forma, a abordagem para uma interpretação da imagem e seus discursos, devem levar em consideração todo o complexo processo do fazer artístico.

Para discorrer sobre a agência do fazer artístico é fecundo tomar como exemplo a pichação que é renegada do que se chama circuito artístico da arte. “[...] um fenômeno “já clássico” (e odiado por muitos cidadãos) da comunicação urbana em São Paulo [...] “um estilo que se tornou característico da capital paulistana” (CANEVACCI, 1993, p. 182).

Essas letras têm o jogo - ou o arabesco, como muito adequadamente foi definido - dos rabiscos próprios da verdadeira escrita árabe, com sua exigência quase exagerada de entrelaçamentos que constroem cifras, bordados, heras; e também a seriedade do alfabeto gótico, feito de signos convexos e côncavos, de ângulos agudos, de improvisadas acelerações, com subidas e descidas dos signos. Talvez seja devido a esta matriz obscura e misturada - simultaneamente árabe e gótica, quase o máximo da incompreensibilidade - que raramente se compreenda o sentido desses grafites. A explicação pode ser a mais simples possível: o que o escritor anônimo quer comunicar não são palavras, mas sim sua presença fantasmática, que pode atingir o alvo quando e onde ele queira, nas cornijas mais altas, nos edifícios mais elegantes, nas perspectivas mais vertiginosas. Porque o sentido do discurso consiste tão-somente em atestar sua existência anônima, a abstrata presença das *pichações* árabe-góticas. (CANEVACCI, 1993, p. 183).

Se para leitura semântica da semiologia, é difícil reconhecer os ícones e signos que conferem sentido às imagens da pichação, para os integrantes do campo não é. Consideram que “é uma guerra feita com tinta, todos se conhecem e se identificam pelo tipo de código

pichado. Um grande abaixo-assinado para a posteridade, no qual cada um que participa deixa sua marca.” (GITAHY, 1999, p. 24). A agência do fazer artístico da pichação, é sobretudo, o próprio sentido da pichação, ou seja, o autor da pichação, está pouco preocupado com a interpretação da sua mensagem. A mensagem constitui na ação, na apropriação do espaço, sua agência. Não há como separar a ação, do resultado da intervenção por meio da pichação e isso já é suficientemente simbólico. O autor da pichação tem completa ciência da sua contravenção, não há aquele que diga que não saiba dos riscos que corre. O que buscam, além da adrenalina, é visibilidade, é pertencimento. Uma visibilidade fantasmagórica, visto que os atores se preocupam em agir sorrateiramente, todos sabem que eles existem, embora seja difícil vê-los em ação. Geralmente procuram horários de pouca movimentação, como nas madrugadas e assim o fazem visando proteger o seu anonimato e não serem pegos por vigilantes, como proprietários, vizinhos e policiais.

Figura 16. Pichadores em ação no Centro de São Paulo/SP.



Fonte: Frame do documentário Pixo.³⁰

No caso das imagens figurativas atribuídas ao graffiti (pelo menos no Brasil), o teor agente não deixa de estar presente, embora mesmo que tenha sido feito com a devida autorização do proprietário da estrutura que leva a intervenção, está sujeita a opiniões controversas, uns legitimam outros a atacam. O que é posto em questão, raramente leva em consideração a agência do fazer artístico, costumeiramente as opiniões que legitimam o graffiti em detrimento da pichação, levam em conta os aspectos meramente estéticos destas intervenções. O que deve ser levado em consideração no graffiti não pode ser reduzido ao

³⁰ PIXO Brazil, 2010. O documentário “Pixo”, dirigido por João Wainer, conta as origens da pichação, sobre como se tornou uma expressão urbana típica da metrópole paulistana desde os tempos de ditadura civil-militar. Disponível em <https://vimeo.com/29691112> Acesso em 13 de outubro de 2018.

juízo estético daquele que o analisa e sim as suas propriedades fundantes, a sua capacidade de agência enquanto imagem.

Gell (2018), na sua teoria da “antropologia da arte”, tece a ideia de que o artista como autor da obra é em diferentes medidas afetado por ela, sendo “*índice*” e “*agente*” da sua criação e esta, por sua vez, “*protótipo e agente*” de um destinatário que nos domínios do seu imaginário pode ser ao mesmo tempo “*paciente e agente*” de sua cognição, conferindo assim o status de organismo vivo à sua obra.

O ato de desenhar é precedido (esteja o objeto a ser desenhado presente ou não) por um ato de visualização do desenho a ser feito. Esse alguém ensaia internamente a(s) linha(s) e, em seguida, desenha-a(s) (um desenho, na verdade, é sempre um desenho de um desenho, isto é, o desenho visualizado na cabeça de quem o produz). Como a mão de quem desenha, na verdade, não é diretamente controlada pela linha visualizada ou prevista que se quer desenhar, mas por alguma misteriosa alquimia muscular totalmente opaca à introspecção, a linha que aparece no papel é sempre surpreendente de alguma forma. Tendo-se chegado a este ponto, quem desenha se torna espectador de seus próprios esforços no ato de desenhar, isto é, torna-se um paciente. (GELL, 2018. p. 84.)

O artista se coloca na condição de agência “auto-recíproca”, de seu próprio trabalho, oscilando infinitamente a subjetividade de suas intervenções em si e em seus anônimos espectadores destinatários. A multiplicidade de contextualizações a que são submetidas as distribuições dos protótipos artísticos são proporcionalmente causadoras das subjetividades que afetam criadores e destinatários. Segundo Bakhtin (1990) são estas as condições de produção que levam à compreensão da materialidade do discurso do graffiti no contexto de sua práxis de produção que envolve o que podemos chamar de anonimato coletivo. Carregam uma multiplicidade de enunciados e vozes independentes que aparecem na mesma imagem, materializando uma rede dialógica de enunciados mútuos e coerentes com o grupo social em que está historicamente inserido e isso não se dá de forma individualista, pelo contrário se retroalimenta.

Segundo Gell (2018), em termos gerais é típico do ser humano involuntariamente se perguntar: “Como esta imagem veio parar aqui?”, ou até mesmo: “Que tipo de pensamento levou o indivíduo a expressar-se assim, neste local?”. São perguntas que envolvem questões performáticas e exercem a ação imaginativa nos destinatários colocando-os na condição coparticipante da obra. Uma presa que fígada pela atração da armadilha, passa a reagir (ou não), como intencionava o caçador.

A ideia da relação da obra de arte como armadilha é contextualizada por Gell (2001), no ensaio intitulado: “A rede de Vogue!”, onde o autor problematiza a definição de um “objeto de arte” em detrimento de um “artefato”. O autor sustenta que existem três teorias que buscam atender a questão. A primeira delas se vale dos conceitos de beleza e apelo visual. Em que o artista é dotado de uma sensibilidade estética superior, para produzir objetos visando sua fruição estética. A segunda teoria, chamada “teoria interpretativa”, também se vale de juízos estéticos, porém, embasados em uma tradição artística estabelecida historicamente, onde a arte conceitual contemporânea passa a ser legitimada, como por exemplo, a partir do “*read made*” de Duchamp. Nesta teoria, mesmo não sendo considerado belo, o objeto pode ser considerado arte em função do gesto artístico. Por fim, a terceira teoria, chamada “teoria institucional”, não entende que a arte esteja limitada ao círculo oficial da historização estética. “Se o mundo artístico coopta essa obra e a faz circular como arte, então ela é arte, porque são os representantes do mundo artístico, ou seja, artistas, críticos e colecionadores, que têm o poder de decidir essas questões, não a história.” (GELL, 2001. p. 176.).

Nesta linha de pensamento, o autor compara o objeto de arte com uma armadilha, onde o artista como um caçador se vale de estratégias para fisgar a sua presa (o espectador) e dela extrair abstrações (agências), controladas ou não. O sucesso da captura depende do conhecimento das características e reações da presa. A isca é estrategicamente disposta e cabe ao artista buscar estratégias de atração para sua armadilha. Assim a arte urbana do graffiti se apresenta entre os códigos das cidades polifônicas na sua busca incessante por agências. Para Bachelar (2005), são as vivências do caminho que trazem o devaneio individual, onde o indivíduo recebe estímulos do mundo externo que enriquecem o seu mundo interno. É a polifonia visual da rua materializada como agência por intermédio das imagens do graffiti.

4.6 A imagem Efêmera

Em um ensaio denominado “Outros Espaços”, Foucault (2001), discorre sobre os espaços que formam o coletivo social. Entre seus conceitos classificatórios, ele traz o que chama de “espaço heterotópico”, aquele cuja principal característica é estar em um entre-lugar, são ligados com recortes de tempo, o precário e o passageiro, geralmente reconhecidos por serem transitórios ou relegados à margem do tecido urbano como as ruínas urbanas e prédios abandonados. A heterotopia existe quase como um fantasma nas teias

urbanas. Sua presença é quase nula em um local de grande compartimentação espacial, está lá mas não se faz presente.

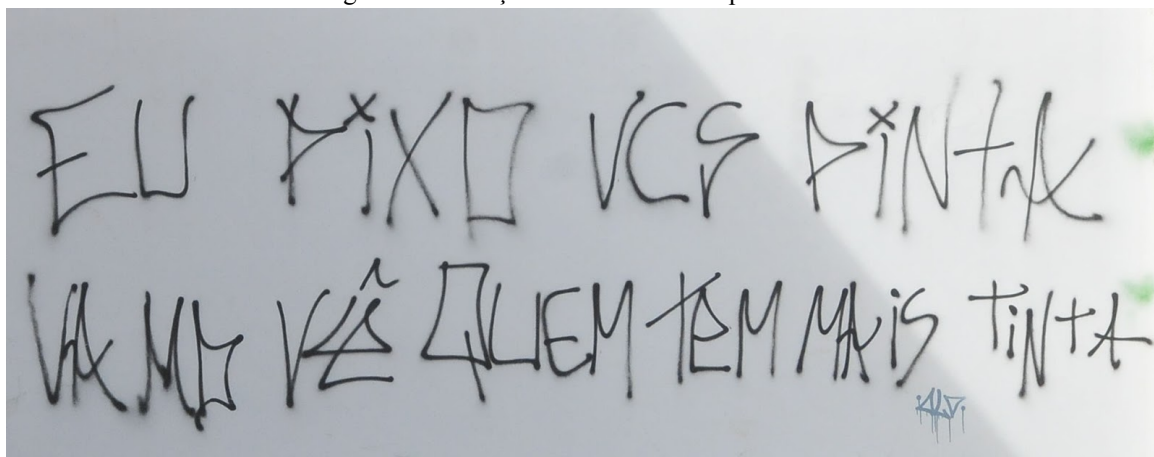
Trago de Benjamin (1994), o conceito que permite entender a fetichização que existe nas imagens ruínas, ou que delas se utilizam, em especial, nas fotografias. A descontinuidade do tempo traz o fragmento do que um dia fora vida, intervenção e presença humana. Um estilhaço temporal arrastado no tempo, que por meio das imagens emerge rompendo a linearidade do tempo. Aquele espaço que entregue ao descaso, agora surge como revelação ressignificada de um gesto que permite a reflexão do que foi e/ou poderia ser. A própria palavra ruína, remete ao que foi arruinado, morto, resíduo ou resto do que um dia já foi, um passado oculto e misterioso, algo que incita curiosidade. Amanda Leite (2016), em sua tese intitulada: “Fotografias para ver e pensar”, traz a tona a ideia benjaminiana de ruína ligada ao fetichismo voyeurístico das imagens.

Todo fetichismo presente no gesto que testemunha a cena às escondidas e que cria narrativas históricas sobre cada trama, tende a desaparecer. O que nos resta é a imagem. Uma imagem que não sabemos dizer do contexto do qual fizera parte, das personagens e dos elementos que a compõe. Algo inacabado, aberto (como no anacronismo). Entretanto, permite ser descoberta por um rasgo, por infinitas leituras. (LEITE, Amanda. 2016 p. 136.).

Essa abertura carrega consigo o inevitável convite para uma intervenção, seja ela qual for, às vezes por meio da imaginação, outras, por meio de um registro fotográfico, ou até mesmo no ato de vandalizar o espaço quebrando uma vidraça já inutilizada. São todas ações que fazem parte das infinitas leituras que a autora define como rasgo temporal ou anacronismo.

O graffiti, por sua vez, se apropria destes espaços como resposta a essa compulsão de registrar-se neste anacronismo, mas também por três outros motivos: o primeiro deles é a atração dos artistas por trazer vida a lugares tidos como invisíveis, uma ação impulsiva de se intervir em um espaço inativo, que o faz pensar que é seu, que é da cidade e assim, de direito dos seus destinatários espectadores; por outro lado, se estão abandonados, não há quem os reclamem trazendo maior segurança e por fim, potencialmente permitem uma permanência maior à obra, visto que a efemeridade do trabalho artístico de quem pinta nas ruas é uma realidade tão presente quanto o seu próprio trabalho.

Figura 17. Pichação no centro de Campo Grande.



“Eu pixo ves pinta, vamo vê quem tem mais tinta”

Fonte: Jornal Correio do Estado

A efemeridade das imagens do graffiti é uma das suas características mais marcantes e intrigantes. No entanto, isto não preocupa os atores do campo, pois não só o graffiti é efêmero, os espaços também o são. A cidade está sempre em reforma, enquanto surge um muro novo, outro é derrubado e com ele os seus registos imagéticos realizados. Tornam-se fragmentos de uma temporalidade em constante mutação, fluídos como os conceitos líquidos de Zygmunt Bauman (2001).

O graffiti enquanto imagem efêmera, busca alternativas para sua presença no tecido urbano, os atores do campo se utilizam da estratégia da reprodução para sua visibilidade. É muito comum perceber um trabalho esteticamente parecido em diversas partes da cidade. Estas reproduções funcionam como fragmentos de um constante “*deja-vu*” urbano. A fixação da mensagem não se dá pela presença temporal da obra em um determinado espaço e sim pela sua repetição em diversos espaços.

4.7 O *streetstyle* como imagem Aurática

Para Didi-Huberman (1998), as abordagens tradicionais que constroem o saber sobre as imagens nos trazem uma ambivalência da qual nos posicionamos de duas maneiras, a do “homem da crença”, o qual sempre vai buscar ver além daquilo que lhe é dado, busca sobretudo, interdiscursos supostamente implícitos na imagem; e a do “homem tautológico”, que não pretende ver nada além do que se vê, aquele que varre a imagem com indiferença aos seus pretensos significados. Para o autor, somente uma “experiência visual aurática

conseguiria ultrapassar o dilema da crença e da tautologia” (DIDI-HUBERMAN, 1998. p. 169). Isto coloca em evidência que o ato de ver é inquieto e aberto entre o que se vê e o que é olhado.

A aura imagética foi um pensamento elaborado a partir da crença de que os objetos artísticos seriam dotados de uma alma fundada na sua singularidade. Movimentos artísticos historicizados na arte moderna como o impressionismo, o expressionismo, o surrealismo, o fovismo, o cubismo, entre outros, elevaram os artistas ao virtuosismo de suas representações. Com o surgimento do abstracionismo, ocorre um distanciamento da referencialização, desde então, a ânsia figurativa presente nas imagens é colocada em cheque. Marcel Duchamp, por meio do "*read made*" chegou a problematizar esta situação ambicionando materializar a conceitualidade artística pós imagem aurática. De fato, suas formas de concepção vieram a disseminar um novo pensamento na produção artística. Didi-Huberman (1998), pautando seus estudos na arte minimalista, fornece uma análise que assegura teoricamente a sua racionalidade enquanto arte.

(...) a mais simples imagem nunca é simples, (...). O que vemos é o que vemos. Por mais minimal que seja, é uma imagem dialética: portadora de uma latência e de uma energética. (...). O cubo de Tony Smith, apesar de seu formalismo extremo - ou melhor, por causa da maneira como seu formalismo se dá a ver, se apresenta -, frustra de antemão uma análise formalista que se considere como pura definição das "especificidades" do objeto. Mas frustra igualmente uma análise iconográfica que quisesse considerá-la a todo custo como "símbolo" ou alegoria no sentido trivial desses termos (ou seja no sentido dos manuais de iconografia). Diante dele, nosso ver é inquietado. (DIDI-HUBERMAN, 1998. p. 95.)

Desta forma, foram se engendrando pensamentos da referencialidade e da multiplicidade que aos poucos subtraem e subvertem a relação auro-pictórica das imagens. Benjamin (2014), em seu texto "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", escrito em 1935, discorre sobre as novas possibilidades trazidas pela tecnologia de reprodução das obra de arte, o que no período era dada pela fotografia e pelo cinema. A decadência da aura imagética a partir de uma suposta mecanização midiática por meio de reproduções fotográficas e impressas. Flusser (2002) rechaça com inúmeras evidências, a ideia de que as imagens técnicas sejam as responsáveis pela decadência da aura imagética, pelo contrário, constituem-se em recortes alternativos magicamente capturados pela sensibilidade subjetiva de quem opera a "caixa preta" (leia-se máquina fotográfica). Resta salientar que qualquer imagem está sujeita a reprodutibilidade. Na "*Pop Art*" de Andy Warhol, a repetição por meio

da serigrafia tornou-se a tônica de seu discurso e nem por isso deixou de ser cultuada. Pelo contrário, a *Pop Art* foi grande (talvez a mais forte) influenciadora do movimento do graffiti, prova disto é a utilização da reprodução visual por meio de moldes vazados com o uso da técnica do *estêncil* (que no Brasil foi introduzida por Alex Vallauri) e até hoje é largamente utilizada por grandes artistas, como por exemplo, na arte de Bansky³¹.

Os recursos de reprodução da arte analisados por Benjamin (2014), que traziam como elementos basilares a autenticidade e a unicidade, não foram capazes de suplantar a aura imagética das obras de arte, apenas a transformaram. A reformulação da ação tecnológica sobre a reprodução da arte trouxe a possibilidade de haver interações e trocas entre humanos e não humanos, o que Latour (2001), define como hibridismo pós-moderno, em que exercemos o controle da tecnologia que por nós se conecta de forma dependente, em outros termos, a tecnologia precisa dos humanos para ser descoberta, acontecer e ser usada. A própria lata de *spray*, com seus mecanismos propulsores que quando acionados fazem borrifar a tinta pode ser considerada uma máquina, uma extensão do corpo, o que Bacal (2016, p. 82), metaforiza como “uma autoria ciborgue”.

É de certo que a reprodução em larga escala mudou a relação do sujeito com as imagens, mas isso não é novidade, são as mudanças dessas relações que nos fazem absorver e progredir com a leitura do mundo sempre em constante movimento. Para Calvino (1990), o surgimento da fotografia não determinou o fim da imagem artística, nem mesmo foi capaz de destituir seu poder aurático, pelo contrário, trouxe novas relações subjetivas. Hoje, com a invasão imagética a qual estamos submersos, surgem novos paradigmas que transformaram a interação humana com as imagens. Assim, a “cultura da imagem” vem se solidificando como um termo socialmente difundido que elucida, por sua vez, como o sujeito contemporâneo se relaciona com o mundo e com ele mesmo. O autor segue afirmando que os estilhaços imagéticos que nos cortam são presenças temporais que indiciam a veracidade do momento. O “instante prenante” de Jacques Aumont (1993).

Os próprios artistas analisados são exemplos do hibridismo no contexto artístico contemporâneo, uma vez que as imagens de seus trabalhos são reproduzidas por meio de fotografias que são compartilhadas em suas redes sociais, e no caso desta pesquisa, em especial, as imagens foram extraídas do Instagram de ambos. Quanto a esta particularidade, trago de Bacal (2016), o conceito de sujeito “autoprodutor”, em que a ação do artista na busca

³¹ Bansky é o pseudônimo de um artista britânico famoso por suas intervenções artísticas dosadas de críticas.

pela autopromoção o coloca na condição de produtor de si. Sua criação, visibilidade, negociação e atuação no campo dependem da sua capacidade de se “autoproduzir”.

Com o surgimento da tecnologia digital, os *smartphones* passaram a ser os maiores reprodutores de imagens em uma escala surpreendentemente gigante. A cultura visual agora traz ao cerne da questão imagética o narcisismo do *selfie*. Uma forma de se aderir à imagem como forma de representação do eu. As redes sociais são prova disso, os sujeitos contemporâneos não perdem a oportunidade de se registrarem em todos os momentos que julgam representativos. É raro, por exemplo, visitar um ponto turístico sem representar-se neste por meio do *selfie*.

Quando trago, (*enquanto artista*), este contexto para o caso do graffiti, percebo um movimento parecido, em minha experiência dentro do campo, tenho notado que as imagens do graffiti (em especial os coloridos e figurativos), são cada vez mais clicados pela auto imagem do *selfie*. Existe no graffiti uma atmosfera de urbanidade que é bem aceita, principalmente entre os jovens, a publicidade sabe bem disso, não é à toa que campanhas se utilizam das imagens urbanas do graffiti em suas composições. É curioso relatar, que grande parte daqueles que encomendam um graffiti decorativo (seja para o seu estabelecimento ou para a sua fachada residencial), proferem um discurso que trazem a mesma essência: querem uma imagem que faça com que as pessoas desejem realizar *selfies* diante delas. - “Quero uma imagem tão bonita, que as pessoas parem para tirar *selfie* nela.” Exemplo de frase que costumeiramente escuto. E isso se repete a cada trabalho, as pessoas tratam as imagens do graffiti como detentoras de uma aura especial, mesmo sem se dar conta disso.

O grafiteiro Raiz relata sobre como as pessoas se emocionam com os seus trabalhos, segundo ele, são várias pessoas que tiram selfies em suas obras marcando-o nas redes sociais, como se quisessem provar para ele que se fizeram presentes no trabalho. Para Severi (2004), esta presentificação emotiva está ligada às ações cognitivas propiciadas pelas imagens e suas armadilhas.

O caos polifônico da urbanidade metropolitana torna-se um fetiche que carrega consigo traços subjetivos onde a arte passa a ser objeto de desejo materializado desta “*Urbe*”. Neste contexto, as visualidades do espaço urbano e suas referências carregam características de expressões visuais que traduzem a sua essência. O *streetstyle* compartilha um pertencimento urbano que agrega condições múltiplas e ilimitadas de produções visuais que foram incorporados pelos jovens tanto pela sua urbanidade, quanto pelo seu caráter

alternativo, insubmisso e transgressor, assim como o estilo Rock e Punk. A moda, a publicidade, as encomendas comerciais e a apropriação dos espaços artísticos tradicionais são provas de que o estilo do graffiti, até mesmo da pichação, passaram a ser tematizados e classificados como detentores desta aura imagética. Os jovens desejam absorver de alguma forma esta identidade. A aura benjaminiana da arte autoral é traduzida agora, neste contexto, pela essência dos artistas que reproduzem na cidade esta atmosfera.

A empresa de óculos Chilli Beans, utilizou a arte de Cranio em uma coleção exclusiva intitulada “Arte de Rua”. Para Cranio, isto não significa necessariamente uma novidade, o artista já estampou seu graffiti para outras marcas, como por exemplo, para uma coleção de produtos da marca de surf Oneill em 2014.

Figura 18. Assinando a prancha do surfista Jordy Smith e abaixo uma linha de produtos.



Fonte: Divulgação da marca. Disponível em surftotal.com/noticias/industria/internacional/item/1677. Acesso em 01/07/2019.

O trabalho de Cranio já foi estampado em vestuário, acessórios como óculos, relógios, calçados, entre outros. O seu graffiti chegou a ser usado até no lançamento de um novo veículo da Volvo. Através da tecnologia de light painting, o icônico índio de Cranio foi desenhado com os faróis do carro. Uma jogada de marketing da agência OGILVY com o cineasta criador do Motion Light Painting, Marcos Mello. É a publicidade usufruindo da aura da imagem do graffiti em benefício mercadológico.

4.8 Imagem e referencialidade

Importa neste momento, trazer à tona a origem da palavra "imagem" para que se torne claro o pensamento proposto. Recorrendo à etimologia, na origem grega *ikon*, se refere a imagem, figura; o que corresponde no grego antigo ao termo *eidos*, raiz etimológica do termo *idea* ou *eidea*, conceito cunhado por Platão; e do substantivo latino *imago-imaginis* que significa retrato, reprodução, representação de algo. No mundo antigo “imagem” correspondia à imagem de cera usada nos rituais fúnebres para reproduzir os rostos dos mortos com a ideia de perpetuação e memória.

Na França, a partir de 1970, surgem os chamados estudos da “Arqueologia da Imagem”, em que os pressupostos se debruçam na análise de conteúdos temáticos inseridos em seus contextos, na busca de reconstruir e compreender os aspectos sociais e cosmológicos que materializaram as imagens, não se limitando ao seu teor estético e iconográfico. A história da arte, pautava-se até então de conceitos estéticos, estilísticos e semiológicos que, por sua vez, não davam conta de elucidar com eficácia a gênese e a referencialidade das imagens. Bruneau (1986) foi um dos que trouxeram uma visão da imagem dividida no que ele chama de “tema e esquema”, o primeiro estaria ligado ao referente, e o esquema à técnica, entendendo que a imagem é uma cópia de um referente por meio de um esquema. Para o autor,

A referência não supõe, de modo algum, a realidade da percepção, é por isso que preferi qualificar a imagem como referencial ao invés de imitativa. O referente muitas vezes não é mais que perceptível e nem efetivamente percebido. O referente pode não ser perceptível pela simples razão de ser destituído de toda realidade sensível, ele surge do que os franceses precisamente chamam a imaginação. A imagem não serve apenas para reproduzir com maior ou menor exatidão os aspectos do sensível de um referente, mas para dar um aspecto sensível aos referenciais dos quais eles são desprovidos, dentro da realidade não imagética. Porque a imagem é um produto necessariamente técnico em relação a um referente, é preciso distinguir aquilo que nela cabe ao referente, e que chamo de tema; e aquilo que cabe à técnica e que eu chamo de esquema. Em outros termos, o tema não é, cabe entender, o próprio referente, mas sua marca na imagem, que visa mostrar seu aspecto; o esquema é a ordenação dos pontos, linhas, superfícies ou volumes, próprios a produzir ilusoriamente a aparência do referente, resultante do modo como os meios são ordenados final e reciprocamente (Bruneau 1986. p. 257-258)

Para Platão, o figurativismo da imagem não passa de uma mimese (*mimesis*), uma cópia da natureza das coisas, o impulso mimético é tratado como uma idealização daquilo que

se deseja copiar. A incredulidade platônica nas imagens reside na sua falta de essência, por ser ela um simulacro e não o que diz ser o plano imaginário ideal. Sua filosofia, trata as imagens artísticas com desprezo, atribuindo-lhes uma sedução enganosa, um falso brilho à sensibilidade humana, características do *mythos* em oposição ao *logos*. Contra os conceitos de seu mestre, Aristóteles traz a ideia de *mimesis*, como atribuição humana privilegiada de aprendizado e representação. O conceito que Aristóteles propõe, “*mimeisthai*”, não reduz a representação artística ao seu modelo exterior copiado, este, se preocupa mais com o desenvolvimento integral e harmonioso do resultado. Assim o interesse recai sobre a relação que existe entre a representação e o representado, o que chama de momento prazeroso do aprendizado por meio do “*mimeisthai*”.

Este gancho aristotélico de se atribuir a imagem conceitos metafóricos da realidade, é o que fecundou a escola da representabilidade sígnica, ou seja, os signos que significam algo. Panofsky (1991) é representante desta ideia de narrativa imagética como reveladora de um caráter “comunicativo” que instrui o indivíduo a perceber a representabilidade figurativa das imagens tal como elas foram concebidas. Daí bifurcam os conceitos que associam a imagem à linguagem, na hipótese de que o discurso imagético, pode ser interpretado por meio do discurso verbal, assim como o faz a semiologia.

Particularmente (*enquanto pesquisador*), não tenho nenhuma pretensão de menosprezar a dialética semiológica, pelo contrário, acredito na sua aplicabilidade científica em determinados casos, apenas discordo da aplicabilidade generalizada de suas interpretações conjecturais à todas imagens. A exemplo disto (*enquanto artista*), trago uma situação que me ocorreu através da imagem exposta a seguir (Figura 19). Trata-se de uma pintura autoral (óleo sobre tela), que foi exposta durante 30 dias em uma vernissage individual, promovida pela Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Palmas - Tocantins, em 2002, na então sede da Fundação Cultural de Palmas. Na época da exposição, alunos da rede municipal de ensino excursionaram em visita à exposição. Tomado pela curiosidade de ouvir a interpretação alheia que faziam dos meus trabalhos, me ative a visitar a exposição sem me identificar como autor, apenas para ouvir os comentários que faziam sobre as minhas obras. Me aproximava discretamente dos grupos que dialogavam sobre as obras e surpreendia-me com a polissemia que causavam.

A tela, cujo título “Gênese & Êxodo”, estava escrito na sua etiqueta, inquietava os alunos. Um deles afirmou para o seu grupo: - Esta tela é muito triste! Um outro o questionou:

- Como sabe disso? O aluno respondeu. - Veja este homem no canto inferior direito. É o autorretrato do autor que está pronunciando o fim do mundo, ele estava muito depressivo quando pintou.

Figura 19. Pintura autoral (Óleo sobre tela [50 x 80cm]).



Fonte: Imagem autoral.

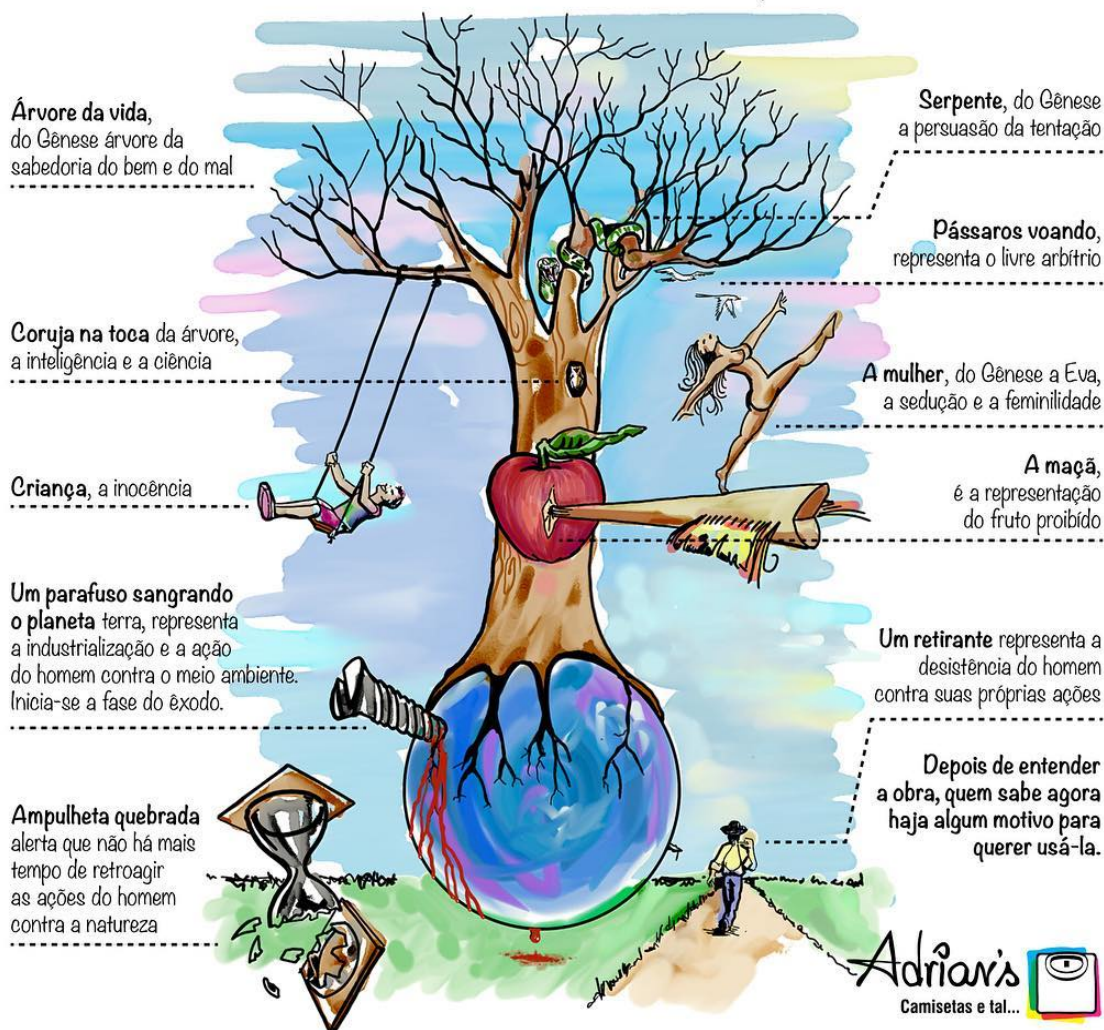
O comentário inusitado me surpreendeu. Fizera sua interpretação a partir daquilo que acreditava ser a sua opinião, estava tão seguro de suas opiniões que permitiu-se interpretar as ideias do artista. Eu, em nenhum momento quis me representar na obra, muito menos estava depressivo, embora confesse o teor melancólico da imagem. Anos depois esta mesma obra foi transformada em uma estampa para uma coleção de camisetas que passei a comercializar por meio da internet em 2015. Desde então, comecei a receber inúmeros pedidos de clientes para que interpretasse o meu ponto de vista sobre a obra. Tentava ignorá-los, na intenção de que

em algum momento cessariam. Depois de tanto insistirem, fui persuadido a criar uma postagem padrão. Confesso que foi frustrante.

Figura 20. Postagem criada para traduzir a referencialidade da obra

Desvendando a obra, pelo ponto de vista do autor.

Autor: Adriano Alves / Título: Gênese & Êxodo / Releitura em aquarela de um óleo sobre tela.



Fonte: Imagem autoral.

Ao traduzir a obra, senti tê-la esvaziado em palavras. Preferia a polissemia própria da interpretação livre do espectador. Até mesmo me passar pelo homem triste da imagem, já que para mim, se tratava de uma pura interpretação. Mais pura que minha, pois já não era mais minha, era do espectador, aquele a qual a imagem se destina.

O que pude concluir com esta experiência, é que a imagem não tem o poder de arbitrar sua referencialidade, antes de tudo, ela faz emergir um jogo em que os graus de analogia e

representabilidade se encontram "entre" o artista que a produziu e o espectador que a interpreta. O conflito existente na história da arte, ao mesmo tempo que bifurca, faz encontrar na imagem a necessidade de ilusão e a necessidade de expressão, conforme coloca Aumont, não há como copiar o mundo tal como ele é, bem como, não há olhar inocente, "já que a visão é sempre paralela à interpretação, até na vida mais cotidiana. Ao copiar nós fabricamos". (AUMONT, 1993. p. 202).

A ideia de cópia da qual se vale Aumont, é coerente com o pensamento de "simulacro". Retomando o questionamento da imagem sob a perspectiva deleuziana, busco minimizar as inquietações que surgem sobre o termo "simulacro". Para a filosofia de Deleuze (1974), Platão entende que o simulacro possui um valor inferior ao ícone, onde a sua imitação não passaria de uma simulação, cujos efeitos estão ligados ao aspecto exterior da imagem. O próprio significado dicionarizado do termo o leva a sinônimos como imitação, dissimulação e fingimento. Uma falsa representação do real. Já a verossimilhança trata do referencial imagético como uma cópia do real, que (perdoem-me o *clichê*), está mais ligada à fotografia. Aumont (1993), coloca que o surgimento da fotografia libertou a pintura do desejo de representação do real para o campo da fantasia. Leite (2016), em sua tese "fotografias para ver e pensar", adverte que não se pode reduzir a imagem fotográfica a sua representação da realidade, o romper deste *clichê* se encontra no jogo pela qual a imagem fotográfica pode ao mesmo tempo representar e desconstruir a representação, ou em outros termos, nem sempre a narrativa se encontra na representabilidade, muitas vezes aquilo que aparenta ser não é. "Diante de uma imagem fotográfica não temos clareza sobre a sua parcela real e/ou ficcional. A fotografia é instável, e também uma espécie de porvir." (LEITE, 2016. p. 27). Mesmo que esteja falando da fotografia, os conceitos que a autora traz, são muito esclarecedores para entender as peculiaridades da representabilidade imagética.

No caso do graffiti, não é diferente, a referencialidade de uma imagem está ligada ao contexto social perceptivo do espectador, não ao que representa do mundo real, mas ao que deseja representar, ou seja, nem sempre o que é retratado na imagem é percebido e interpretado pelo espectador da forma como foi concebido. No passado, conforme nos coloca Gombrich (2015), nos tempos da idade média, a imagem era comumente utilizada como ferramenta de persuasão religiosa dada a escassez de espectadores letrados capazes de realizar a leitura verbal. Por serem polissêmicas, não é tarefa fácil entender uma imagem. Em comparação com a linguagem verbal, são as imagens detentoras de uma maior complexidade

de interpretação. Acredito serem elas, enigmas fundados entre o seu contexto de produção e recepção, elas se colocam sempre neste lugar "entre". A análise da imagem realizada com base na antropologia da arte não se atém exclusivamente à sua referencialidade, “não se define pela lógica do belo e sim pela lógica do trocadilho ou da armadilha conceitual, pelo complexo entrelaçamento de intencionalidades sociais” (LAGROU, 2006, p. 05).

O dogmatismo presente no pensamento representacionista da imagem é severamente criticado por Deleuze e Guatarri (2004), dentre outros motivos, por se distanciar do enfrentamento com a diferença. Tal linha de pensamento se estabelece a partir da modernidade em diferentes arranjos a qual opera e interage modos coletivos e heterogêneos. Assim é preciso pensar a imagem e as subjetividades a ela imputadas, forças internas e externas que tencionam um fluxo constante.

[...] se operam transplantes de transferência que não procedem a partir de dimensões “já existentes” da subjetividade, cristalizadas em complexos estruturais, mas que procedem de uma criação [...]. Criam-se novas modalidades de subjetivação do mesmo modo que um artista plástico cria novas formas a partir da paleta de que dispõe. (GUATARRI, 1992. p.17).

Guatarri (1992) sublinha também o descentramento da ideia de individualidade, colocando a subjetividade no campo da criação relacional entre o sujeito e seu ambiente. Deleuze e Guatarri (2004) colocam a identidade individualizada em cheque, as complexidades daquilo que trato neste trabalho como camadas, eles colocam como “dobras”, aquilo que se deixa rasgar o eu unificante. Desta forma, pensar a referencialidade com base na subjetividade, significa, sobretudo, considerar as dobras, o hibridismo identitário, os acontecimentos do incorporal, o conjunto fractal de tudo aquilo que está externo aos sujeitos.

5. DA URBE DE CRANIO ÀS RAÍZES DE RAIZ

5.1 Os indígenas nas imagens

Dentre as vozes que ecoam nas paisagens urbanas encontramos o que Marta Silva (2009), chama de “ativismo indígena” que luta no plano simbólico dos campos. Ancorada em Bourdieu (2004), a autora estudou a elaboração de discursos que fundam a legitimidade da identidade destes grupos por meio de visualidades, o que faz criar uma arena por interesses morais e culturais. Dentre estas visualidades temos as principais matrizes que compõem os grupos étnicos brasileiros que são originários dos indígenas, dos africanos e dos colonizadores (principalmente os portugueses). Porém, as vozes dos povos indígenas são interditas e silenciadas nestas visualidades. Quando a publicidade tenta maquiagem a sua ideia de multiculturalidade, estampam em seus anúncios a presença de sujeitos brancos, negros e por vezes, arriscam-se a colocar até um asiático. Esta é a apresentação interétnica mais usada.

Os povos ameríndios são apagados da publicidade, da televisão, do cinema, de praticamente tudo. Quando raramente aparecem, são vistos em imagens carregadas de estereótipos generalizantes. Aquela imagem que para Freire (2002), é um dos equívocos mais disseminados entre os diversos estratos da população brasileira: diz respeito ao “índio genérico”, que ignora a diversidade étnica, linguística e cosmológica desses povos. Isso acaba estereotipando a sua imagem figurada, isso é, cristalizando um estereótipo fixo. Desta forma, não há o Xavante, Xerente, Karajá, Javaé... São apenas índios, ou seja, não se reconhece as especificidades de cada etnia, são todos carimbados com um mesmo rótulo ou estereótipo, de um índio semi nu na floresta, com pintura corporal, adereços de pena na cabeça e empunhando um arco e flecha. Estas são as representações imagéticas mais disseminadas.

O ativismo de que trata Silva (2009), busca sobretudo, trazer à tona a imagem dos povos indígenas em diferentes suportes imagéticos, como nos livros didáticos, em histórias infantis, quadrinhos e também na televisão. O que preocupa é o fato de que ao buscarem estas visualidades, partem da aparência mais facilmente assimilada onde a similaridade está diretamente ligada ao índio genérico.

O graffiti se coloca como um importante vetor, um suporte narrativo perfeito para trazer de forma pictórica e figurativa para o cinza das cidades, a temática indígena que sempre fora interdita e silenciada.

5.1.1 Olhar para o “outro”

Nos capítulos anteriores, me ative a contextualizar o Graffiti, sobretudo seu aspecto imagético, visando primeiramente calçar a atmosfera que permeia esta atividade artística urbana tão polêmica quanto presente nas metrópoles contemporâneas. Cabe, a partir deste momento, trazer a temática indígena problematizando a sua imagem como vetores que fazem circular sentidos que cristalizam identidades cunhadas com o propósito supostamente depreciador. Os conceitos articulados nessas produções imagético-discursivas resultam de práticas contínuas estabelecidas socialmente e, portanto, a partir de “relações de poder”, conforme Foucault (1998), o poder não é centrado em um único ponto, unilateral, mas sorrateiramente ramificado, circulante e produtivo. Assim, o poder não se restringe à proibição, controle e impedimento mas, também, atua como produtor de identidades. "Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído." (HALL, 2000. p. 19).

As circunstâncias que fundam as práticas de representação do “outro”, são processos históricos socialmente imbricados e carregados de discursos que tendem a desnaturalizá-lo e torná-lo estranho ou "forasteiro". De acordo com Hall (2000), as linguagens, (incluídas aí as linguagens visuais), são vetores sutis destas produções de significados com intenções discursivas previamente estabelecidas, com o propósito de subjugar o outro nas relações interétnicas. O próprio autor, traz a noção de que as identidades são móveis e transitórias, construídas por relações sociais em que o outro é tratado como exótico, onde as diferenças são o ponto central deste jogo, ou seja, afirmamos o que somos, negando o que não somos.

Deste outro, pouco se considera sua voz nos discursos a seu respeito. São sempre constituídos em um falar “sobre”, calçando-se num interdiscurso já legitimado, onde o outro não tem autonomia sobre o que é dito, sua voz é marcada por falas estabelecidas em um outro lugar. A imagem indígena que se formulou durante o processo de colonização é vítima desta arbitrariedade enunciativa, assim como afirma Orlandi,

[...] o Índio não fala (nos textos que são tomados como documentos) do Brasil. Ele não fala, mas é falado, mas é falado pelos missionários, pelos cientistas, pelos políticos [...]. Eles falam do Índio para que ele não signifique fora de certos sentidos necessários para a construção de uma identidade brasileira determinada em que o Índio não conta. (ORLANDI, 2002. p. 59.).

Este falar “sobre”, é o que constitui o discurso que continua a produzir estereótipos que caracterizam a imagem indígena. A formação discursiva que consideramos para formar a opinião e o olhar sobre os outros, raramente leva em consideração a fala destes nesta construção enunciativa, uma vez que, já se trata de uma estratégia de poder o silenciamento destas vozes. No caso dos indígenas, isso não foi uma tarefa tão difícil assim, visto que a própria barreira linguística colaborou para que toda a documentação sobre a colonização fosse escrita em português. As diversidades de línguas indígenas se colocavam como uma barreira natural, que "convenientemente" eram desclassificadas, tidas como rústicas e insignificantes. Assim, todos os registros de memórias que passaram a ser disseminados, são escritos em português, por quem os analisa de fora, ou seja, por meio dos enunciados discursivos do colonizador. Este olhar do outro, torna-se fundante para que fosse construída uma narrativa que dissemina ideias equivocadas sobre indígenas, que perdura até os dias atuais.

Para que ocorram as construções de discursos generalizantes, não é necessariamente preciso que este outro seja de outra cultura, basta que seja outro em posições que afetem ou ameacem a hegemonia do próprio grupo. Norbert Elias e John Scotson (2000), na obra “Os estabelecidos e os outsiders”, ao pesquisarem as relações de poder entre grupos a partir de uma pequena comunidade britânica, trazem o claro exemplo de uma disparidade identitária formada a partir de estigmas³² que fazem por fundar e manter preconceitos.

Os autores constataram que a interação entre os membros de um determinado grupo socialmente constituído (*estabelecidos*) identifica traços depreciativos em outro grupo (*outsiders*) criando estigmas negativos que passam a influenciar o comportamento destes. A conduta dos sujeitos do primeiro grupo que se considera normal perante o grupo estigmatizado é excludente e discriminatória. São compartilhados discursos de inferiorização que mantenciam e perpetuam a suposta superioridade do primeiro grupo para com o segundo grupo dos excluídos. A resposta a essa interação faz com que a autoimagem do grupo estigmatizado seja autodepreciativa transformando a própria consciência que o indivíduo tem de si retraindo assim sua liberdade de ação social.

Após a apresentação de conceitos norteadores que tangem o universo plurívoco do graffiti, da imagem e da temática indígena, cabe neste momento do trabalho a apresentação e

³² O estigma pode ser caracterizado como uma identificação do outro com base em convenções sociais previamente estabelecidas. Neste sentido, não é preciso conhecer o outro para criar o estigma, sua construção é dada socialmente como dispositivo de superioridade e controle.

análise do corpus que é composto pelas imagens indígenas presentes no graffiti dos artistas Cranio e Raiz respectivamente.

Com base nas categorias filtradas na análise de conteúdo, entro no cerne da questão analítica, elucidando assim, como se dá o encontro de seus trabalhos com a temática indígena por meio da arte urbana do graffiti. Os itens que compõem a análise de conteúdo totalizam a quantidade de categorias que serão analisadas em subcapítulos. Para a apresentação da análise, optei por organizar a sequência em ordem alfabética, sendo primeiramente apresentado o trabalho de Cranio para depois apresentar o trabalho de Raiz.

Entendendo que as imagens que compõem determinada categoria são parecidas e/ou equivalentes. Para que o trabalho não se torne redundante, serão pinçadas dos artistas apenas algumas imagens que representam cada categoria, a medida que vão se descortinando as análises, visto que o total de imagens recortadas de ambos os artistas somam-se 459 imagens, sendo inviável metodologicamente analisar cada uma. Tenho agora as diretrizes e os conceitos técnicos que me permitem entrar de fato naquilo que se propõe ser o substrato corpóreo desta dissertação. A análise dos artistas.

5.2 O graffiti de Cranio

Cranio é um artista versátil, tem sua base no graffiti, mas explora diversas técnicas e suportes, desenvolvendo pinturas com técnicas tradicionais (tinta acrílica sobre tela ou canva), esculturas, entre outros. Me atenho ao seu graffiti parietal, por ser este, a materialização de maior disponibilidade visual popular, dito de outro modo, seu trabalho na rua é que se mostra disponível para livre fruição e isso vem a ser um dos critérios de recorte deste estudo. Para realizar a análise de sua obra, se faz necessário trazer novamente a tabela de número 02, que trata da categorização realizada por meio da análise de conteúdo, visto que, essa serve de base para a organização da subclassificação capitular que se segue.

Tabela 02. Resultado da categorização específica do corpus de Cranio.

| DESCRIÇÃO | | CRANIO | |
|---|--------------------------------------|------------|-------------|
| Item | Categorias da Análise | Quantidade | Percentual |
| 6.1.1 | Hibridismo Interétnico e Identitário | 98 | 26% |
| 6.1.2 | O Indígena à margem da Sociedade | 65 | 18% |
| 6.1.3 | Cosmologias | 59 | 16% |
| 6.1.4 | O Consumismo | 50 | 14% |
| 6.1.5 | O país do Futebol | 45 | 12% |
| 6.1.6 | A tecnologia | 34 | 9% |
| 6.1.7 | A Política | 19 | 5% |
| Total de imagens oriundas do recorte | | 370 | 100% |

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

Em uma primeira análise nesta tabela, é possível perceber que Cranio possui um número significativo de imagens e categorias, mas isso a priori, não significa que seu trabalho seja desconectado ou sem um foco determinado. Este dado indica apenas que seu trabalho é tematizado com maior fragmentação. Trata-se apenas de um dado quantitativo. É precipitado realizar algum juízo de valor antes de se aprofundar na análise do conjunto da obra de ambos, só então, é possível trazer alguma resposta, ou até mesmo, novas perguntas.

5.2.1 Hibridismo Interétnico e Identitário.

Assim como nos coloca Hall (2014), o hibridismo interétnico e identitário está diretamente ligado às diferenças socialmente distribuídas e associadas a sistemas de figuração, onde identidade e diferença são estreitamente ligadas. Cranio, o primeiro artista a ser analisado traz no conjunto de sua obra o sujeito indígena na forma de um personagem caricato na cor azul, cuja apresentação é necessária antes de entrarmos nas imagens recortadas nas categorias. Este personagem tornou-se o carro chefe de seu trabalho, obtendo múltiplas variações. É importante salientar que o artista possui *outros personagens*³³ com o qual trabalha com menos frequência (Batman, Superman, Capitão América, Chaves, Ronald Mac

³³ Estes personagens não entraram na análise por não atenderem o critério de serem reconhecidos como indígenas. Mas o tom azul que usa na peles destes outros personagens (com exceção do macaco e alguns outros seres), traz o indício de serem também indígenas mascarados.

Donald, um macaco, entre outros), mas é no índio azul que notamos a maior consistência de obras.

Figura 21. Principal personagem de Cranio.



Recortes realizados de suas obras. Fonte: Múltiplas imagens de graffitis extraídas de seu Instagram.

Os aspectos do hibridismo identitário podem ser facilmente percebidos na Figura 21, onde são apresentados diferentes grupos a partir da imagem do indígena. Gell (2018) adverte que a obra de um determinado artista não deve ser analisada isoladamente como uma entidade individual, mas como “categorias de obras de arte”, onde existem relações entre elas e outras categorias. O que na historização ocidental estética é chamado de estilo artístico, o autor faz uma associação com um sistema de parentesco social baseado em princípios de descendência, aliança e troca. Assim como as relações familiares.

As obras de arte, em outras palavras, apresentam-se em famílias, linhagens, tribos, populações inteiras, assim como as pessoas. Elas têm relações umas com as outras e com as pessoas que as criam e as circulam como objetos individuais. Elas se casam, por assim dizer, e geram a prole que carrega a marca de seus antecedentes. As obras de arte são manifestações de “cultura” como um fenômeno coletivo; elas são, como pessoas, seres imersos em uma cultura. (GELL 2018, p. 233.).

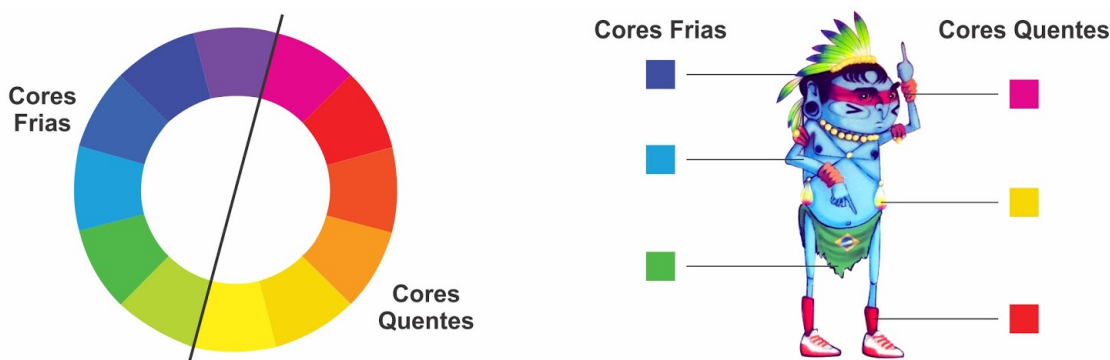
O tom de azul que utiliza na cor da pele e a desproporção na anatomia humana o aproxima dos personagens caricatos dos desenhos animados trazendo uma atmosfera anedótica. Intrigado com a escolha da cor, me pareceu bastante oportuno saber algum motivo que pudesse ter inspirado a escolha. Me ative a investigar: “Por que seu índio é azul?” Cranio coloca que

o índio, ele é azul porque eu fiz uma combinação de cores e um estudo de cores que podiam ter impacto na rua né. Então eu a cheguei à conclusão de que o azul que eu utilizo ele é um meio termo né, ele é fácil de combinar com cores quentes e cores

frias. Então eu utilizo o azul assim através de um estudo de cores e combinações do leque que eu uso. (PARNAÍBA, Fábio. 2019).

No momento que Cranio admite realizar uma combinação de cores que visa ter “*impacto na rua*”, está intencionalmente exercendo a ação estratégica de capturar a imaginação do espectador. Um claro exemplo da armadilha de Gell (2001). Quando diz que utiliza um leque de cores com base nas combinações de temperaturas, está se referindo a uma interpretação do círculo cromático criada pelo psicólogo alemão Wilhelm Wundt (1832-1920), com base em pesquisas sobre as sensações humanas ante a determinadas cores. Uma interpretação, visto que o próprio círculo cromático já existia desde as experiências do físico inglês, Isaac Newton (1642 - 1727), com o fenômeno da difração da luz. O espectro de cores que difrata do prisma sistematiza uma distribuição de cores decompostas em primárias, secundárias e terciárias. A harmonia na combinação de cores contrastantes ou complementares é dada a partir da escolha de sua respectiva cor oposta no círculo cromático. Cranio se vale destes conceitos para realizar seus trabalhos.

Figura 22. Estudo cromático feito a partir das cores mais utilizadas em seu personagem.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

O índio azul é carregado de discursos implícitos, e na busca por traços recorrentes nas imagens, notei que em grande parte das obras traz uma tanga que é feita com uma bandeira do Brasil. Em suas orelhas há um adorno que mais se parece um brinco alargador (muito usado por grupos urbanos alternativos). Uma faixa vermelha na altura dos olhos remete à pintura corporal realizada com Urucum³⁴ por diversos povos ameríndios. Somados, estes indícios

³⁴ Urucum é um fruto nativo das Américas. Da sua semente se extrai o pigmento vermelho usado em pinturas corporais em diferentes etnias indígenas. Em algumas regiões o pó do Urucum é usado como corante alimentício e leva o nome de Coloral.

deixam claro se tratar de um indígena. Não um Xavante, um Korubo ou um Xerente. Apenas um indígena produzido para capturar a imaginação dos espectadores, por meio de referências distintas.

Cranio fala sobre o seu personagem em entrevista para um episódio da série de documentários de curta duração realizados para projeto SAMPA GRAFFITI³⁵ (2010/2011), nas próprias palavras do artista:

O personagem do indiozinho azul que eu desenvolvi, ele veio assim, dentro de uma busca de ter um estilo onde representasse a nossa cultura. Aí, eu pesquisando, cheguei à conclusão de que o índio, ele é o personagem natural do Brasil. Ele já tava aqui antes da gente, então, pensando nisso, fiz esta intervenção com o indiozinho na cidade. Então foi assim que ele surgiu, meio que, a busca de um estilo original do nosso país. (PARNAÍBA, Fábio in TAMAN, 2011. 2'36").

Em outro video intitulado: “O grafite Assassino de Crânio” realizado pela Ubisoft Brasil³⁶ – publicado no Youtube em 22 de novembro de 2015 ele acrescenta:

“O índio ele é uma releitura que eu tenho do cidadão das grandes cidades, das grandes capitais, das grandes selvas de pedra. Então eu faço essa intervenção, essa brincadeira, que na realidade os índios somos todos nós né, somos todos índios na selva de pedra.” (PARNAÍBA, Fábio in UBISOFT BRASIL, 2015. 5'44").

Será que somos todos índios mesmo? Há de se problematizar esta afirmação, para trazer a tona a discussão de índio genérico. Quando Cranio faz essa associação entre “sermos todos índios na selva de pedra”, abre margem para uma interpretação de que seu índio é genérico, e o seu personagem, a personificação do espectador, uma espécie de espelhamento subjetivo que intenciona que o espectador se reconheça na imagem. Um índio genérico que representa todos, inclusive os não índios. Em um primeiro momento, existe e tendência de julgar isso negativamente. Torna-se aqui, mais que necessário, estar atento às implicações desta particularidade em seu trabalho, visando sobretudo, entender como isso afeta o processo de agenciamento em suas imagens. Quando perguntado sobre qual o teor da crítica que faz nas imagens, ele coloca que

³⁵ TAMAN, Paulo. **Sampa Graffiti 12 | Cranio**. 2011. (5'34").

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Uvq1WHtn_PM Acesso em 11/11/2018.

³⁶ Ubisoft Brasil. **O Graffiti Assassino do Crânio**. 2015. (7'30").

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P5a_N2lq9Vo Acesso em 20/03/2019.

na verdade as críticas são sociais, de consumo, de “N” motivos né cara. De coisas que vivo, de coisas que eu vejo, de coisas que eu tenho informações, de coisas que as vezes chegam até a mim. Então o personagem índio ele representa o ser humano né. Então tem o índio da floresta de verdade, é claro, que a cultura tá morrendo, que o homem branco está matando ela, faz tempo. E é claro tem nós, *índios urbanos de grandes selvas de pedra, então, todo ser vivo de uma grande metrópole também é um índio no meu mundo.* (PARNAÍBA, Fábio, 2019. Grifo meu).

A ideia de se relacionar o índio ao cidadão na selva de pedra, “ilustra duas versões do essencialismo identitário. A primeira fundamenta a identidade na “verdade” da tradição e nas raízes da história, fazendo um apelo à “realidade” de um passado possivelmente reprimido e obscurecido”. (HALL, 2000, p. 38). Por outro lado, a figuração indígena inserida em um contexto de fragmentação identitária, sublinha seu reconhecimento como pertencentes ao mundo global contemporâneo e multiétnico. Subverte-se assim a ideia de índios presos ao passado. Esta ideia de “cultura congelada” ignora as trocas que se dão ao longo do tempo, conforme Freire (2002), a “interculturalidade” sempre fez parte de todas as civilizações.

Historicamente, as culturas por meio de contatos externos, absorvem e ressignificam conhecimentos, técnicas, utensílios, tecnologias, enfim, tudo que pode ser aproveitado. Seria ingenuidade acreditar que estamos fechados em uma redoma cultural e não somos influenciados por outras culturas, na medida que estas, estão presentes no relógio ao pulso, no corte do cabelo, no esporte que praticamos, automóvel que nos deslocamos, enfim, quase tudo que nos cerca foi criado em outras culturas. Quem somos nós para exigirmos que os povos indígenas continuem a viver em uma cultura idealizada. Essencializada ao que lhe imputam como estereótipo, estigma, arquétipo, ou intericonicidades estrategicamente projetadas. São informações que servem de base para análises que passo a realizar a seguir.

O skatista na Figura 23, reforça a ideia de hibridismo na qual o artista submete o sujeito indígena. O skate é um esporte tipicamente urbano que faz parte do universo “*streetstyle*”, do graffiti e do hip-hop, e isso é muito natural dentro deste campo social, sendo também, um esporte muito popular entre os jovens de São Paulo, região onde Cranio foi criado. Os trajes que o índio usa na imagem são característicos da atmosfera dos praticantes deste esporte que usualmente usam bermudas largas (para facilitar os movimentos) cheias de bolsos, na própria camiseta a sigla “SK8”, que na linguagem do grupo significa “skate”. Em seus pés, um tênis de um modelo recorrente aos praticantes. O movimento do skate girando ao ar sugere a realização da manobra chamada “*Kick Flip*”, que exige determinada destreza para ser executada. Embora sejam visíveis os elementos que interligam o personagem à figura de

um skatista, estão presentes na imagem também os elementos que o inserem na categoria de um indígena, como a pintura facial, os braceletes e ornamento na orelha. O “índio urbano na selva de pedra” nas palavras do artista.

Figura 23. Indígena Skatista.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

Ao lado do personagem, temos a assinatura do artista em forma de pichação ou *tag*, este é um aspecto presente e recorrente em suas obras. Cranio não esconde a influência da pichação em seu trabalho. Pelo contrário, faz questão de mantê-la presente com grafismos característicos que acompanham as suas imagens. São elas juntas, referências da aura urbana. É interessante notar que estes grafismos característicos da pichação quando dispostos ao lado de seus personagens, passam a ser considerados como parte do trabalho, uma assinatura. Quando se colocam sem a presença de seu personagem ou qualquer outro figurativismo, ganham o *status* de pichação. Em específico, quando o grafismo estiver separado ou desconectado da imagem principal. Isto é coerente com o que apresenta Gitahy (1999), quando afirma ser o graffiti associado ao figurativo, e a pichação ligada ao verbal, ao que se escreve (mesmo que de forma ilegível).

Cranio ao falar sobre o seu personagem, o coloca como um “índio na selva de pedra”. Qualquer que seja o motivo escolhido para retratar os indígenas dentro desta urbanidade, não

deixa de ser esta uma estratégia de captura da atenção do espectador urbano, ou seja, uma armadilha ávida por abdução de agenciamentos tal como se refere Gell (2001).

A cada figuração interétnica que faz, Cranio materializa imageticamente o seu personagem associado a um determinado grupo ou público. No caso do Skatista, aos jovens de um movimento que anda em paralelo e muito próximo ao graffiti. Binariedades paradoxais começam a surgir no momento que colocamos em contraposição a ideia de que não deixa de ser um índio genérico, com a ideia de que é um índio genérico, mas na pele de um skatista. Quem é ele? Um índio híbrido? Para Cranio, qualquer um que reconheça nele sua própria imagem.

A ideia de hibridismo é coerente com a linha de pensamento de Latour (2013), em seu ensaio “Jamais fomos modernos”, em que a modernidade conforma um jogo entre as dimensões da purificação e do hibridismo, salientando a primeira e escondendo a segunda. Sua teoria se fundamenta na recusa de uma categorização de humanos de natureza pura, pelo contrário, seus conceitos apontam para um hibridismo onde não há limites ou fronteiras entre o cultural e o biológico. O social e o natural se imbricam em uma relação interdependente.

O que nas palavras de Viveiros de Castro (2015), vem a ser o “social ampliado”, uma construção relacional a partir da reposição da categoria humana com relações entre humanos e não humanos. O autor em seu livro “Metafísicas Canibais”, em um texto intitulado “O Anti-Narciso”, traz apontamentos que polemizam o fazer antropológico moderno. Seu pensamento problematiza a ideia da antropologia pesquisar o outro a partir das fronteiras e das diferenças. A proposta para um fazer antropológico efetivamente conceitual questionando o olhar tradicionalmente fundado em pesquisas narcísicas que falam mais de seus pesquisadores do que do objeto pesquisado. O “perspectivismo ameríndio” que apresenta por exemplo, traz a noção de que são estes (a qual chamamos de outros), dotados de um saber filosófico capaz de fundar seus próprios conceitos, ou dito de outro modo, são filósofos de seus próprios mundos.

Em outro texto, intitulado “Etnologia Brasileira”, Viveiros de Castro (1999) discute os contextos em que estão fundadas as concepções do objeto da etnologia sobre os povos indígenas. O autor subdivide a forma com que se debruçam os estudos brasileiros antropológicos culturais e sociais sobre os povos ameríndios em duas concepções, sendo a etnologia clássica e a etnologia do contato interétnico.

A etnologia clássica é voltada para questões das dimensões internas da vida dos povos indígenas considerando-os povos situados no Brasil. Já a etnologia de contato, considera os povos indígenas como pertencentes do Brasil. Busca na ideia de fricção interétnica e aculturação expressar o ponto de vista do Estado nacional, do indígena objetificado como parte de uma instituição maior que lhe confere uma dependência do colonizador como base para a análise de suas culturas.

Desta forma, o perspectivismo ameríndio vem a ser a forma com que se olha o indígena partindo do ponto de vista deste, o olhar dos próprios indígenas, um movimento da etnologia clássica. Por outro lado, a escola contatualista procura enxergar o sujeito indígena pelas lentes do sujeito não indígena. O que resta salientar desta dualidade, é entender sobretudo, como os artistas analisados abordam o sujeito indígena em suas imagens.

Figura 24. Muitos em um



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

Apesar de ser um índio, nunca é o mesmo. Cranio não tem uma definição fechada quanto a anatomia e fisionomia do seu personagem. Ele aparece de várias maneiras distintas: baixo, alto, novo, velho, robusto, esguio... Ao que percebi, são muitos. Neste caso (Figura 24), ele encarna um pichador rastafari³⁷. A cultura Rasta da região do caribe, especialmente da Jamaica é o resultado de uma miscigenação de africanos, ingleses, indianos e chineses. Isto por si só, já é uma caráter de hibridez presente nesta cultura que aqui, na obra de Cranio, soma-se a etnia indígena.

Em seus cabelos (com longas mechas ou tufos), um adereço com as cores que representam o movimento Rastafari. Em seus pés um tênis da marca Nike. Na sua mão esquerda, como que segurando uma lança ou cajado, está um rolo de pintura preso a um cabo. Artificio muito usado para prolongar o seu alcance durante a pintura das letras da pichação que na maior parte das vezes são representadas em apenas uma cor (dada a necessidade de praticidade e rapidez da intervenção). Na parede, em vermelho, lê-se o nome “Cranio” em uma das grafias ou *tags* que utiliza. Mais um registro da intericonicidade urbana da pichação dentro do seu graffiti.

Embora esteja vestido com a tanga verde, nela não estão os elementos que possam trazer referência à bandeira do Brasil. Em seu pescoço um colorido colar de miçangas adornado com penas, no braço direito um bracelete colorido de miçangas. É curioso notar que ao figurar os indígenas nas suas pinturas, Cranio apropria-se da imagem destes resignificando-a em seu personagem a favor de seus propósitos, sejam eles artísticos, críticos, contestadores, agentivos... Independentemente do que seja, existe a apropriação da imagem do outro.

O mesmo acontece em uma via inversa. Se for considerar uma perspectiva pelo olhar do indígena, também é possível notar movimentos de apropriação. Tomo aqui o exemplo dos adereços feitos com miçangas. Ora, miçanga é um produto industrializado, o que antes era feito com o uso da palha, entre outros materiais orgânicos, passou a ser feito com miçangas. No livro que escreveu para FUNAI - Fundação Nacional do Índio em 2005, sobre as festividades do povo Kayapó, intitulado, “Ensaio fotoetnográfico sobre a estética ritual Mebengôkrê-Kayapó”, Demarchi traz a contextualização em que foram resignificadas as práticas artísticas desta etnia a partir de inspirações encontradas na cultura dos não indígenas.

³⁷ Na Jamaica do período colonial a sociedade escravista estratificou e segregou aos afro-jamaicanos. Em 1930, contra essa marginalização colonial surge o movimento religioso “Ras Tafari” baseado nas doutrinas messiânicas que se difundiam na poética do Reggae.

Um exemplo de apropriação de imagens e materiais sintéticos que transformaram a estética artística, social e ritualística deste povo.

Os grafismos presentes nos braceletes de miçangas apresentam formas geométricas muito próximas dos grafismos empregados na pintura corporal. Neste sentido, eles se diferenciam de um outro conjunto de imagens presentes em enfeites específicos. Nas braçadeiras masculinas (*padjê*), por exemplo, assim como nos pingentes dos colares *ngáp òkredjê*, e também nas tiaras e cintos, encontram-se estampadas imagens apropriadas do universo não indígena. Nestes objetos, observa-se a criatividade inerente à atividade com miçangas pela aquisição de marcas esportivas como Puma e Nike, símbolos da Funai, bandeiras do Brasil, do Banco do Brasil, escudos de times de futebol e da seleção brasileira, siglas de nomes de aldeias e de partidos políticos. São nas braçadeiras masculinas que estas imagens aparecem com mais frequência. Elas potencializam a circulação de imagens diferentes daquelas dos grafismos. (DEMARCHI; OLIVEIRA, 2005. p. 150).

As representações interétnicas que são feitas por Cranio apresentam um dos pontos dessa dialética de apropriações visuais. Na outra ponta, estão os próprios povos indígenas que também se fazem presentes nessa troca constante. Isso prova a fluidez identitária a que todos são submetidos, assim como propõe o hibridismo identitário.

O esguio do skate e o robusto pichador rastafari, são diferentes tanto fisicamente como representantes de grupos distintos, embora permaneçam com as características que permitem identificá-los como indígenas. A presença dos personagens indígenas de Cranio, espalhados pela cidade, se conectam entre si a medida que vão sendo percebidos. Tornam-se representantes das mais variadas camadas da sociedade. Seus grupos e tribos urbanas. No entanto, notei que são poucas as vezes que se vê retratada a figura da mulher em seus trabalhos. Quando indagado sobre esta ausência, ele coloca

Olha na verdade não é difícil ver mulher no meu trabalho, eu desenho as vezes. Mais assim por questão de estudo né, agora estou me aprofundando mais, então eu estou estudando muito mais e criando muito mais formas femininas né, personagens femininos.

De fato que entre os seus trabalhos existem produções que demonstram a presença feminina entre os personagens, a questão colocada diz respeito à intermitência desta aparição. A visualidade da mulher indígena é um assunto delicado que levanta questões ligadas ao silenciamento simbólico imposto pela sociedade patriarcal, à generalização, erotização e fetichização do corpo feminino indígena. Os discursos forjados desde o período colonialista dão conta da pluralidade de argumentos usados para cristalizar a imagem sexualizada da

mulher indígena. A pesquisa de Cristiane Lasmar (1999), intitulada “Mulheres indígenas”, trata da representação construída da mulher indígena frente ao antagonismo de gênero. Fatores como a invisibilidade e silenciamento da mulher indígena, estão ligados aos estereótipos distorcidos por olhares masculinos. Se já existe interdição da imagem do sujeito indígena, o que dizer da imagem da mulher indígena. Para a autora, a idealização da imagem do indígena traz duas vertentes, a primeira é o bom índio, aquele genérico que é ingênuo e dócil, tido como puro “a reserva moral da humanidade” e outra vertente que o associa genericamente ao bárbaro, ao selvagem e ao primitivo. No primeiro caso a representação da mulher é silenciada ou reduzida à coadjuvante. No segundo caso, a imagem fantasiosa da mulher selvagem associou-se a um fetichismo de suas características exotizadas e erotizadas pelo imaginário colonizador. Citando o livro “Casa Grande & Senzala” de Gilberto Freyre, Lasmar (1999) expõe o discurso da sensualidade libidinosa em que as mulheres indígenas são expostas. Em outro exemplo posso citar a construção de Iracema no romance de José de Alencar escrito em 1965. Uma romantização que exotiza a sujeição feminina da índia frente ao sujeito colonizador.

A histórica movimentação interdiscursiva da produção de sentidos sobre as mulheres indígenas contada por homens assume, por um lado, o viés da interdição e silenciamento e por outro, a exposição vulgarizada. A nudez indígena, por exemplo, fere a herança dos conceitos cristãos onde “o homem é a semelhança da imagem de Deus”. Ignora assim a cosmologia própria de cada etnia. O corpo e as suas pinturas não são vistos como integrantes de redes de significados próprios, é generalizado na condição do olhar colonizador. Na própria bíblia no livro de Gênesis, o pecado no paraíso do Jardim do Éden fez por “abrir os olhos” de Adão e Eva que ficaram constrangidos por estarem nus. A imagem cristã do nudismo o liga ao despudorado, por sua vez ao pecaminoso, digno de punição.

A erotização do corpo feminino é historicamente ligada ao pecado, ao desejo, ao libidinoso. Para Foucault (1997), a sociedade ocidental se sobrepõe coercitivamente sobre os corpos femininos de modo a colocá-los em posição de sujeição. Desta forma, mesmo que, conforme coloca Cranio, seja possível ver desenhos de representantes femininas em seus personagens, é perceptível uma falta de equilíbrio. A ideia do hibridismo identitário coloca o personagem indígena de Cranio na condição de espelhamento das identidades daqueles que se deparam com suas imagens, na maior parte das vezes na figura humana patriarcalmente estabelecida, obviamente, o homem.

Figura 25. Movimento Black Power



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

O movimento *hip-hop* também tem sua história marcada dentro do graffiti a partir dos anos 1960, nos Estados Unidos. A “cabeleira” *Black Power* (poder negro) característica, é símbolo da resistência dos negros. Na figura 25, é apresentada a imagem de um índio com traços desse movimento. Embora tenha o uso do chamado botoque³⁸ (alargador labial) e pintura de urucum nos olhos, não identifico com alguma etnia em específico. Continua sendo um índio híbrido e genérico.

³⁸ Botoque adereço labial dos “Botocudos”. Um termo genérico cunhado pelos colonizadores à diversas etnias geralmente associadas ao tronco linguístico “Macro-jê” que se utilizam de adereços alargadores labiais e auriculares, estes últimos, geralmente aplicados nos lóbulos das orelhas).

Sobre a cultura *Black Power*, muito contribui o artigo de Rafaela Naked (2012), intitulado “Identidades em diáspora”, em que ao analisar as raízes da negritude brasileira, atribui ao movimento *Black Power*, e a sua musicalidade o sentimento de pertença deste grupo. No extrato de sua pesquisa, a autora coloca que os movimentos coloniais escravistas na América fizeram por eclodir a partir dos anos 1960 nos Estados Unidos desdobramentos culturais que fundaram uma reelaboração cultural nutrida por conflitos raciais e identitários. A chamada diáspora cultural (re)articulou ideologias que viram na difusão cultural sua principal arma de contestação, principalmente na música. Desde a década de 1930, puritanismo racial americano teve que engolir o virtuosismo de artistas negros no cenário artístico. Nos anos 1960, luta pelos direitos civis dos afro-descendentes nos Estados Unidos tomou corpo a partir do Rastafarismo jamaicano e a efervescência da representação negra no cenário artístico. O *Jazz*, a *Soul Music*, o *Funk*, o *Hip-Hop*, o *Motown* e o *afrobeat*³⁹, consagravam cada vez mais representantes no *mainstream* cultural. A música negra arraigada passou a transmitir um sentimento de pertença e sinestesia entre os seus atores que começaram a fixar seus símbolos como protesto e resistência, os cabelos crespos do estilo *Black Power* se tornaram um código de afirmação e com ele a música a dança, a excentricidade da moda entre outros. A transculturalidade de outros movimentos foram inevitavelmente importantes para a disseminação desses códigos, como por exemplo o *Hip-Hop* (e por consequência o graffiti).

No Brasil dos anos 1970, em plena ditadura militar, as influências da *Black Music*, já arrastavam multidões para os bailes. A conexão entre a *Soul Music*, o *Funk* e o samba conquistaram por aqui a juventude ávida por uma narrativa de pertencimento negro. Toni Tornado, que tentou a sorte como clandestino nos Estados Unidos, trouxe de lá as influências que foram importantes para a disseminação da cultura negra americana para o Brasil, em 1970 conquistou o primeiro lugar no FIC- Festival Internacional da Canção com a polêmica apresentação “BR-3”.

O movimento artístico brasileiro passou a reverenciar seus representantes negros, a exemplo de: Wilson Simonal, King Combo, Gilberto Gil, Tornado, Tim Maia, Jorge Ben, entre outros. O que Naked (2012) traz como principal impulsionador deste corolário foi sobretudo a ressignificação dos códigos interétnicos que efervesceram culturalmente. Para a autora, a música foi apenas o gatilho vetor de um hibridismo cultural interétnico que

³⁹ De acordo com o documentário “Fela Kuti - Music is wepon” o Afrobeat tem um destaque especial por meio de seu fundador o nigeriano Fela Kuti. O músico dedicou uma vasta carreira (mais de 50 discos) em prol da valorização da cultura negra. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/xugje7>

propiciou a difusão de ideais. Neste sentido, a imagem do índio em adesão aos códigos visuais da cultura *Black Power* passa a incorporar implicitamente também suas características ideológicas.

As diferenças identitárias representadas nas imagens dos índios azuis de Cranio, somam-se em uma narrativa intercultural, híbrida e fluída. Sua presença na cidade é representada pela diversidade. Uma voz que fala por todos os cantos, por todos os atores. Sejam eles quem forem, sempre na pele de um índio azul, cujos contornos também se alteram acompanhando os novos contextos identitários produzidos pelo artista.

Figura 26. Portal de transcendência



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

O índio azul agora surge com os cabelos claros. O que descortina a imagem associada ao colonizador. No século XVI, Hans Staden, um aventureiro alemão, em sua segunda incursão em terras brasileiras, fora capturado por indígenas da etnia Tupinambá no litoral de Bertioga em São Paulo. Em 20 de fevereiro de 1554, consegue retornar para a Alemanha onde passou a descrever o seu período de cativo em poder dos indígenas. Os relatos de Hans Staden, tiveram grande repercussão e ganharam uma versão ilustrada em quadrinhos pelo artista Jô Oliveira. Os índios da etnia Tupinambá eram conhecidos por praticar canibalismo antropofágico, uma espécie de captura ritualística do poder dos inimigos alimentando-se de sua carne. Nos quadrinhos de Oliveira (2005), Hans Staden teria sobrevivido ao ritual porque era muito emotivo e chorava com facilidade e isso o fazia parecer frágil o suficiente para não servir ao ritual. Por ser loiro, em vários trechos de seus relatos, afirmava ser constantemente caçado pelos indígenas que riem da cor de seus cabelos. Chamavam-no de espiga de milho, ou homem do cabelo amarelo. A princípio, a morte por meio do ritual antropofágico conferia à vítima a honra de ser digno de tal ritual, coisa que Hans Staden não demonstrava. Viveiros de Castro e Cunha (1985), já diziam no texto “Vingança e Temporalidade”, que a honra de ser morto em um ritual antropofágico estava ligada à memória, tanto da vingança que suscitaria do ato, quanto à memória do suposto poder atribuído aos que se dispuseram participar do banquete.

O conceito de antropofagia ganhou então conotações conceituais quando foi apropriado pelo movimento antropofágico, que Mário de Andrade propôs em 1920. Ideologicamente era tematizado como uma forma de se ressignificar uma linguagem cultural do outro externo, um processo de deglutição cultural, uma forma de assimilação sígnica, onde o outro passa a ser incorporado. Neste sentido, faço a relação da cor do cabelo figurada na imagem do índio de Cranio como um processo antropofágico cuja identidade alheia é incorporada gerando o hibridismo interétnico. Uma identidade contraditória, contra-intuitiva. Uma contradição estrategicamente utilizada na intenção de abduzir a agência, como as armadilhas em Gell (2001), Severi (2018), Lagrou (2007) e Demarchi (2009).

Refletir a agência é sobretudo, um exercício de leitura dos efeitos da comunicação e suas repercussões no indivíduo e na sociedade. Na publicidade, o tema ganha alta relevância, uma vez que são detectadas estratégias pautadas por um discurso que traz novas abordagens para com os estereótipos tradicionais. Desta forma, a contra-intuitividade surge na exibição contraditória das minorias nas imagens. Aquilo que contrapõe ou subverte a intuição, que vai

contra o que se espera, fundado na crença e no estereótipo estabelecido. Expor o sujeito indígena hibridamente na polifonia da urbe, é sem dúvida, uma estratégia comunicacional contra-intuitiva.

O sujeito indígena na imagem, da mesma forma que olha, é olhado, como em Didi-Huberman (1998). As representações tridimensionais em que se coloca, causam efeitos de profundidade, em imagens que surgem abruptamente e rompem com o espaço, trazendo as cores da natureza para dentro das cidades, como portais transcendentais. Um convite para divagar em seu universo lúdico e fantasioso. Ações estas, “iniciadoras de sequências causais de determinado tipo, ou seja, de eventos causados por atos da mente, da vontade ou da intenção, e não de uma mera concatenação de eventos físicos”. (GELL, 2018. p. 45). São vozes, entre tantas outras na polifonia da comunicação urbana de Canevacci (1993). Uma imagem inesperada, como um recorte no tempo e no espaço para um outra dimensão. Uma armadilha pronta para disparar o seu mecanismo de captura.

5.2.2 O Indígena à margem da Sociedade

Freire (2002), Demarchi e Moraes (2015) categorizaram e sistematizaram, um conjunto de ideias equivocadas que são estrategicamente partilhadas com o claro intuito de fixar sua condição identitária étnica menosprezando-a. São representações, adjetivos, conceitos, discursos e estereótipos que atravessam o tempo e aos poucos cristalizam a identidade destes que um dia faziam parte desta terra a que chamamos de Brasil.

Conforme coloca Viveiros de Castro (2017), cortaram-lhes o direito a sua própria terra, de serem o que são para serem o que acham que deveriam ser: cidadãos "pobres" de uma "nação" que lhes empurra goela a baixo, uma língua que não falavam, uma religião que não escolheram, uma suposta tutela ou soberania estatal regida por leis que não legitimam, enfim, uma identidade completamente forjada e imperiosamente imposta. Como se cidadania brasileira fosse uma dádiva, um presente, uma licença dada de bom grado, algo da qual eles deveriam se orgulhar. Estas, são situações partilhadas pelos que acreditam estarem fazendo a coisa certa, são os não indígenas, pseudo "homens brancos", que assim rotulam suas diferenças para com o "outro", sempre em posição de superioridade. As sociedades ameríndias, vivem, então, em um constante paradoxo, em identidades que flutuam entre o índio miserável e o pobre cidadão assistido pelo Estado.

Figura 27. Índio dormindo no banco da Praça.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

De acordo com os conceitos de intericonicidade de Courtine (2003), as imagens que emergem e rememoram um cidadão dormindo no banco da praça, são características degradantes da miséria de quem não tem onde morar. Do morador de rua, um fantasma das grandes cidades. Mais um no meio da multidão, embora que dificilmente percebido. A imagem deste banco dialoga com a cidade a medida que é resultado desta.

O que se tem em mente, e o que se propaga, são os estereótipos congelados no passado. Do índio autêntico, sendo o mesmo a mais de cinco séculos, onde qualquer mudança nesta imagem causa estranhamento e logo a afirmação de que aquele que se diz ser índio, não passa de um falastrão. A estratégia estatal sempre foi separar o índio da sua terra, para com isso, torná-lo pobre, um falso índio.

O pobre é antes de mais nada alguém de quem se tirou alguma coisa que tinha, de modo a fazê-lo desejar outra coisa que não pode ter. Para transformar o índio em pobre, o primeiro passo é transformar o Munduruku em índio, depois em índio administrado, depois em índio assistido, depois em índio sem-terra, índio que, se insistir em ser índio, ou “voltar” a se reivindicar índio, será um “índio falso”, um

índio de jeans, um espertalhão. Um falso índio, ou seja, um subcidadão, que jamais será um “branco”, mas um “mestiço”, esse prodígio de hipocrisia conceitual que define a “identidade brasileira” — que a define na cabeça, pois nascida da cabeça, dos Brancos brasileiros. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017. p. 5.).

O graffiti de Cranio tem um viés ideológico que carrega consigo a denúncia das desigualdades sociais. Existe em seu trabalho, uma sátira carregada de uma acidez que insere o sujeito indígena em uma narrativa, às vezes cômica, às vezes trágica. A ação agente que pode ocorrer ou propor a interação do objeto artístico e espectador paciente, pode por um lado, reforçar a imagem do índio excluído, ou marginalizado, ou, por outro lado pode protestar, remontar ou rememorar a imagem de índio discriminado, o “pobre coitado do índio”.

Figura 28. Debaixo da Ponte



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

A segregação de espaço nas cidades proposta por Lefebvre (1991) traz consigo a ocupação de viadutos, pontes e outros abrigos físicos da arquitetura pública como refúgio de sobrevivência. A argentina Beatriz Sarlo (2014), em seu livro “A cidade vista”, tece o

surgimento dos enclaves em uma Argentina que via brotar nos centros urbanos a aglomeração de sujeitos que vivem em condições degradantes de completa miséria. São os moribundos que ao mesmo tempo que são vistos, são ignorados. Fazem parte de um extrato social que se expande a medida que a cidade cresce.

[...] os sem-teto penduram os pacotes com seus pertences nas árvores das praças ou os acomodam debaixo de pontes e avenidas, outra cidade efêmera se constrói e se destrói quase cotidianamente. [...] Todas as noites preparam seu dormitório na esquina de um edifício público, que já não funciona como entrada para parte alguma. É um espaço suficientemente amplo para que duas pessoas possam deitar-se para dormir. A não ser que a chuva venha do sul e seja com vento, a água respinga apenas nos cinquenta centímetros da frente do refúgio. Como a esquina foi uma entrada importante, tem-se acesso a ela por meio de três degraus que contribuem para a sensação de isolamento e permitem traçar uma espécie de umbral imaginário entre os que ocupam a rua. (SARLO, 2014, p. 54)

O que acontece em Buenos Aires, não é diferente do que acontece em qualquer grande cidade. Os moribundos vivem o agora torcendo para ter o que comer amanhã, são rejeitos das cidades, o que se quer manter afastado, expurgar, invisibilizar... Vivem e morrem como indigentes, buscam sustento no lixo de outrem. Colhem latas, papelão, e tudo aquilo que para uns fora descartado por não ter mais utilidade, para eles ganha valor como em um passe de mágica.

Aderir a imagem de um índio com uma escova de dentes em uma das mãos ao lado desta morada improvisada faz mais que transmitir uma relação entre os dois elementos, insere o indígena como um representante deste extrato social. Os “sem-teto” que a autora descreve, podem ser associados com os indígenas que são privados de seus territórios.

Esta imagem tem vida na cognição do espectador. A vivacidade das imagens pela qual Gell (2018) ampara sua linha de raciocínio. Do objeto vivo como pessoa, onde aquilo que lhe é interno e externo se imbricam em uma personitude fractal e distribuída na arte.

[...] a palavra “pessoa” não se limita a organismos biológicos fechados, mas abrange também todos os objetos ou acontecimentos de um dado meio a partir do qual a agência ou a personitude podem ser inferidas por abdução. Se considerarmos a partir dessa perspectiva, a pessoa e sua mente não se limitam a coordenadas espaço temporais, mas consistem em uma série de acontecimentos biográficos e lembranças de acontecimentos, bem como um conjunto disperso de objetos, vestígios e restos materiais que podem ser atribuídos a um indivíduo. Estes, quando reunidos, dão testemunho do que é ser agente e paciente ao longo de uma extensão biográfica que de fato, pode ir muito além da morte biológica. [...] Por ser uma intervenção do meio causal, a agência pessoal gera um desses “objetos distribuídos”, isto é, um conjunto de diferenças materiais no modo “como as coisas são”, a partir do qual uma determinada agência pode ser inferida por abdução. (GELL, 2018, p 323).

As condições que permitem trazer inferências cognitivas, memórias e ideias a partir das imagens, dependem não somente delas, mas de como elas são atravessadas em nossas subjetividades. E conforme o conceito de subjetividade em Deleuze e Guattari (1972), essas condições não estão ligadas apenas a nossa percepção individual, ela se conecta com o ambiente que a produziu. A percepção que Sarlo (2014) faz dos excluídos de Buenos Aires, também faz sentido na imagem de Cranio em uma coluna embaixo de um viaduto no centro de São Paulo. São objetos distribuídos em situações experencializadas por ambos os ambientes.

Figura 29. Coluna do Minhocão, na região de Santa Cecília em São Paulo.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

Justiça? O contraste entre a pergunta e a resposta, cabe a agência tentar responder em cada um que é fígado pela armadilha da imagem que punge e rasga a consciência humana, assim como o “punctum”⁴⁰ em Roland Barthes (1984). Cranio gosta de explorar os paradoxos,

⁴⁰ O Punctum e o Studium são conceitos cunhados por Roland Barthes no livro “A câmara clara”, onde tratam das dualidades que norteiam o interesse pela fotografia, e em geral, pela imagem. O punctum está ligado à

o contra-intuitivo, as feridas. Ao retratar o índio como prisioneiro, contesta a suposição de que eles gozam de regalias perante a legislação, ou dito de outra forma, sejam considerados “hiper-cidadãos” (Demarchi e Morais, 2015). O que está diretamente ligado a ideia do “índio preguiçoso”. Pois se não trabalham, como sobrevivem sem dinheiro? Construiu-se assim a ideia de índio assistencializado pelo Estado, onde seriam tratados com privilégios e benefícios exclusivos. Mas, esses discursos não levam em consideração que a relação de posse material dos grupos indígenas não se fundam no capital, e estes são tratados com os mesmos direitos e deveres como qualquer cidadão, “tendo respeitados os seus modos de vida e formas de expressão cultural, como afirma nossa constituição federal”. (DEMARCHI, 2016. p. 6). Segundo Viveiros de Castro (2017), essa percepção de regalias estatais é uma falácia, e o que se esconde por trás da “cidadania indígena” é muito mais atroz do que se pensa.

O Estado brasileiro e seus ideólogos sempre apostaram que os índios iriam desaparecer, e quanto mais rapidamente melhor; fizeram o possível e o impossível, o inominável e o abominável para tanto. Não que fosse preciso sempre exterminá-los fisicamente para isso — como sabemos, porém, o recurso ao genocídio continua amplamente em vigor no Brasil —, mas era sim preciso de qualquer jeito desindianizá-los, transformá-los em “trabalhadores nacionais”. Cristianizar-los, “vesti-los” (como se alguém jamais tenha visto índios nus, a esses mestres do adorno, da plumária, da pintura corporal), proibir-lhes as línguas que falam ou falavam, os costumes que os definiam para si mesmos, submetê-los a um regime de trabalho, polícia e administração. Mas, acima de tudo, cortar a relação deles com a terra. Separar os índios (e todos os demais indígenas) de sua relação orgânica, política, social, vital com a terra e com suas comunidades que vivem da terra — essa separação sempre foi vista como condição necessária para transformar o índio em cidadão. Em cidadão pobre, naturalmente. Porque sem pobres não há capitalismo, o capitalismo precisa de pobres, como precisou e ainda precisa de escravos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 5).

Prisioneiro, escravo, pobre... Tanto faz para o colonizador! Os protestos que são resgatados das imagens de Cranio, dão conta da multiplicidade de encontros e desencontros da subjetividade que agenciam.

5.2.3 Cosmologias / O místico e o ritualístico em Cranio

subjetividade, aquilo que a imagem chama a atenção de imediato, o que ela corta, rasga, fissura, punge no espectador. Já o Studium remete ao objetivo da imagem, o que se quer revelar e o que se revela dela.

O cristianismo é o olhar balizador para com as outras crenças. As estratégias do ocidentalismo, do etnocentrismo e da igreja, suplantaram o cristianismo como uma corrente de pensamento sublime e único, qualquer que seja o contraposto disto, é dado como herético. Ao inserir o seu personagem envolto em uma cosmologia estranha ao cristianismo, o artista traz à tona, a ideia da multiplicidade de crenças, do ecumenismo. A estratégia de aproximação que é dada pela pluralidade étnica, na qual o índio é pintado de forma híbrida, ganha agora contornos espirituais, sobretudo, contornos xamânicos.

Figura 30. O misticismo de Cranio nas paredes da cidade.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

O ritualístico, o misticismo, o mágico, o lúdico, o surreal, o sagrado e o profano estão presentes em diferentes medidas no graffiti de Cranio. O que Cranio evoca com suas imagens, traz para as paredes das cidades uma atmosfera que é coerente com o conceito xamânico de imagem espírito “Xapiri” de Kopenawa (2015), evocada pelo espírito e só a partir dele compreensível. Na imagem que trago para análise (Figura 30), o índio está em frente de uma fogueira, seus gestos sugerem evocar forças sobrenaturais que aparecem figuradas em imagens na fumaça que emana do fogo. É possível perceber nestas imagens que se projetam, uma cobra e crânios humanos. Nota-se presente um celular a tiracolo e aos pés o uso de um tênis. Em suas mãos peças de utensílios ritualísticos. Em sua cabeça um cocar plumário. Os seu olhar se dirige para as imagens projetadas pela fumaça.

A ideia das imagens espirituais do “xamanismo yanomami” de Davi Kopenawa (2015), no livro “A queda do Céu”, trazem contexto da cosmologia que pode ser traçada em paralelo com o conceito de feitiçaria à adoração de imagens em Gell (2018). Aquilo que o xamanismo de Kopenawa produz imagetivamente é considerado sagrado, uma forma estendida do pensamento. “A mente dos grandes homens dos brancos, ao contrário, contém apenas o traçado das palavras emaranhadas para as quais olham sem parar em suas peles de papel”. (KOPENAWA, 2015, p. 468.).

Embora não seja possível reduzir o xamanismo em apenas uma breve definição que seja capaz de elucidar a sua completude, encontrei no site⁴¹ dos “Povos indígenas no Brasil”, uma contextualização oportuna redigida por Pedro de Niemeyer Cesarino em 2009. Segundo o site, o termo xamanismo é genérico e mal compreendido, refere-se geralmente a um sistema cosmológico ritualístico partilhado por várias etnias ao redor do mundo. Cada localidade e/ou etnia possui a equivalência do termo ligada aos conhecimentos dos especialistas espirituais de seus povos, o que as culturas ameríndias chamam de pajé, curandeiro, sacerdote ou xamã.

O xamanismo em confronto com outras religiões (principalmente o cristianismo), é muito mal compreendido, por vezes, é visto pejorativamente como feitiçaria. Os investimentos da catequização não foram suficientes para suplantá-lo, pois não pode ser considerado uma crença religiosa uma vez que não estabelece dogmas, doutrinas ou liturgias pré-estabelecidas, nem mesmo possui um representante divino que o represente. Em Viveiros de Castro (2015) encontramos uma maior profundidade do termo que nos permite entender os conceitos do “perspectivismo ameríndio” tratando o xamanismo como uma cosmovisão de

⁴¹ Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Xamanismo> Acesso em: 20/09/2019.

mundo onde há uma diplomática interconexão espiritual entre seres vivos e mortos, humanos e não humanos, como, por exemplo, os animais, incluindo aí também os seres vegetais. Desta forma, é possível conectar (ou no mínimo, tornar mais clara), a ideia das imagens espirituais dos “Xapiris” de Kopenawa (2015).

Figura 31. A inspiração surreal presente no painel de Cranio.



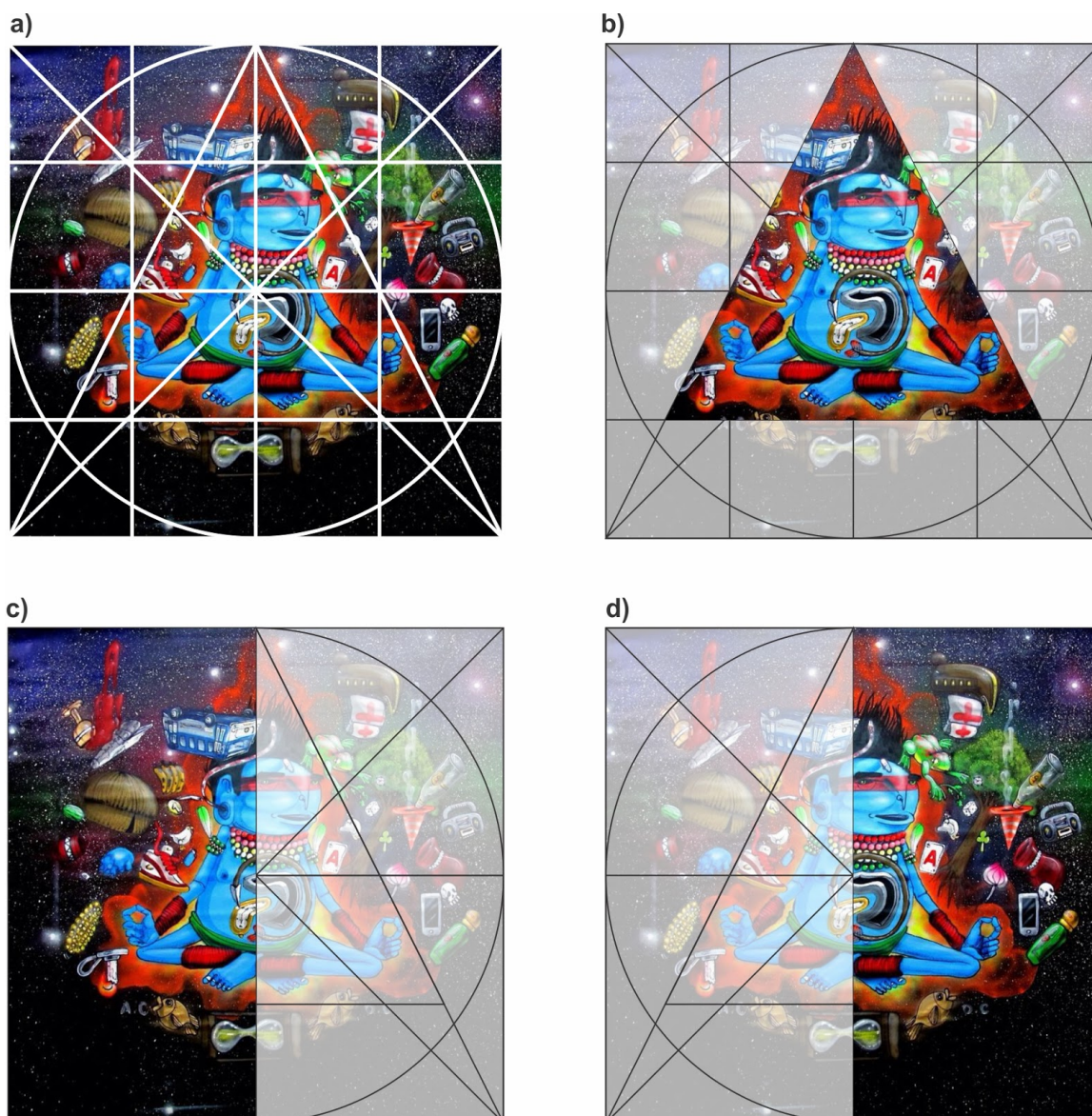
Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

Ao comentar a imagem como um índice de agência, advirto que, “só se pode falar de figuração visual onde há semelhança suscitando o reconhecimento” (GELL, 2018. p. 58.). A pluralidade de ícones apresentados na imagem, submete o espectador paciente à agência de reconhecê-los, traçando assim a interpretação que mais lhe seja coerente, sempre única, sempre outra. O tempo, a colonização, a mercadoria, as religiões de matrizes orientais, a

natureza, o cosmos, os desejos... Elementos de várias camadas de subjetividades estão sobrepostos e orbitam nesta imagem. A polissemia de interpretações é tão grande que é até imperioso arriscar alguma que desse conta de realmente ser precisa. Este é um jogo complexo e ao mesmo tempo convidativo como a atração da armadilha em Gell (2001).

Para traçar a intericonicidade desta imagem conforme o que propõe a análise do discurso em Courtine (2010) busco na geometrização da composição uma chave para no mínimo organizar uma linha de pensamento. Ao dividir a imagem em diagonais e paralelas, construo na imagem grades que trazem à tona a disposição dos elementos. Ao fundo um universo cósmico onde levita o personagem em posição de meditação (figura b).

Figura 32. Geometrização e compartimentação da imagem



Fonte: Elaborado pelo autor (2019).

O artista confessa que além de ter inspiração em desenhos animados é também em Salvador Dalí⁴² que obtém referências para suas criações. E isto é latente em seus trabalhos. No centro da imagem do índio aparece uma referência aos relógios de Dalí na obra “Persistência da Memória”. Entre os elementos que orbitam, uma ampulheta de tempo com a inscrição, a.C / d.C “antes de Cristo / depois de Cristo. O que corresponde ao recorte (figura 31. c e d) respectivamente. Os elementos que orbitam a figura principal parecem narrar uma linha do tempo cíclica. Entre estes elementos, é possível notar variados objetos flutuando sem gravidade e orbitando ao lado uns dos outros. Itens tecnológicos (como o smartphone) são figurados em meio a objetos tradicionais. Entre eles, objetos da natureza e do universo indígena como a oca, a flecha, o milho, bananas, braceletes, uma árvore.

Uma caravela com a cruz vermelha em suas velas remete ao colonizador, ao mesmo tempo que se vê um ônibus e também uma nave espacial. A colocação destes três elementos que são vistos em uma sequência que vai da direita para a esquerda, sugerem que a leitura de tempo proposta pelo artista seja invertida, como o sentido que indica a flecha pintada próximo ao relógio derretido de Dalí ao centro da imagem. Um tempo decrescente.

A relação dos objetos retratados entre si e o sujeito indígena retratado ao centro faz desta imagem um exemplo de produção do hibridismo, da intericonicidade e interculturalidade. Como se o artista estivesse retratando, por meio de um infográfico, o processo do hibridismo interétnico.

O personagem do índio azul que pinta ora é visto em contato ou coerente com aquilo que chamamos de “realidade”, ora é visto fora da lógica física racional. Com poderes mágicos ou figurados como seres antropomórficos. A própria noção de realidade e lógica racional é questionável. Realidade para quem? Evidentemente que uma realidade limitada ao olhar etnocêntrico, sobretudo, ocidentalista, que ignora a existência de possíveis outros mundos. O perspectivismo ameríndio de que trata o pensamento de Viveiros de Castro (2015), nos provoca a reconhecer que existem vários outros mundos e não apenas uma realidade e vários pontos de vista sobre ela. O processo de criação de *Cranio* brinca com estas outras realidades. Um devir imagem que se transforma constantemente à dança da sua imaginação.

⁴² Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí i Domènech é o nome do pintor espanhol (1904-1989), representante do movimento surrealista da arte moderna, em que a partir dos estudos de Sigmund Freud os artistas passaram a trabalhar imagens oníricas com base no inconsciente e nos sonhos.

Para Salles (2011), a transitoriedade da criação é dada em contínuos “gestos inacabados” sempre em construção. A cada suposta finalização de uma obra novas obras surgem ressignificando elementos da obra anterior e com isso agenciando os elementos da obra que está por ser feita. A forma com que o artista acredita estar a obra pronta para ser visualizada. Embora este acabamento seja transitório, fazendo parte da sua “rede de criação” contínua.

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (ZOURABICHVILI, 2004. p. 24)

O devir imagem a qual Deleuze e Parnet (1998), trazem em “Diálogos”, alinha-se com os conceitos de incompletude da obra artística abordados por Salles (2016), em “Redes da Criação”, onde a obra é vista como um processo inacabado que implica movimento e continuidade. Algo que Deleuze e Guatarri (2004) associam à agência, onde a incompletude é dada a partir da recíproca do processo em constante mutação, tanto no ato criador do artista, quanto no seu poder de abduzir reflexões.

5.2.4 O Consumismo

Um dos temas preferidos de Cranio, vem a ser o consumismo. O tema é tratado com relativa frequência e intermitência no conjunto da sua obra. O descontentamento de Cranio para com as mazelas do mundo moderno o faz retratar em suas críticas, imagens que trazem um grande poder de abdução. Descortinam e rememoram imagens que facilmente são absorvidas pelo senso comum, visto que carregam intericonicidades que já fazem parte dos discursos por meio de símbolos do capitalismo que são retratados em suas obras, como por exemplo, o dinheiro, a referência a marca da rede de fast-food “*Mac Donald*”, o uso de um tênis da marca *Nike*, entre outros.

Na visão de Kopenawa (2015) temos uma clareza da paixão dos “homens brancos” pela mercadoria. Pensam apenas em acumular mais mercadoria. São capazes de qualquer coisa para obter mais “peles de papel” (leia-se dinheiro).

São os brancos que são sovinas e fazem as pessoas sofrerem no trabalho para estender suas cidades e juntar mercadorias, não nós! Para eles, essas coisas são mesmo como namoradas! Seu pensamento está tão preso a elas que se estragam quando ainda são novas ficam com raiva a ponto de chorar! São de fato apaixonados por elas! Dormem pensando nelas, como quem dorme com a lembrança saudosa de uma bela mulher. Elas ocupam seu pensamento por muito tempo, até vir o sono. E depois ainda sonham com seu carro, sua casa, seu dinheiro e todos os seus outros bens - os que já possuem e os que desejam ainda possuir. Assim é. As mercadorias deixam os brancos eufóricos e esfumaçam todo o resto em suas mentes. Nós não somos como eles. (KOPENAWA, 2015. p. 413.).

O trabalho de Cranio procura, a partir da agência, capturar, tocar e abrir os olhos daqueles que como uma doença, são apaixonados pela mercadoria. Coerente com o que pensa Tuiávi, o chefe aborígene samoano da tribo Tiaveá, ilha de Upolu nos mares do sul. A clareza com que o traduz a essência da acumulação de mercadorias são atravessadas na obra de Cranio.

Mesmo quando um homem tem muito dinheiro, muito mais do que a maior parte dos outros, tanto dinheiro que daria para aliviar o trabalho de cem, até mil pessoas, nem assim lhes dá coisa alguma; *pega no metal redondo e senta-se em cima do papel pesado com avidez e volúpia brilhando nos olhos*. Se lhe perguntares: "Que vais fazer com todo esse dinheiro? Não podes ter mais na terra do que roupa, comida, água para beber". Ele não sabe o que responder, ou diz: "Quero ter cada vez mais dinheiro; mais e mais". E tu vêes logo que o dinheiro o pôs doente, que sua mente está inteiramente possuída pelo dinheiro. Está doente, obcecado, porque a alma lhe pende do metal redondo e do papel pesado; porque jamais terá o bastante, jamais deixará de apoderar-se do mais que puder. (SCHEURMANN, 2003. p. 32. Grifo meu).

As imagens que Cranio oferece carregam encontros do seu personagem com o dinheiro e a mercadoria. Um sujeito rico, sentado sobre muito dinheiro, jóias, pedras preciosas e moedas, brinca lançando seu tesouro ao ar com o brilho nos olhos como coloca o chefe samoano. Mas paradoxalmente Cranio inverte o sujeito e coloca o seu personagem indígena nesta condição.

Figura 33. A paixão pela mercadoria.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

A binariedade dos antagonismos de que tratam as imagens de Cranio, podem ser entendidas aqui como uma expressão da contra-intuitividade (Severi 2018), como uma das características centrais que fazem com que certas imagens sejam mais impactantes do que outras, capturando a imaginação dos espectadores. Daí surgem imagens paradoxais: ao mesmo tempo que coloca o sujeito indígena à margem da sociedade em um trabalho, logo em outro, o retrata seduzido pela mercadoria. Seu personagem indígena transita por todos os papéis desempenhados pelas pessoas em de uma sociedade capitalista: do miserável ao endinheirado, lá está o índio azul capturando a imaginação dos transeuntes.

O que mais impressiona neste contexto onde a imagem e o discurso se apresentam como um complexo emaranhado de significações estruturantes em uma sociedade, vem a ser a lucidez e contemporaneidade de uma obra escrita originalmente em 1967. “A sociedade do espetáculo” de Debord (2004), junto com o livro “A ordem do discurso” de Foucault (1996)

trazem uma clareza dos diversos fatores que influenciam os comportamentos determinando a imagem valorativa dos sujeitos, e o que é mais grave, sem que estes possam se dar conta disso. O que Bourdieu (2004) nos coloca como “violência simbólica”. Para Debord (2004), a sociedade vive intensamente mergulhada em um espetacularização balizada pelo consumo. Os agentes da sociedade se veem bombardeados por uma midiatização excessiva, onde a lógica do ter suplanta o ser.

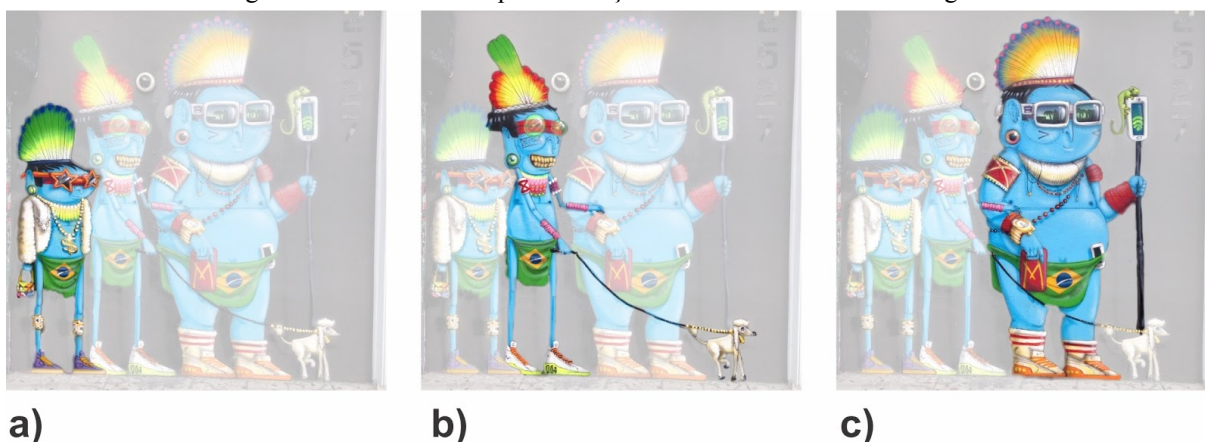
Figura 34. O Consumo e a acumulação capital.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

No intuito de fazer emergir os discursos que integram o objeto da análise, sigo em uma compartimentação da imagem, que neste caso é dada individualmente (por cada personagem). Assim coloco a sequência de reconhecimentos a partir da montagem abaixo.

Figura 35. Estudo da compartimentação individual realizada na imagem



Fonte: Montagem elaborada pelo autor (2019) com base na imagem recortada na análise.

O primeiro personagem (letra “a” da Figura 35), vestido com um casaco de pele animal, um grande colar cujo pingente vem a ser um cifrão dourado como ouro. Carrega em sua mão uma bolsa que faz referência aos produtos comercializados por Romero Britto⁴³. O personagem do do meio (letra “b” da Figura 35), com um sorriso aberto onde os dentes aparentam serem de ouro segura a guia de um cão da raça *Poodle*, um animal de estimação cujo tratamento adequado (banho, tosa, veterinário, etc.), não é lá muito acessível. Por fim, o índio (letra “c” da Figura 35), tem ao seu pulso um robusto relógio dourado. Em sua mão direita uma sacola que lembra as cores e a marca da rede de *Fast Food* Mcdonald's. Em sua mão esquerda um cajado com um aparelho eletrônico em que sua tela é possível ver um ícone do sinal *wi-fi*. Sobre o aparelho um pequeno réptil.

Nos três personagens óculos extravagantes lembrando excentricidades de artistas como Elton John, ou até mesmo os movimentos musicais do Maracatu e Mangue-beat. São claras demonstrações de excentricidade e ostentação a partir de códigos visuais que os interligam aos milionários. Os personagens estão figurados como as celebridades midiaticizadas que traduzem a sociedade da mercadoria, “a sociedade do espetáculo” de Debord (2004).

No jornalismo, as imagens midiaticizadas passam a ter mais valor que o próprio acontecimento, e se por acaso, não foi veiculado, é porque não está coerente com o que se espera do espetáculo, sendo ignorado, ou como coloca o autor, como se não tivesse acontecido.

⁴³ Romero Britto é um artista plástico brasileiro que com suas imagens coloridas e vibrantes passou a ser reverenciado como um dos grandes representantes da cultura *pop* atualmente. Suas obras são figuradas nos mais diversos produtos que comercializa em uma marca própria

Na “Sociedade do Espetáculo”, Debord (2004) acrescenta que o homem em sua individualidade passa a legitimar o espetáculo incorporando-o. Suas ações involuntariamente tendem a seguir suas inclinações e desejos. Neste contexto é possível aferir que as práticas discursivas e os poderes que permeiam a construção de discursos são estratégias de dominação eficazes, pois se utilizam do “espetáculo” (disfarçado de entretenimento e informação), como a sua principal ferramenta para disseminar e perpetuar as relações de classes e o consumismo cada vez mais desenfreado.

O que Cranio subverte nestas imagens, é colocar o sujeito indígena como protagonista deste espetáculo. Uma forma de aderir a imagem do indígena aos problemas contemporâneos das grandes cidades. A conexão de suas obras umas com as outras reforça a ideia de Salles (2016), em que a “rede de criação” pela qual o artista se vale é interligada no percurso de criação de suas obras. Desta forma, quando Cranio afirma que seu personagem é a figura de todos na selva de pedra, ele o faz, para que sejam reconhecidos na pele de diferentes sujeitos atores da cidade, sejam eles pobres ou ricos.

5.2.5 O país do Futebol

O futebol, um esporte que originalmente surgiu na Inglaterra, quando aportou em terras brasileiras logo foi assimilado e, de certo modo, construído simbolicamente como “uma paixão nacional” que ritualiza e fetichiza o sentido do esporte. A doutora em Antropologia social, Simoni Guedes (2002), em seu artigo “O Brasil nas Copas do Mundo”, traz a conjuntura que teceu ao decorrer dos últimos 50 anos, a imagem do Brasil como “o país do futebol”. Para ela, a integração dos fluxos sociais da modernidade criam um movimento de configuração das características nacionais como identidades, onde o esporte em competições internacionais externiza e coloca a prova este nacionalismo.

É também nesta linha de pensamento que Stuart Hall afirma que “uma cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (2000, p. 50).

Segundo Guedes, desde 1930, a midiaticização do esporte no Brasil, especialmente em períodos de copas do mundo, potencializaram a dimensão da identidade nacional brasileira ligada a corporalidade de um país multiétnico onde as habilidades individuais de um “craque” são representações de uma identidade nacional.

No futebol à brasileira, por exemplo, situamos o *craque* e o desempenho individual *habilidoso* no centro de nossas concepções. Em face do modo como representamos nosso uso social do corpo através do futebol, valorizamos, acima de tudo, uma forma de jogar designada, muitas vezes, como *futebol-arte*. Ensinamos e estimulamos técnicas e habilidades associadas ao desempenho individual tais como *driblar*, *fintar*, *enganar o adversário*, *ter jogo de cintura*, *ter toque de bola*, *ter domínio de bola*. Investimos, portanto, na produção de craques. (GUEDES, 2002, p. 9).

De certo que a ginga brasileira, foi importante para fazer com que o esporte tivesse sua grande ascensão mundialmente. O que coloco em questão aqui não é isso, trata-se do resultado da difusão desse ideário que penetrou imperceptivelmente na identidade socialmente construída do país. Tal particularidade teceu a ideia de que nosso jeito de jogar futebol é diferente e, por consequência, nos torna exclusivos, nos torna *o país do futebol*. No Brasil, o fetiche que se construiu tendo como base o futebol e seus atores trazem a completude de sua propriedade enquanto símbolo nacional. Pouco se fala de outros esportes, mas é fácil perceber como o futebol está presente no imaginário social. Diversos campeonatos nacionais, estaduais ou locais preenchem a pauta do jornalismo esportivo diariamente. Até mesmo uma criança ao nascer já ganha de herança o time do pai.

Em períodos de copa do mundo, via-se outrora, mais do que hoje em dia, ocorrer um movimento sinérgico entre os brasileiros que decoram suas lojas, pintam de verde e amarelo suas fachadas, ruas... Pintam os símbolos do Brasil por toda parte. Bandeiras são vistas nas janelas das casas em dias de jogos, que inclusive são tidos como feriados nacionais. O *frisson* do jogo da seleção é assunto no país inteiro. As bandeiras e símbolos nacionais que são pintados nos muros das cidades, tornaram-se alvo da imagem irreverente do índio azul de Cranio.

O patriotismo por meio da paixão nacional pelo Futebol é colocado em questão por Cranio nesta categoria temática de seu trabalho. As representações que faz questiona também, a corrupção e os altos custos envolvidos com a realização da copa do mundo de futebol em um país carente de recursos para áreas basilares da sociedade. O inconfundível uniforme da seleção brasileira vestido pelo personagem de Cranio, somado a sua expressão enfezada e o gesto obsceno que faz com as mãos, dão o tom irreverente de seu trabalho. O que Cranio contesta nesta imagem não se trata apenas de um patriotismo que surge a cada quatro anos, vem a ser, sobretudo, o apagamento que tal circunstância acarreta socialmente.

Figura 36. O torcedor patrióta.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

Em alguns trabalhos Cranio chega a deixar registrada na imagem a frase: “Vende-se uma copa com tudo dentro!” Uma crítica ao descaso Estatal para com os problemas do país em detrimento do famoso “pão e circo”. A adesão do sujeito indígena neste contexto é mais forte ainda, remete ao descaso de um país que enquanto para tudo para gritar “Gooooool”, fecha os olhos para aqueles que tentam resistir e sobreviver.

Os momentos de copa do mundo, obscurecem os problemas sociais do país. “Na medida em que é a nação que está em jogo, as outras disputas e confrontos no futebol são englobados e suspensos nesses períodos, sendo lançados ao esquecimento no mesmo processo e intensidade com que o foco é colocado sobre o nível nacional.” (GUEDES, 2002, p. 7). O que está em jogo e o que realmente importa para estes patriotas quadriênios não passa das quatro linhas do campo. A espetacularização do campeonato, invade a pauta midiática de tal modo que os jogadores passam a adquirir status de mercadoria.

Na imagem representada pela Figura 37, Cranio materializa o seu personagem indígena (híbrido) devidamente uniformizado com os trajes da seleção brasileira de futebol portando fogos de artifício nas mãos, em referência às comemorações de “*gols*” da seleção. É importante salientar que a imagem foi pintada sobre o símbolo da CBF - confederação Brasileira de Futebol, criada por torcedores populares em razão da tradição do patriotismo que emerge nos períodos das copas. Quanto a essa imagem de fundo, elenco duas particularidades que julgo serem importantes destacar, a primeira delas é a questão da pintura popular realizada em períodos de copa do mundo, a outra está ligada a própria escolha desta imagem para realizar a sua intervenção.

Figura 37. O torcedor irreverente.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

No quesito das pinturas populares, trago de Suiá Omim (2019), as referências aos conceitos que atribuem ao pintor popular o status de “*designer popular*”. Em um recente artigo intitulado “Pintor ou designer popular”, a autora discorre sobre a pesquisa de Edson Meirelles, um fotógrafo e pesquisador carioca que ao longo de 30 anos realizou uma vasta documentação fotográfica em uma coleção composta por mais de 20 mil cromos sobre as pinturas populares no Brasil, o chamado “Projeto Mafuá”. Segundo Suiá (2019) a pesquisa de

Edson Meirelles elucida tanto improvisações não acadêmicas, quanto expressões de criatividade de produções anônimas cujos autores não são considerados artistas. São vistos como atuantes em um ofício não reconhecido. O Projeto Mafuá, por sua vez, é prova de que estas intervenções populares ocasionais, movidas seja lá qual for o motivo, são representantes documentais de uma rica teia de significados que moldam a arte popular brasileira. Nestas intervenções eclode uma arte “tipicamente brasileira”, salientando que o próprio Edson Meirelles as classifica como “*Design Popular*”.

A outra particularidade que destaco a respeito da pintura sobre o símbolo da CBF, vem a ser a ação do artista em escolher especificamente esta imagem para dela se apropriar em um gesto de ressignificação. Cranio deixa claro em entrevistas que parte do processo de criação de seus trabalhos se encontra na procura do local da intervenção, segundo ele essa escolha é dada pelo próprio suporte visual da cidade, uma espécie de convite para sua ação. Isto se dá de forma espontânea, onde a própria arte já existente na parede, realizada por outras pessoas anônimas são atrativos que lhe compelem a intervir com seus personagens. Suas bases favoritas para este tipo de intervenção, são os símbolos nacionais pintados pelas comunidades em razão da copa do mundo.

Esta ação a qual o artista se diz compelido a agir, pode ser classificada como um indício da abdução da agência de Gell (2018), onde a imagem já existente reage em seu processo criativo, fazendo-o interagir pintando seu personagem. Neste processo de interação com uma obra popular já existente Cranio é fisgado pela agência de uma determinada imagem pintada, considerando que a ação de desenhar e pintar o seu personagem, de acordo com o que coloca Gell (2018) vem a ser uma ação agente da sua cognição. E esta por sua vez torna-se uma imagem potencialmente agentiva para os que dela vierem a ter contato, há de se considerar então que neste caso existe um processo de agência triplo. O primeiro movimento de agência ocorre quando o artista se sente fisgado pela imagem, o segundo movimento agentivo ocorre quando ele transfere a sua criação mental no muro, e o terceiro movimento é dado aos espectadores do painel, que por fim, foi ressignificado.

Quando perguntado sobre o seu processo de criação, se haveria nele um esboço ou rascunho das imagens, Cranio coloca: “o meu processo de criação é totalmente *freehand / freestyle*, eu faço assim... o que vem na minha mente na hora... e é isso vai saindo, não tem desenho nenhum antes (PARNAÍBA, 2019, em entrevista para o autor).

5.2.6 A Tecnologia

Cranio nesta categoria traz o que ele chama de “droga tecnológica” para as ruas da cidade. Sua crítica à dependência tecnológica da contemporaneidade é a tônica de seu protesto. O tom sarcástico que opera traz à tona os novos hábitos e vícios que surgem com o advento da comunicação móvel, bem como, o desejo de estar conectado. Na imagem (Figura 38), um sujeito indígena bem vestido, está interligado aos equipamentos por meio de cabos e fios. Os raios que saem de seus olhos se dirigem para um smartphone em sua mão esquerda. Ao mesmo tempo, na mesa, ele mexe com a mão direita em um notebook com a marca de uma maçã mordida de dois lados fazendo uma clara alusão à marca da *Apple*. Os fios dos equipamentos entram pelo seu ouvido e pelo seu nariz, como que se estivesse tomando doses de drogas. Sua expressão pode ser entendida como um momento de êxtase ou uma overdose. Uma overdose de tecnologia.

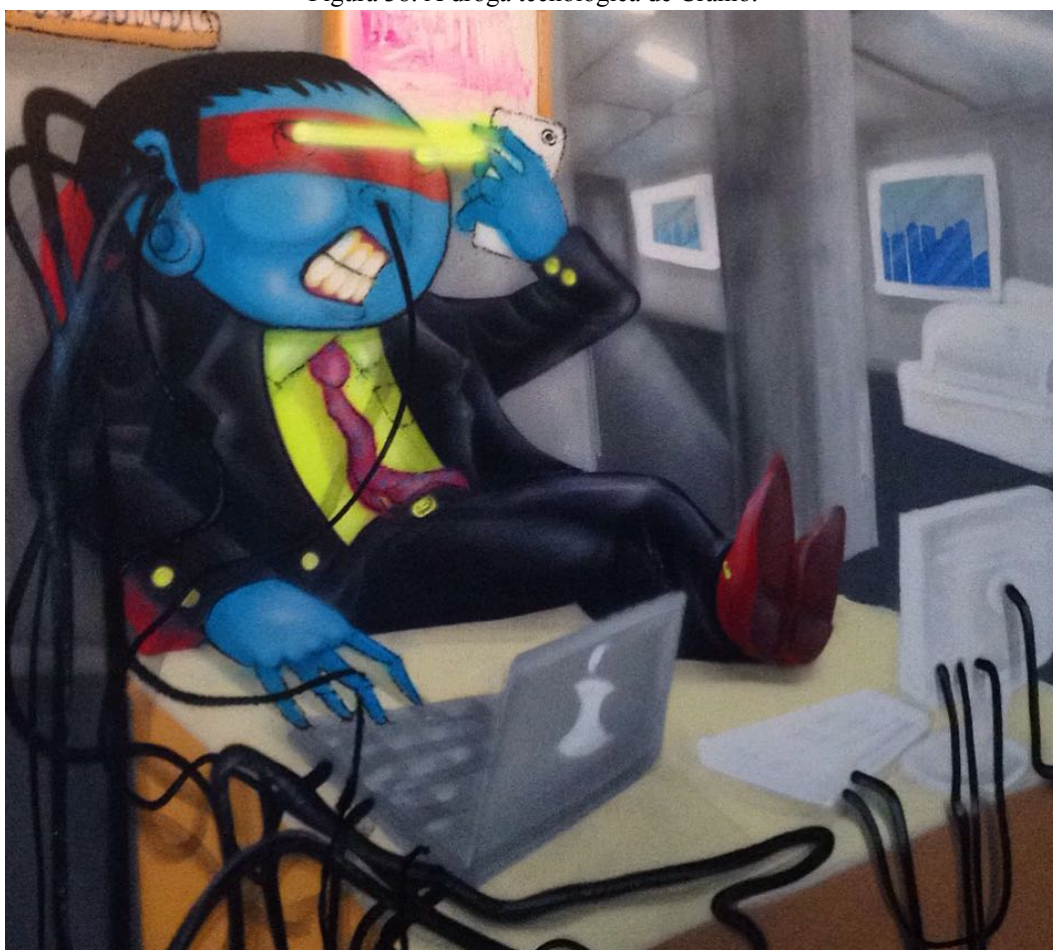
Marcia Tiburi (2013), em “Sociedade Fissurada”, traz o alargamento do conceito do vício nas drogas, inserindo neste as drogas contemporâneas como a tecnologia. Neste sentido, o seu entendimento sobre drogas não se limita a substâncias alucinógenas proibidas, os dependentes agora assumem o caráter impulsionado pelo comportamento. A fissura pelas chamadas drogas tecnológicas, para Tiburi (2013), consiste em um forte desejo que passa a comandar as ações do indivíduo. Entre estes desejos comportamentais incontroláveis encontram-se, por exemplo, a estéticomania (desejo e busca incessante pela perfeição física), o consumo e a adoração pelas mercadorias, bem como o desejo pela tecnologia e a fissura pela conexão na internet. Embora não estejam ligados a ingestão de substâncias, estes novos vícios produzem efeitos químicos de recompensa cerebral similar as chamadas substâncias narcóticas.

Ao apresentar o sujeito indígena como uma vítima do vício da tecnologia, Cranio dialoga com a ideia de que são os indígenas seres humanos que estão sujeitos a todos os problemas da sociedade, onde as sínteses culturais propostas por Salhins (1997b), na indigenização da modernidade traz o sujeito indígena inserido na transculturalidade em constante mutação. A dissertação de Oliveira Júnior (2018), ao pesquisar o protagonismo indígena e as ressignificações das tradições culturais, traz pensamentos norteadores.

Essa realidade dos Xerente é o retrato de grande parte dos indígenas do Brasil que, em meio a uma imensidão de diversidade cultural, sobrevivem a conflitos,

perseguições, quebram estereótipos e reafirmam lutas por preservações culturais, assim como pela igualdade de direitos. A previsão de desaparecimento dos povos indígenas cedeu lugar à constatação de que “os índios estão no Brasil para ficar” (CUNHA, 2012, p.122-123). Logo, os povos indígenas encontram na internet um “porta voz” prático e acessível aos seus anseios, onde podem mostrar suas diversidades culturais e dizer que são brasileiros. E por mais que prevaleça no discurso social o equívoco de que os indígenas são sinônimos de grupos com culturas congeladas, atrasadas e, assim, vivam em isolamento, esses mesmos nativos vêm provando o contrário. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2018. p. 120.).

Figura 38. A droga tecnológica de Cranio.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

Ancorado nos conceitos de Cunha (2014), em que “cultura” (com aspas), exprime a forma como nos mostramos para os outros. Segundo Oliveira Júnior (2018), os indígenas preservam e ressignificam seus traços culturais com o uso das tecnologias. Não substituindo seus hábitos, mas somando a eles como processos de representações identitárias. Uma maneira de dar-se a ver carregada de intencionalidades que reforçam suas identidades.

Não é um engano achar que as culturas indígenas vieram do passado, o engano está no desejo de mantê-las neste passado. De não reconhecer que mesmo depois de tantas tentativas

de exterminá-los, os indígenas estão aí, resistindo no presente. Freire (2002) esclarece que, embora estejam entrelaçadas, as ideias de culturas atrasadas, culturas congeladas e culturas presas ao passado, elas possuem particularidades que as diferem. A ideia de “culturas atrasadas” diz respeito à forma como são desprezados, as “culturas congeladas” falam sobre os estereótipos, ou a forma como são representados e as “culturas presas ao passado”, dizem respeito a forma como são forçados a se manterem. Dentro deste contexto é possível perceber que a tecnologia se coloca como uma ferramenta de representação pela qual os indígenas puseram-se a interagir estrategicamente.

A presença da tecnologia representada na imagem do graffiti de Cranio novamente se vale de ambiguidades para desconstruir pensamentos discriminatórios. O índio azul faz por evocar a relação da tecnologia não só para si (como índio), mas para todos os que se identificam com as situações a qual ele está exposto. O olhar daquele que é preso na imagem, dela faz parte.

Figura 39. A imagem *selfie*.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

A figura do índio azul de Cranio, agora é ligada ao desejo da espetacularização de si por meio da tecnologia, em especial a partir da cultura do *Selfie* nas redes sociais. A sucção de sua imagem em pose de *selfie* causada pelo aparelho celular em sua mão traduz a dependência do sujeito que tem sua imagem sugada para dentro do aparelho. O ciberespaço com a difusão das redes sociais torna-se então ferramenta de exposição e produção de subjetividades, o que possibilita a ideia da integração entre corpo e máquina. O celular se coloca como uma extensão do corpo, uma prótese maquínica pronta para estender as funcionalidades físicas corpóreas.

Um outro elemento chama a atenção neste recorte fotográfico pela qual o artista espetaculariza a sua obra. Trata-se do enquadramento que faz, que insere uma lixeira na imagem. O artista já deixou claro que os locais escolhidos para as intervenções dialogam com a imagem. A presença da lixeira na foto me provoca relacionar a usabilidade e o destino das imagens que são produzidas diariamente.

O exibicionismo, termo dicionarizado como a mania obsessiva de mostrar-se ou o impulso da pessoa que ostenta e exhibe suas próprias qualidades físicas, passou a ser visto como patologia que se agravou com o advento das redes sociais. As novas formas de interação e exposição proporcionadas pelas redes sociais influenciam e equalizam transtornos psicológicos por meio da imagem. A depressão é um dos efeitos colaterais desta exposição.

Ao materializar a imagem de um indígena com a sua face sendo sugada pelo aparelho, Cranio reafirma não só a sua crítica para com a dependência tecnológica da contemporaneidade, mas o faz, inserindo o indígena nesta equação. Isso vem a ser simbólico, na medida em que o sujeito indígena, no imaginário popular do senso comum, é excluído deste cenário tecnológico da atualidade.

5.2.7 A política atravessada no graffiti de Cranio

Para Freire (2002) existe o equívoco de acreditar que "os índios não pensam por si", são objeto de manobra de antropólogos, organizações, ONGs, etc. Ignoram sobretudo, o patrimônio material e imaterial desses povos. Acreditar neste equívoco é inconcebível, visto que, depois de tanto sangue violentamente derramado, estes povos ainda resistem e lutam por seus direitos. A ideia de que o índio não tem capacidade para ser interlocutor de sua própria

existência faz parte de um discurso que tenta de todas as formas inviabilizar o protagonismo de suas falas. Uma atitude para “calar a boca” de quem se julga não ter propriedade de fala.

Assim, desmerecem e acusam também aqueles poucos corajosos que lutam por causas ativistas, considerando-os oportunistas. Oportunistas mesmo, são os que praticam o esbulho de terras, os que traficam madeira, os industriários dos minérios, a bancada ruralista, bem como, os políticos de um “Estado que como estamos a ver, é o aliado principal dessas forças malignas, com seu triplo braço “legitimamente constituído”, a saber, o executivo, o legislativo e o judiciário.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017. p. 3.).

Os indígenas comprovam sim, que são sensatos e pensam por si próprios, e ainda mais, pelo planeta que também usufruem os não indígenas, assim como afirmam Demarchi e Morais (2015), o pouco da floresta nativa que ainda resiste aos desmatamentos, está sob proteção dos povos indígenas. É no mínimo ignorância acreditar que não pensam por si.

Cranio ao representar o político corrupto por meio da imagem do seu personagem indígena, provoca sobretudo, a indicialidade de um agenciamento que compartilha a contestação e a denúncia da prática da corrupção.

Figura 40. Para onde vai o dinheiro Público?



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

Como num gesto de menosprezo para com o dinheiro público o personagem de Cranio encarna agora a imagem de um político corrupto. Embora não se assume filiado a nenhuma vertente política, na imagem (Figura 40), Cranio coloca seu personagem trajando um terno vermelho, cor que pode ser ligada ao PT - Partido dos Trabalhadores, que chegou ao poder nas eleições presidenciais de 2002, mantendo-se a frente do país até as eleições de 2018. Sua intenção não demonstra ser em ofensiva ao partido e suas ideologias em específico, mas sim ao poder representado pelos políticos. Em sua mão direita um gesto obsceno, na esquerda um saco de dinheiro onde lê-se “dinheiro público” sendo jogado em um vaso sanitário. A questão da política brasileira é complexa e cercada de acontecimentos narrativos que constroem a imagem do homem público ligada ao inescrupuloso, ao sórdido, ao embaraçado, ao obscuro, ao vendido e a todas as piores qualidades daqueles que deveriam se prestar ao bem social. As contas milionárias em paraísos fiscais, os esquemas de propinas, a farra com o dinheiro público, os escândalos que são delatados, e outras tantas manobras, já não surpreendem. Fazem parte de uma imagem identitária já apregoada aos políticos. Não que essa imagem esteja enganada. Traduz a essência dos conceitos de Viveiros de Castro (2017), com os índios como “(In)voluntários da Pátria”.

Figura 41. Devolve o mensalão seu ladrão!



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

O indígena político, trajando mais uma vez de terno vermelho, faz um gesto obsceno com a mão direita e carrega em sua mão esquerda uma mala preta cheia de dinheiro, onde lê-se “Mensalão”. Uma clara alusão ao escândalo do esquema de pagamento de propinas denunciado via delação. Ao seu lado, um outro personagem (também figurado na pele de um indígena), está encapuzado, armado e gesticula para que o político devolva a mala de dinheiro.

Neste painel, Cranio se presta a mais um de seus recursos de abdução por meio da agência que sua imagem proporciona. As vísceras do Estado são colocadas a exposição quando olho para este graffiti e me pergunto: Quem é o ladrão? Naturalmente que o político é o primeiro a ser culpado. A dupla figuração indígena da imagem reforça a ideia de que Cranio deseja que seja compreendido que os seus personagens indígenas, somos nós. O desejo de espelhamento do *self* com a figuração nos dois personagens, cria um jogo que instiga a escolher quem me representa na imagem. E isso me faz aproximar do ladrão que empunha a sua arma em busca de justiça. O ato de lhe devolver alguma coisa, pressupõe que esta coisa lhe foi subtraída. Ele é que foi roubado. Ele, o povo brasileiro. Eu. Você.

“ARTE DE RAIZ”

Celdo Braga

**Na expressão aborrecida,
no olhar fito no vazio,
o labirinto sombrio
de um beco sem saída;
uma criança vencida
sem direito de sonhar
com a cultura milenar
horizonte de sua vida.**

**Com tinta, pincel e arte,
meu devotado pintor
trouxe à luz um beija-flor
dizendo – fiz minha parte –
que o nosso olhar não descarte
essa gota de utopia
entre o caos e a magia
da vida tratada à parte.**

**Enquanto houver um Raiz
com esse dom de pintar
para poder ensinar
ao nosso olhar aprendiz
o que cada traço diz
na trama de uma pintura
louvarei a criatura
porque Deus nos quer feliz!”**

5.3 As raízes de Raiz

Cabe agora, apresentar observações analíticas sobre o trabalho de Rai Campos de Lucena, o Raiz. O baiano mais amazonense que já pude ver. Conforme resgatamos da tabela 03, o seu trabalho tem menor fragmentação temática gerando quatro categorias. Isto é indício de que concentra foco nas categorias existentes, trazendo constância ao conjunto da obra.

Tabela 03. Resultado da categorização específica do corpus de Raiz.

| DESCRIÇÃO | | RAIZ | |
|---|--------------------------------------|------------|-------------|
| Item | Categorias da Análise | Quantidade | Percentual |
| 6.2.1 | Hibridismo Interétnico e Identitário | 24 | 27% |
| 6.2.2 | Cosmologias | 21 | 24% |
| 6.2.3 | A Política | 2 | 2% |
| 6.2.4 | Crianças | 42 | 47% |
| Total de imagens oriundas do recorte | | 89 | 100% |

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

Na trajetória de Raiz percebo fases evolutivas de personagens, até o trabalho figurativo atual. E ao contrário de Cranio, Raiz demonstra não ter o seu foco nos personagens, nem pinta os indígenas de forma satirizada.

Figura 42. Os Personagens de Raiz



Recortes realizados de suas obras. Fonte: Múltiplas imagens de graffitis extraídas da internet.

É interessante perceber o conceito de obra inacabada de Gell (2018), onde cada obra age para com a sua sucessora assim como agiu para com a sua antecessora em um ciclo que se

retroalimenta, nunca tornando o trabalho do artista repetitivo, mas em transformação, assim como coloca Salles (2011 e 2016) em “Gesto Inacabado” e “Rede de Criação”.

Na entrevista⁴⁴ cedida para o Blog “A arte na rua”, Raiz fala sobre seu personagem.

Eu já fazia um boneco com uma cabeça verde. E achei incrível como as coisas foram surgindo pra mim. Assim como o nome, o desenho do personagem, muitas coisas foram fluindo. Criei o personagem da cabeça verde. Ele era muito simples, só a cabeça, não tinha braço, somente um pequeno pescoço. A galera começou a falar: “É o menino que faz o ET”. “É o menino que parece um ET”. Eu parecia um ET mesmo e não me sentia parte da sociedade. Sentia-me diferente. Não pensava como a galera. Por isso começaram a dizer que eu parecia com um ET (risos). “Esse bicho é todo diferente”. “Esse cara não é daqui não, é um alienígena”. Essas colocações foram fazendo sentido. Eu não tenho a pintura, mas quando citei lá atrás que comecei a me dedicar a pintar todos os dias, que estava sentindo umas transformações em minha vida, isso aconteceu a partir do convite para participar de um evento no bairro de Santo Antônio em Manaus. Lá, fiz uma pintura na parede da escola com a cabeça do personagem em tom de verde. Procurei fazer um desenho em 3D mais elaborado. Através do spray procurei aperfeiçoar, aplicar sombras, luz... Foi assim que surgiu. Outro dia é que vim notar que o desenho que fiz desse personagem em Santo Antônio, tem a boca e a cabeça aberta de onde saem várias coisas, segurando uma placa com dizeres rastafári. Hoje, fazendo uma reflexão, eu percebo que, na época, a pintura que fiz do personagem foi uma forma que encontrei de levantar uma bandeira de luta... (LUCENA, 2014 *in* Blog “Arte na Rua”).

Raiz se refere a lutar contra o desmatamento. Sua árvore da cabeça verde é efêmera e permanece no muro como as árvores nas cidades, se assim permitirem.

Figura 43. Continuação dos Personagens de Raiz



Recortes realizados de suas obras. Fonte: Múltiplas imagens de graffitis extraídas da internet.

⁴⁴ Blog “Arte na Rua”. Disponível em <http://www.aartenarua.com.br/blog/entrevista-com-o-grafiteiro-raiz/>
Publicado em 29 de Julho de 2014. Acesso em 22/06/2019.

A aproximação do artista com a temática indígena deu-se de forma natural, conforme Rosário (2018), passou a vivenciar e participar de experiências em comunidades de diferentes etnias. Raiz afirma ter tomado ayhuasca com os Kanamary. Para ele, esta experiência lhe fez aguçar os sentidos, passando a se inspirar no lado espiritual. Padrões geométricos inspirados nos grafismos indígenas são sobrepostos nas suas pinturas através de transparências cromáticas que tornam o seu trabalho inconfundível. Tais padrões são características que o artista diz ter sido inspirada em uma de suas imersões alucinógenas de ayhuasca.

Em Severi e Lagrou, quando colocam as “quimeras em diálogo”, sustentam que o minimalismo abstrato dos grafismos que aderem aos corpos, sugerem outras imagens que as tornam múltiplas. Seriam os grafismos de Raiz, imagens quiméricas capazes de agenciamento?

O que é uma quimera? Há alguns anos (2003), um de nós propôs chamar assim toda imagem múltipla que, associando em uma só forma índices visuais provindos de seres diferentes (um pássaro e um ser humano, uma serpente e um jaguar, ou um lobo e um leão marinho...), provoca uma projeção por parte do olho, que faz surgir uma imagem implicando ao mesmo tempo a presença destes seres diferentes. Uma quimera deste tipo é portanto uma representação plural onde o que é dado a ver apela necessariamente à interpretação do que é implícito. Esta parte invisível da imagem se encontra totalmente engendrada a partir de índices dados em um espaço mental. Um único princípio subjaz à estrutura destas representações: a condensação da imagem em alguns traços essenciais supõe a interpretação da forma por projeção, e portanto por preenchimento das partes faltantes. (SEVERI, LAGROU. 2018. p. 11 e 12.).

O uso dos grafismos indígenas não está limitado aos corpos, são retratados nos mais diversos suportes e isso depende muito de etnia para etnia. Raiz transporta o poder de agência dos grafismos para suas imagens. A partir da técnica de *estêncil*, preenche a maior parte de suas obras com grafismos. São efeitos cromáticos que causam a sensação de transparência, intersecção, ou fusão. O que os indígenas fazem com tinturas naturais, como as que são extraídas do urucu ou do jenipapo, nos corpos, artefatos e objetos, ele faz com as cores do *spray* nos muros, casas, embarcações, palafitas... Embora os grafismos geométricos estejam aderidos aos suportes da cidade, este é representado sobre os corpos dos seres da imagem, ou seja, são feitos sobre o rosto e a pele do indígena pintado. Não deixa de estar no corpo. Um corpo imagem, uma imagem viva, agentiva, quimérica. É interessante observar o trabalho de Raiz sob o ângulo quimérico da agência.

Figura 44. Raiz aplicando o efeito dos grafismos com *estêncil*.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria: obras em andamento.

Figura 45. Quimera viva



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria cosmologias

Raiz exemplifica a agência de seu trabalho em imagens completamente sensoriais, condensando camadas complexas que se sobrepõem. Na Figura 45, o painel de Raiz é pintado na fachada de um estúdio⁴⁵ de tatuagem, o que por si já é bastante simbólico. Temos um corpo de uma mulher do povo Kayapó devidamente pintada, pintando outro corpo não indígena (a se supor pelo tom da pele). A pintura na pele da índia que pinta é sobreposta pelo efeito transparente que aplica, causando uma duplicidade de grafismos em seu corpo. A pintura do corpo pintado (não indígena), emana um efeito que sugere poderes mágicos e sobrenaturais, sobretudo, poderes quiméricos. Poderes estes explorados em seu trabalho, estratégias das armadilhas que abduzem à agência.

As pinturas corporais dos povos ameríndios, cumprem objetivos socioculturais distintos conforme a estrutura de códigos simbólicos partilhados por cada grupo. A relação entre si, os elementos da natureza e o sagrado são expressões do modo como entendem, percebem e interagem com o mundo. Os estudos de Demarchi (2018), em “Pinturas terapêuticas: corpos e tintas em alguns grupos Jê”, trazem análises e comparações da face profilática, protetiva e terapêutica das pinturas corporais deste grupo linguístico. Os contextos em que são usadas as pinturas corporais são múltiplos, e ultrapassam as características sociais de distinção étnica, parentesco, nomeação. Adquirem caráter agentivo em uma abordagem praxiológica, como em situações de resguardo, doença, gestação, parto e luto, entre outras.

5.3.1 Hibridismo Interétnico e Identitário.

A interetnicidade de sua obra enfatiza sobretudo, as particularidades de cada etnia retratada. O artista que cresceu em contato com as culturas indígenas, valoriza as diferenças em detrimento da generalização da imagem indígena. Tornou-se, então, um artista engajado com a causa.

⁴⁵ Conforme consta na descrição da postagem, trata-se do Pietro Tattoo's Art's Studio em Boa Vista Roraima.

Figura 46. Mural “Seres do Javari”.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

O mural “Seres do Javari” (Figura 46) pintado em casa regional de Atalaia do Norte na fronteira Brasil/Peru, retrata cinco das muitas etnias do Vale do Javari, são elas: Kanamary, Korubo, Matses, Marubo e Matis. Em entrevista para o canal Amazonas Atual⁴⁶, publicado no Youtube em 28 de Fevereiro de 2019, quando perguntado sobre o realismo que aplica em suas imagens o autor relata que suas inspirações buscam em imagens fotográficas a apresentação da realidade de cada etnia retratada valorizando as suas diferenças.

Eu busco reproduzir, por quê? Eu vejo que quando a gente fala assim “índio”, povo indígena, povos originários, o que vem na cabeça das pessoas é sempre o seguinte: uma pessoa vermelha, com uma pena na cabeça, uma tanga na cintura, fazendo Uh! Uh! Uh! Com uma flecha e tal... E na verdade, existem milhares de etnias de povos indígenas dentro do nosso continente, e que eles não são a mesma coisa. Tem uns que usam cocá, outros não usam, tem os que usam tanga, outros não usam, uns pintam o rosto, outros não pintam, uns fazem artesanato, outros fazem flecha, outros fazem cacete. Então cada etnia tem uma particularidade, que eles até se auto denominam, o povo deles, sempre pelo nome da sua etnia, por exemplo, um índio que é Korubo, pra ele, ele não sabe que tem outros índios ali, ele fala que Korubo pra

⁴⁶ Amazonas Atual. **Raiz Campos é o artista que faz os incríveis grafites espalhados por Manaus.** 2019. (7'22"). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8saKCN9NkDc&t=1085s> Acesso em 01/07/2019.

ele, é como se fosse o ser da terra. Eu sou o Korubo, um ser aqui da terra! Para ele é normal ser chamado de Korubo. Então o Korubo usa uma coisa que é só dele, ele tem uma pintura que é só dele, que é diferente dos Matises que tem uma outra pintura. Então, porque que eu tento retratar eles a partir das fotografias e das pesquisas. Porque eu quero pintar essa grande diversidade, eu quero mostrar para o Brasil, pra o mundo, que são muitos povos, são muitas coisas pra tu aprender. Não dá pra tu falar... Ah, esse aí é um índio! Sem tu saber o que é que come, o que que ele vive, qual é o artesanato dele, o que que aquela pintura representa para ele. As vezes tu chega numa tribo indígena, tu fala -No, no, no. Para eles significa: sim, sim, sim! Entendeu? Porque o "No" pra ti é não, que tu tá recusando, pra ele é um sim. Então tem muitas coisas que a gente precisa aprender valorizar e saber essas particularidades cara! Cada um tem uma cultura, tem uma medicina, tem uma história, tem uma parada, que é isso que eu quero mostrar, por isso que eu quero mostrar eles como eles são, através da fotografia. Sem ser coisa da minha cabeça, assim, eu tentar... é... Como eu simplificar eles, botar o índio sempre num estereótipo de pele vermelha, cocá na cabeça... Não! Tem índios que são assim, outros tem esse nome, outros tem essa cultura. Por isso que o meu graffiti é tão assim variado, tem um diferente do outro, tem uma pesquisa, se você for ver lá no meu Facebook, eu costumo falar de quem é a foto, quem é a etnia, da onde vem... Pra pessoa não só ver e se agradar da imagem mas até mesmo aprender com aquela obra. (LUCENA, *in* Amazonia Atual. 2019. 7'22").

De acordo com o que coloca Raiz, a sua atitude de buscar pesquisar o tema a ser retratado, vem a ser uma preocupação em seu trabalho. A própria figuração feita a partir de imagens fotográficas,⁴⁷ realça a sua atitude de respeito para com os indígenas. O artista está atento aos preconceitos que circulam, buscando transformá-los e por meio de seu trabalho minimizá-los. Sobre a referência que faz ao "Facebook", citando usar esta plataforma como ferramenta vetor de informações sobre as obras que divulga, busquei confirmar esta citação e pude constatar que (em algumas postagens) traz importantes informações sobre as obras, como por exemplo: onde são realizadas, qual etnia retratada, além de trazer especificidades destas etnias.

Visando entender o engajamento do artista em retratar as especificidades das etnias, transcrevo a seguir as informações postadas em seu Facebook com as imagens do mural pintado no Vale Javari.

⁴⁷ "Normalmente do cotidiano e de cerimônias que muitas vezes são registradas por amigos em suas incursões.

Figura 47. Mural do Vale do Javari separado por etnias.



Quadro das imagens etiquetadas, visando explicitar o artista disse sobre elas em seu Facebook

Apesar de ser um painel que traz uma imagem ao lado da outra, cada letra equivale a uma postagem diferente, realizada em dias diferentes. Raiz divulga⁴⁸ no quadro etiquetado aqui (Figura 47), como sendo a letra “a)”, tratar-se da etnia Kanamary, onde os indígenas estão vestidos com a fantasia do Pidah, feita de Envira de Tauari, também chamada de Olho de Buriti. Nas palavras do artista

Quando os homens vestem as roupas eles passam a ser Pidah, e tocam a flauta hono'am anunciando a sua chegada. As mulheres oferecem caiçuma (bebida fermentada) e começam os cantos, durante os quais há uma série de restrições e jejuns, não é permitido namorar, nem gritar, nem fazer bagunça. O Apam-naknim, entidade vestida com a roupa de envira de tauari ou olho de buriti, é o responsável por cuidar que ninguém quebre as restrições, do contrário as pessoas podem cair e se machucar, ser picadas de cobra, de arraia, podem até morrer. Mas se todos respeitarem os preceitos e cantarem com animação, mais uma boa estação estará garantida. Todos os cantos são entoados pelos Pidah, que contam situações por eles vividas, e são repetidos em coro pelas mulheres. Gratidão aos Kanamary pela vivência!!!! (LUCENA, 2016, Raiz Campos *in* Facebook. 2016).

Na imagem etiquetada pela letra “b)”, Raiz retrata⁴⁹ os Korubo, salientando que no Vale do Javari se concentra “a maior quantidade conhecida de povos isolados do mundo.”

Os Korubo, também conhecidos como índios caceteiros por causa de suas bordunas vivem na região de confluência dos rios Ituí e Itaquai. A maior parte dessa população ainda vive isolada.

Atualmente há três grupos contatados pela Funai: o primeiro grupo conhecido como "grupo da Maya" contatado em 1996, o "grupo do Visa e do Pino" contatado em 2014 e o grupo contatado em 2015. Este graffiti representa o ancião dos Korubo, segurando sua zarabatana de 4 metros na mão e os dardos envenenados na outra. Um povo que passou e passa por muitas batalhas com índios e principalmente não-índios. O bracelete de tucum e o corte meia-Lua, elementos de força da natureza presentes nesses parentes que estão preparados para tudo! (LUCENA, 2016, Raiz Campos *in* Facebook. 2016).

Com a etiqueta de letra “c)”, a postagem⁵⁰ representa os Matses utilizando o rapé.

Índio Matses (ou Mayoruna) abrindo a conexão com rapé. O rapé é uma medicina sagrada – um espírito poderoso da floresta. Os Matses usam rapé de folhas e cipós sagrados da selva para força, cura e energia. Salve medicina da floresta. Máximo respeito! Alto Solimões! (LUCENA, 2016, Raiz Campos *in* Facebook. 2016).

⁴⁸ Publicado no Facebook de Raiz Campos em 15 de Maio de 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/raiz.campos/photos/a.196048220540719/883289978483203/?type=3&theater>
Acesso em 15/06/2019.

⁴⁹ Publicado no Facebook de Raiz Campos em 16 de Maio de 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/raiz.campos/photos/a.196048220540719/883654468446754/?type=3&theater>
Acesso em 15/06/2019.

⁵⁰ Publicado no Facebook de Raiz Campos em 05 de Junho de 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/raiz.campos/photos/a.196048220540719/896191787193022/?type=3&theater>
Acesso em 15/06/2019.

A publicação⁵¹ aqui representada pela letra “**d**”, traz o indígena da etnia Marubo

Parente Marubo, aprendiz da natureza, conhecedor das matas, com seu artesanato de conchas, se conecta com a força divina sempre feliz e muito grato por fazer parte da existência. Gratidão pelos ensinamentos, parentes!!!! Mural "Seres do Javari" em casa regional em Atalaia do Norte, fronteira do Brasil com Peru. (LUCENA, 2016, Raiz Campos *in* Facebook. 2016).

Por fim, a letra “**e**” traz a postagem⁵² que representa os índios da etnia Mariwin, que conforme coloca o autor nos dizeres da postagem: “Mariwin são os espíritos ancestrais dos Matis. Chegam para agitar na aldeia, disciplinando e fortalecendo as crianças. Máximo respeito.” (LUCENA, 2016, Raiz Campos *in* Facebook. 2016).

Embora a pesquisa da recepção por meio da internet não seja o foco deste trabalho, que visa analisar a obra dos artistas no âmbito das imagens nas cidades, vem a ser ela, uma ferramenta de disseminação destas obras, conforme a concepção de Pierre Lévy (1999), as chamadas novas mídias equalizam produções antes restritas aos espaços físicos causando uma relação mutual entre disponibilidade e abastecimento de informações. “O mundo virtual funciona, então, como depósito de mensagens, contexto dinâmico acessível a todos e memória comunitária coletiva alimentada em tempo real” (LÉVY 1999, P. 146). E para Raiz isso é muito importante, visto que, muitas vezes, suas obras se colocam em locais de acesso limitado para um grande público.

O hibridismo interétnico e identitário em Raiz busca ressaltar as diferenças interétnicas. O artista não esconde a intenção educativa de sua obra. Em suas falas existe a consciência de quem projeta nas imagens a intencionalidade de marcar a diversidade. O processo de criação de Raiz busca a partir da cópia de fotografias estampar nos muros a grande variedade de etnias existente, cada uma com suas próprias características. Trata-se da forma que o artista adotou para disseminar a pluralidade étnica. O ponto de vista adotado está mais ligado ao perspectivismo indígena do que do olhar do sujeito não indígena. Em outras palavras, Raiz materializa as imagens dos indígenas assim como os próprios indígenas se

⁵¹ Publicado no Facebook de Raiz Campos em 05 de Junho de 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/raiz.campos/photos/a.196048220540719/896242477187953/?type=3&theater>
Acesso em 15/06/2019.

⁵² Publicado no Facebook de Raiz Campos em 07 de Junho de 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/raiz.campos/photos/a.196048220540719/897190630426471/?type=3&theater>
Acesso em 15/06/2019.

percebem. Enquanto Cranio se atém à representação de um índio genérico com características híbridas, Raiz o representa destacando suas diferenças étnicas e identitárias. São propostas visuais díspares entre si.

5.3.2 O ritualístico em Raiz

Raiz, também trouxe uma quantidade significativa de imagens que compuseram a categoria, perfazendo 24% do recorte realizado. Em suas representações, o fantástico, o sobrenatural, o místico e o ritualístico também se fazem presente, mesmo que com um enfoque diferente. Rosário (2018) busca pesquisar a narrativa dos rituais indígenas em Raiz, a partir da sua poética artística. A análise que faz dos graffitis, em muito contribui e embasa alguns conceitos que atravesso.

Sempre visados pelo movimento do graffiti, os viadutos com suas grandes extensões arquitetônicas, são vistos como gigantes telas de uma galeria a céu aberto. Na zona leste de Manaus, o complexo viário Gilberto Mestrinho no bairro do Coroadó, recebeu painéis de diversos artistas, por meio de projeto de revitalização de áreas públicas com o apoio da prefeitura de Manaus. O próprio artista, relata que o pessoal da prefeitura a princípio, relutantes, tentaram pautar os temas dos graffitis, foi então que eles propuseram uma intervenção mais ousada e livre. Isto é prova de que a resistência do graffiti realizado por meio institucional, pode gerar resultados positivos quando criado com conceito e criatividade.

O nome de Raiz e de outros artistas tiveram grande repercussão, em *blogs* internacionais, chegando a figurar o terceiro lugar no *ranking* de visualizações na América Latina.⁵³

⁵³ top 3 (entre 5) das redes sociais da Gráfica Mestiza, especializada em divulgar arte urbana de países da América Latina. Disponível em <https://www.festivalconcreto.com.br/raiz-manaus/> Acesso em: 10/07/2019.

Figura 48. O Viaduto do Coroado.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

Os artistas criaram a sensação tridimensional com o formato dos blocos de concreto da Estrutura, criando um universo paralelo surreal. O espectador no trânsito é presa facilmente capturada para fruição da imagem e dela ser agenciado. O artista relata que já recebeu relatos de pessoas que dizem ter recebido na alma a flechada daquele índio.

Hoje em dia, a gente tenta fugir um pouco do clássico, né? A gente tenta fugir, só daquela coisa de copiar uma paisagem, de fazer a imagem de uma pessoa... A gente tenta fazer o painel, hoje em dia, como se ele fosse interativo com a pessoa. Quem passa por ele, parece que aquele painel tá vivo, parece que a pessoa pode interagir. Então lá no viaduto do Coroado, todos os viadutos a gente fez como se estivesse quebrando os viadutos. Os blocos caindo. Os blocos saíram e aparece o céu lá atrás. Então quem passa de carro, principalmente a noite, que tem o fundo preto com o céu preto. Parece que o muro tá aberto mesmo, e tem um índio de verdade lá. Então, o que que a gente tenta fazer com isso. É trazer essa pintura mesmo pra vida real, né? De interagir com as pessoas. (LUCENA, in Amazonia Atual. 2019. 10'30").

Figura 49. Panorâmica do “Mural Saterê”.



Montagem realizada com base nas imagens extraídas do Instagram para o recorte.

Ao dizer que suas imagens são intencionalmente criadas para serem interativas, vivas. Raiz está falando de sua estratégia produzir a obra de arte para capturar a atenção do transeunte, provocando a interação, se consolidando em fim com mais uma voz da cidade polifônica. No trecho final ele chega a mencionar que tem clara intenção de trazer sua pintura para a vida real das pessoas, a interação que ele sugere vem a ser um dos pontos centrais de seu trabalho.

Os grafismos ganham tridimensionalidades que se somam e se intercalam, ora nos corpos pintados, ora nas texturas de fundo. A complementaridade da cognição cabe ao espectador paciente. “O que parece à primeira vista uma imagem abstrata pode se abrir, sugerindo uma figura. O que pode ser vislumbrado no desenho sem nunca ser explicitado.” (SEVERI, LAGROU, 2018. p. 38).

Mesmo que se considere a região do norte do país, onde a maioria das obras são pintadas, o que se supõe relativa proximidade com a temática indígena, não deixam de ser registradas em centros urbanos de suas respectivas regionalidades, como Manaus, Boa vista, entre outras grandes cidades. Passam a fazer parte da paisagem em localidades cujos integrantes são evocados ao livre exercício do contato visual que, por sua vez, pode ser indiferente ou gerar reflexão. Tudo isso sem contar que essas imagens circulam “pelos quatro cantos” a partir da sua reprodutibilidade técnica. Principalmente com a internet, visto que Raiz, também faz parte do grupo de artistas produtores autores conforme coloca Bacal (2016).

Figura 50. Mural “Sateré Mawé”



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

Segundo Rosario (2018), os Mawé são originários Tupi-Guarani, de idioma Saterê, português e nhengatu. Uma etnia conhecida por ser a primeira a cultivar o “guaraná”, que na região é muito apreciado por suas propriedades energéticas e espirituais. Na pintura do painel, Raiz retrata a imagem de uma senhora preparando o guaraná, dela sai uma energia por meio de uma cobra vermelha que se conecta com um jovem que é retratado realizando o ritual Waiperiá, mais conhecido como o “Ritual das Tucandeiras”, que nesta etnia representa um ritual de passagem, em que a partir dos 12 anos seus integrantes são submetidos.

Figura 51. Detalhe do menino com as luvas.



Montagem realizada com base nas imagens extraídas do Instagram para o recorte.

A prática do ritual envolve polêmica. A igreja e sua ideia de corpo como templo do espírito santo é contra. Parte dos índios já foram catequizados. Yamã (2007) falando sobre o ritual, nos coloca que:

O Waiperiá é o ritual da passagem da adolescência para a idade adulta. Nessa cerimônia, os participantes calçam luvas cheias de tukanderas – formigas venenosas – e são por elas picadas enquanto dançam e entoam o hino sagrado. Esse rito tem o propósito de tornar os meninos homens corajosos, valentes guerreiros, bons pescadores e bons caçadores e serve também para ensinar-lhes a suportar a dor e a prevenir qualquer doença, como gripe, catapora, malária, sarampo, etc. (YAMÃ, 2007, p. 15).

Na pesquisa de Rosario (2018), a autora traz este mural como o mais importante, no que toca ao encontro da arte de Raiz com os rituais indígenas. Essas representações registradas na polifonia visual das cidades, fazem por surgir reflexões a partir do seu

agenciamento imagético. Raiz ratifica em suas entrevistas, que a interação das pessoas e os comentários positivos são muito encorajadores. A própria ação de uma pessoa qualquer tomar do seu próprio tempo para escrever um comentário nas redes sociais, seja ele, contra ou a favor já é uma ação provocada pela agência.

5.3.3. A política em Raiz

Não há como separar o trabalho de Raiz do seu viés político ideológico. Suas intervenções dão conta de sua militância, de seu engajamento com as causas indígenas. O figurativismo realista que traz em suas pinturas, já são provas suficientes da sua luta por trazer a imagem indígena para uma discussão. Uma forma de minimizar o apagamento da imagem do sujeito indígena fazendo ela surgir. Mas surgir como ela é, sem estereótipos, carregada de todas as diferenças que a torna singular. As imagens que Raiz produz quando representadas nos muros da cidade, trazem vozes outras que sempre foram interdidas, e que agora, disposta na materialidade imagética, não apenas fala, mas, grita a resistência da presença indígena.

Figura 52. Engajamento político em Raiz.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

Nesta imagem (Figura 52), há um recorte de uma intervenção com a imagem de um ancião indígena ao centro, ladeada por figuras e letras que trazem a atmosfera da pichação. O lado esquerdo traz o desenho de um peixe-boi, abaixo deste, a cabeça de um dos personagens de Raiz e, mais abaixo, um outro personagem que aparentemente foi feito por outro artista. Ao lado direito do rosto indígena a frase: “Demarcação já!!!” que foi escrita sobrepondo outras pichações já existentes no local. Esta frase, constitui-se, por si própria, uma legítima reivindicação política.

No Brasil, a demarcação de terras é um ato administrativo assegurado pela Constituição Federal no Artigo 231 de 1988, pela qual as comunidades indígenas têm o direito originário de posse de seus territórios. E proíbe, no parágrafo 5º, a remoção dos grupos indígenas de suas terras, salvo, *ad referendum* do congresso, em caso de catástrofe ou epidemia que ponha em risco a sua população, ou *no interesse da soberania nacional, após deliberação do Congresso*.

Como pode ser notado, o texto abre margem para embates jurídicos que se arrastam no tempo protelando tais demarcações. Entre estes dilemas, outros de natureza identitária surgem quando são questionadas as perícias técnicas (laudos antropológicos) que legitimam a legalidade do ato administrativo. Enquanto isso, os povos indígenas sofrem e resistem como podem as pressões impostas por garimpeiros, posseiros, fazendeiros (e toda a bancada ruralista), madeireiros, mineradores e também um Estado nacional que por determinação de sua própria constituição, deveria protegê-los. Líderes são assassinados constantemente provando que as políticas de proteção dos povos originários se mostram fracassadas e ineficientes, para não se dizer *complacentes*.

Mais abaixo temos o termo “rasta” em alusão ao movimento Rastafari, e por fim, ao lado inferior direito, a assinatura de Raiz. Apesar de não ser tão recorrente, é possível notar a de traços da pichação, bem como, a presença do seu personagem em alguns trabalhos, personagem este que, as vezes, aparece de corpo inteiro, por outras só a cabeça, as vezes em preto e branco, e as vezes, colorido com a cabeça na cor verde.

O que Raiz propõe com a materialidade visual do indígena em seus trabalhos, é evocar a consciência do espectador a pensar a partir da perspectiva do próprio indígena. Suas obras são pensadas para demonstrar ao mundo as especificidades das culturas retratadas, como uma

espécie de difusão das riquezas de diferentes matrizes de saberes originários, ou pedagogia perspectivista. Quanto a isso, coloca Raiz:

Por que as pessoas, tipo assim, querem que o graffiti, às vezes, seja uma coisa muito assim, muito universal, uma coisa que todo mundo vai olhar e vai saber. Não! A gente quer fazer até uma coisa assim regional, para que o universo possa nos conhecer. Pô! Na hora que eu boto um guaraná. E o mundo não conhece, na hora que ele for pesquisar ele vai saber o que é que é um guaraná. O que que é essa frutinha que esse cara botou aqui nesse graffiti? Que parece um olho né? É uma coisa até mística um guaraná sabe. [...] Tem toda uma lenda por trás. Então, quando um gringo, alguém de fora pergunta. Que é esse negócio que tu botou na tua pintura? Parece um olho. Isso é olho? Eu digo, não, cara isso é uma fruta. É um guaraná. Ai ele vai pesquisar elementos nossos, né? Então a gente tá expondo elementos regionais, pro universo. Fazendo as pessoas conhecerem a etnia dos Munduruku, a etnia dos Matses, a nossa comida... Os nomes dos nossos painéis são nomes amazônicos, e tudo. Então é tentar levar um pouquinho da nossa história prá lá, em vez de ficar copiando uma história de lá e trazendo pra cá. É de dentro pra fora nosso movimento. (LUCENA, in Amazonia Atual. 2019. 12'26").

O ativismo de Raiz, apresenta um discurso fundamentado na marcação das diferenças, naquilo que os tornam únicos, nos seus sinais diacríticos⁵⁴ (CUNHA, 1986). A fragmentação identitária e ressignificação das culturas que se tocam e se entrelaçam, faz por surgir um movimento de memória e resgate de determinada cultura frente ao contato interétnico. Um movimento “de dentro para fora”, conforme coloca o próprio artista em sua fala. Uma preocupação incessante na tradicionalização e perpetuação dos sinais diacríticos que enaltecem e marcam suas fronteiras étnicas. É por meio da produção e disseminação destes sinais que são estabelecidas e reforçadas as fronteiras culturais. Para Cunha (1986) estabelecer estes sinais diacríticos é um processo recorrente na afirmação étnica.

É imbuído desse espírito guerreiro que Raiz se lança a representar e propagar o perspectivismo em seu trabalho. Certo de que tem a missão de usar os seus dons politicamente engajado em prol de uma causa maior do que ele. E isso é notável na forma entusiasmada com que transmite o seu discurso ao falar sobre a sua obra.

Pelo que apresenta em suas falas, Raiz tem plena consciência do poder agentivo de suas imagens. Ele as produz com claras intencionalidades e direcionamentos cognitivos conscientemente elaborados. Faz questão de fazer a presença visual do indígena ter sempre um motivo temático engajado em alguma causa, como o conflito pelas demarcações de territórios (Figura 53).

⁵⁴ Sinais diacríticos – Sinais escolhidos pelo grupo que os representam e os correlacionam e contrastam com outros grupos, as chamadas fronteiras. Se as situações se alteram os sinais assim o fazem.

Os problemas de saneamento básico, falta de infraestrutura e habitação, atraem migrantes de todos os municípios do estado do Amazonas em busca de emprego e melhores condições de vida para Manaus com a esperança de oportunidades na zona franca. Os igarapés passaram a ser habitados indiscriminadamente. A falta de qualidade de vida volta a ser um problema no estado, desta vez urbano e em sua capital. O painel foi realizado na zona sul de Manaus em uma região de Igarapés a qual deram o nome de PROSAMIM - Programa Social e Ambiental dos Igarapés de Manaus. Um programa que o governo do Estado firmou com o BID - Banco Interamericano de Desenvolvimento que financiou a urbanização e construção de casas na região.

Figura 53. Ativismo de Raiz.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria Foto: Cezar Clarcke

Qualquer intervenção estrutural de grande porte na região Amazônica é delicada pois abarca variantes ambientais e sociais de grande complexidade. Ao inserir em seu painel a frase: “Você está em terras indígenas!”, automaticamente reivindica uma demarcação subjetiva no espaço em que a obra se situa. As pessoas que dela passam a ter contato são advertidas pela mensagem. Como que se exigindo o devido respeito ao pisá-las.

Uma característica visível nesta obra é a presença da atmosfera da pichação a partir das letras que envolvem os dois personagens indígenas no centro. É comum no campo do graffiti os painéis serem realizados em parceria com outros artistas. Neste caso, em sua postagem no Instagram, realizada no primeiro dia de fevereiro de 2016, Raiz assina este

painel com o artista de pseudônimo “Broly”. A visualidade das letras lembram o *Wildstyle* (estilo selvagem) americano dos anos 70, onde as letras se entrelaçam em complexas composições que não se preocupam com a sua legibilidade.

Seu ativismo político também atua no campo ambiental com a proteção de animais endêmicos e/ou em extinção, reafirmação identitária, cosmológica, enfim, sempre a partir do impacto visual que o graffiti causa. O artista cita também, que sempre por trabalhar questões ambientais, foi mirado por grupos e organizações ativistas como o convite que recebeu do Greenpeace para atuar em campanhas ideológicas. Quanto a isso, fala o autor:

Eu vi que o graffiti, ele tem um impacto na vida das pessoas. O greenpeace viu isso também. Então chamou alguns artistas para pintar esses temas pela cidade. Eles fizeram grandes murais em São Paulo, no Rio de Janeiro, grandes prédios sobre o rio Tapajós. Tanto é que o projeto foi barrado, né. Os Mundurukus, tão meio que nessa guerra com as hidrelétricas. Eles tão vencendo, mas é muita coisa a luta. Toda hora os caras querem construir. Toda hora os Mundurukus estão lutando. (LUCENA, in Amazonia Atual. 2019. 12'26").

A convite do Greenpeace, visitou a aldeia dos Mundurukus no médio Tapajós para buscar inspiração para mostrar a diversidade deles para o mundo. Painel este, que é analisado na próxima categoria, por trazer a imagem de uma criança. Uma característica tão recorrente em seu trabalho que ganhou uma categoria própria com um número significativo de ocorrências.

5.3.4 Crianças

Ao analisar o conteúdo do corpus dos graffiti de Raiz, notei a significativa ocorrência de crianças em seus trabalhos. Assim decidi por imediato criar uma categoria para ser analisada a parte. Foram 42 (quarenta e duas) ocorrências em um universo de 89 (oitenta e nove) imagens recortadas. O equivalente ao percentual de 47% do total, quase a metade. Entendi ser uma linha de pensamento curiosa. Como se daria o agenciamento em imagens que trazem as crianças indígenas.

Partindo do princípio da aproximação ao tema é possível perguntar: o que estaria por trás do agenciamento por meio da criança? Que suponho estar mais aberta ao campo lúdico, ao campo fantasioso, aos portais transcendentais para outros mundos possíveis. O próprio adulto também é agenciado, já foi criança, entende o que é ser criança.

O ano de 2016 foi emblemático para o povo Munduruku, pois conseguiram arquivar junto ao IBAMA - Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais, o processo de licenciamento de uma hidrelétrica em seu território. De acordo com dados do site do *Greenpeace*⁵⁵, uma campanha com mais de um milhão de apoiadores se movimentaram para impedir a construção da hidrelétrica de São Luiz do Tapajós. Obra que causaria o alagamento da Terra Indígena Sawe Muybu. Mas, tão importante quanto o território, é o próprio rio Tapajós, considerado sagrado pela cosmologia dos Mundurukus.

Figura 54. O painel do garoto Isaque.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

Na obra realizada no início de 2016, por encomenda do Greenpeace, a criança é representada dentro do rio que lhe submerge parte do corpo (Figura 54.). Ao seu lado animais da fauna aquática, como, a tartaruga tracajá, o peixe-boi e um outro peixe de forma discreta. São elementos que trazem o rio para o primeiro plano da imagem. Afinal é ele que precisa ser protegido, para protegerem a si próprios. A ligação que estes povos possuem com o rio, com os animais e com a natureza vai além da compreensão do olhar do não indígena. Os não

⁵⁵ Disponível em: <https://www.greenpeace.org/brasil/participe/salve-o-coracao-da-amazonia/> Acesso em 11/11/2019.

humanos como o rio, os animais, as plantas, entre outros elementos da natureza, são como entidades vivas que interagem com os humanos em diferentes instâncias materiais e espirituais. Mais uma vez uma evidência do perspectivismo na obra de Raiz.

A luta deste povo contra a instalação da usina está longe de ter acabado, a pressão de grandes empresas do setor energético, somada ao direcionamento da postura política para com os indígenas adotada pelo governo federal, coloca em risco a segurança destes povos em todo país. Em outro trecho da entrevista ao canal Amazonas Atual, o artista fala sobre a experiência de conhecer esta cultura. Raiz faz questão de descrever o garoto Izaque retratado na obra, colocando a importância dele para a sua comunidade. O que ele entende ser “uma inspiração da nova geração”.

Aquele menininho que tu tá vendo lá na foto é o Isaque, eu conheci esse menino! Sacou? É o Isaque Munduruku! Existe, eu fui lá e ele é uma das personalidades da tribo. Ele é aquele menino danado, aquele sempre gosta de se meter em tudo. Esse aí, cara, é o Isaque Munduruku, um amigo que eu conheci lá. E ele é um, vamo dizer... Um guerreiro Munduruku, a nova geração dos guerreiros Mundurukus. Um menino muito consciente, já sabe muito da luta, tá aprendendo o português, quer estudar, justamente pra poder ajudar a sua tribo, ajudar o seu povo, né. Porque, o que que os Mundurukus fizeram que achei muito sensacional. Eles mandaram os grandes pensadores das suas tribos, para cidade. - O mano, vão lá e vão estudar. Vamo aprender as coisas dos caras lá, dos brancos. Eles foram, alguns passaram anos, alguns fizeram medicina, uns fizeram sociologia, outros fizeram matemática... Os índios foram estudar mesmo! E voltaram para a tribo. E fizeram um conselho pra, junto com o que eles aprenderam na sociedade, montar uma própria educação deles. Tipo assim. Pô, vamo vê o que se serve lá dos caras pra gente montar uma coisa nossa. Eles viram também que muita coisa lá não serve. Eu conversei por exemplo, com o filósofo da tribo, por exemplo. Ele estudou filosofia na cidade e voltou lá. E ele falou: - Raiz, os conhecimentos lá do Platão, do Sócrates só serve pra eles lá na Grécia, não serve pra gente aqui na floresta. Eu sou o sócrates da floresta! Falei, poxa! Que legal, né cara? [...] Nessa convivência eu fui aprendendo muito com eles. E o Isaque, esse menino aí da pintura, me chamou muito a atenção. Então eu fiz questão de ao voltar pra cidade e pensar o que eu ia fazer... Eu fiz o Isaque como essa nova geração. Lutando, tá esperando. Tá dentro do rio Tapajós, ali, protegendo do lado de um Peixe-boi, de um Tracajá. Que tem ali na pintura. (LUCENA, in Amazonia Atual. 2019. 17'38").

Ao relatar a experiência do povo Munduruku em “estudar as coisas do branco” para com isso ressignificar a suas próprias concepções, Raiz se depara com o fato de que nem todos os conhecimentos adquiridos lhes servem. O próprio indígena que estudou filosofia entende que os conhecimentos dos filósofos gregos não lhe representam, este mesmo se coloca como o próprio filósofo da floresta. Isto é muito forte! Questiona, sobretudo, o ponto de vista ocidentalista etnocêntrico. Conforme os conceitos de Viveiros de Castro (1999),

permito-me relacionar que esta situação impõe superioridade da concepção perspectivista em detrimento da etnologia contatualista, como principal elo entre o sujeito indígena e o trabalho imagético representado no graffiti de Raiz.

Izaque, o garoto Munduruku, na medida que é retratado dentro do rio em posição altiva e olhar desafiador, transmite o poder de sua resistência. O poder de proteger o rio, pois sua *existência* já é prova suficiente de sua *resistência*. Em outras instâncias é possível perceber agenciamentos no processo de produção da imagem deste painel (Figura 54.). A partir do momento que o pessoal do Greenpeace decidiu convidar Raiz para a missão de pintar a favor da campanha, já pode ser considerada uma ação advinda da agência proporcionada pelas imagens do artista. Em um segundo momento o artista é levado a conhecer a aldeia e com isso, o contato com o garoto. No processo de criação o garoto veio a ser escolhido para representar o povo Munduruku. O recorte fotográfico materializa a imagem que por fim, se transforma no graffiti realista de um garoto indígena, não um garoto qualquer, mas o Izaque Munduruku. E assim a agencialidade da imagem em variados graus, se coloca à disposição dos que dela vierem a ter contato em um infinito fractal de possibilidades interpretativas.

Figura 55. Mural no viaduto da Av. Darcy Vargas em Manaus.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

As pinturas de Raiz exigem conhecimentos específicos de cada grupo representado para que se tenha a aproximação da dimensão da sua mensagem. Desta forma, suas imagens só são completamente compreendidas a medida que se tem um mínimo conhecimento do perspectivismo ameríndio.

No mural para o Projeto Amazônia Urbana apoiado pela Prefeitura de Manaus, cita que a obra (Figura 55.) fora inspirada na foto de Christian Braga retratando os Tembé”. Etnia formada pelo subgrupo dos Tenetearas, da região do Pará e Maranhão. Um povo que luta para terem a demarcação de seus territórios, tomados por posseiros fazendeiros, madeireiras... O beija flor traz gotas de água para o menino em referência ao mito do Beija-flor que quer apagar um incêndio, fazendo sua parte gota a gota. Na pesquisa de Oliveira (2018), o uso da mitologia com o indígena, faz alusão ao engajamento dos artistas que procuram apagar um incêndio metafórico. Procuram fazer a sua pequena contribuição para a causa que defendem. Na postagem que fez da imagem em seu Instagram no dia 25 de setembro de 2017, o artista coloca:

Era uma vez um Beija-Flor que fugia de um incêndio juntamente com todos os animais da floresta. Só que o Beija-Flor fazia uma coisa diferente: apanhava gotas de água de um lago e atirava-as para o fogo. A águia, intrigada, perguntou: – “Ô bichinho, achas que vais apagar o incêndio sozinho com estas gotas?” – “Sozinho, sei que não vou”, respondeu o Beija-Flor, “mas estou a fazer a minha parte”. Envergonhado, a águia chamou os outros pássaros e, juntos, todos entraram na luta contra o incêndio. Vendo isto, os elefantes venceram seu medo e, enchendo suas trombas com água, também corriam para ajudar. Os macacos pegaram cascas de nozes para carregar água. No fim, todos os animais, cada um de seu jeito, acharam maneiras de colaborar na luta. Pouco a pouco, o fogo começou a se debilitar quando, de repente, o Ser Celestial da Floresta, admirando a bravura destes bichinhos e comovido, enviou uma chuva que apagou de vez o incêndio e refrescou todos os animais, já tão cansados – mas felizes... Que possamos todos nós ter a coragem de fazer a nossa parte e a solidariedade de trabalhar juntos – na fé de estarmos abertos para as bênçãos do Sagrado... autora: Wangari Maathai – Prêmio Nobel da Paz de 2004! (

O grafismo ao fundo recorta o espaço tridimensionalmente, criando um aspecto labiríntico. Transcendente, quimérico, abductor de agência.

Em sua página no Facebook, Raiz cita ainda, o poema que Celso Braga Compôs, ao “transpor em palavras a magia do painel”.

“ARTE DE RAIZ”
Celdo Braga

Na expressão aborrecida,
no olhar fito no vazio,
o labirinto sombrio
de um beco sem saída;
uma criança vencida
sem direito de sonhar
com a cultura milenar
horizonte de sua vida.

Com tinta, pincel e arte,
meu devotado pintor
trouxe à luz um beija-flor
dizendo – fiz minha parte –
que o nosso olhar não descarte
essa gota de utopia
entre o caos e a magia
da vida tratada à parte.

Enquanto houver um Raiz
com esse dom de pintar
para poder ensinar
ao nosso olhar aprendiz
o que cada traço diz
na trama de uma pintura
louvarei a criatura
porque Deus nos quer feliz!"

Fonte: Facebook do artista / postagem realizada em 22 de Outubro de 2017.⁵⁶

Insiro a poesia realizada por Celdo Braga nesta análise, por entender que nela há um indício da abdução e agência. O poeta foi tocado o suficiente pela imagem agentiva, para com isso, ser paciente de sua própria intelecção ao ponto de transcrevê-la em palavras poéticas. Um exemplo de agência auto recíproca onde “todo artista é paciente com relação à agência que exerce.” (GELL, 2018. p. 84.).

⁵⁶ Disponível em:

<https://www.facebook.com/raiz.campos/photos/rpp.196044357207772/1268391029973094/?type=3&theater>

Acesso em 10/07/2019.

Figura 56. O apelo emocional das crianças como armadilha.



Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria

Na imagem (Figura 56.), temos um recorte imagético (fotografia) de um painel realizado por diferentes autores (como é comum em eventos e festivais de graffiti), onde cada qual com seu espaço realiza a sua imagem. Uma colagem imagética plural e heterogênea onde se misturam imagens figurativas e visualidades ligadas à pichação de assinaturas e letras sofisticadas. No espaço reservado a Raiz, é possível notar duas meninas indígenas sobre um fundo de grafismos em vermelho sobre a cor laranja. Voando pelo desenho, silhuetas de vários beija-flores na cor branca como espíritos que soltam pequenas partículas brancas como gotas (Mais uma alusão ao mito do beija-flor). Na face das meninas o característico grafismo em transparência. No ombro de uma delas dois pássaros.

A forma com que representa os beija-flores, se aproxima da descrição das imagens espíritos do xamanismo de Kopenawa (2015). Seres que dançam, espíritos da floresta. Novamente um indício do lugar de fala de Raiz a partir da cosmologia indígena e de seu perspectivismo.

No campo comunicacional, a utilização de crianças nas imagens trazem inúmeras pesquisas que atestam a sua carga emotiva. A mídia, em especial a publicidade, bebe deste recurso como isca para a abdução da agência. O peso da influência emocional está ligado ao fato de que as crianças são tidas como espontâneas. Como dotadas de uma pureza ingênua. Raiz, busca em seu trabalho, sobretudo, subjetividades que remetem ao tempo. Pois onde se vê criança, vê-se também a expectativa de perpetuação da espécie, neste caso, dos povos ameríndios. No encontro imagético com um suposto passado infantil somado ao seu olhar perspectivista para com o futuro. Um futuro constituído por crianças que resistem e permanecem garantindo vida e esperança para os povos indígenas. Vida, assim como a proposta de imagem em Gell (2018). Viva e agente!

Em que pese a análise narrativa do discurso intericônico e agentivo da sua obra, Raiz apresenta a descolonização a partir da representação da pluralidade étnica. O lugar de fala do sujeito indígena é posto em primeiro plano, sobretudo o plano de sua própria perspectiva. A presença dos graffitis de Raiz nas cidades polifônicas, permitem agir socialmente descolonizando pensamentos entre as vozes que soam.

7. (IN)CONCLUSÃO

Confesso que após todo este percurso acredito não ser adequado utilizar o termo “conclusão” para esta fase do trabalho, mesmo que seja ele a condensação das percepções adquiridas. Prefiro adotar a prudência conceitual de denominá-lo “(in)conclusão” por dois motivos, primeiramente em referência aos livros “Gesto Inacabado” e “Redes de Criação” de Cecília Salles (2011 e 2016) respectivamente, onde o processo de criação não se esgota em um fim, faz parte de um ciclo. Como a obra do artista que quando é declarada finalizada, não se trata especificamente de um fim em si, mas de um hiato na sua cadeia de produção à espera de sua continuidade em um novo projeto. Assim como afirma também Gell (2018), ao considerar que toda obra de arte acabada, “tende a ser uma ‘preparação’ para obras posteriores, bem como, uma recapitulação de suas antecessoras” (GELL, 2018, p. 338). Em segundo lugar, por entender que não há como esgotar o um assunto carregado de especificidades sem que se tenha uma nova abordagem, um novo ponto de vista, até mesmo novos questionamentos. As provocações que foram levantadas no estudo trouxeram um olhar interpretativo que de forma participante teceram as percepções que dão sentido ao que apresentou o objeto de estudo que teve como principal objetivo, analisar as imagens dos povos indígenas presentes no graffiti de Cranio e Raiz respectivamente.

A partir da imersão teórica, coleta de dados e mineração do recorte, foi descortinado um desdobramento relacional entre os artistas pesquisados tornando cada vez mais clara a linha de pensamento proposta para entender a atmosfera de ambos e com isso, extrair a essência das análises que se deram. Visto que neste trabalho, ancore-me em conceitos da antropologia da arte que investigam as imagens como dotadas de um poder agente e/ou quimérico. Tais abordagens sobrepostas a um trabalho artístico contemporâneo como o graffiti sobre indígenas realizado por não indígenas.

Para atribuir coesão ao pensamento proposto, sigo traçando um panorama sobre ambos os artistas, colocando-os lado a lado, em uma leitura comparativa que busca traçar os encontros e desencontros que se desdobraram nas análises.

Na cidade polifônica de Canevacci (1993), a compartimentação espacial somada a necessidade de apropriação do espaço urbano como palco de pertencimento social de trocas simbólicas, traz o que Márcia Tiburi chama de “direito visual à cidade”. Os artistas do campo do graffiti se valem de suas intervenções para ecoar suas falas em meio a polifonia urbana.

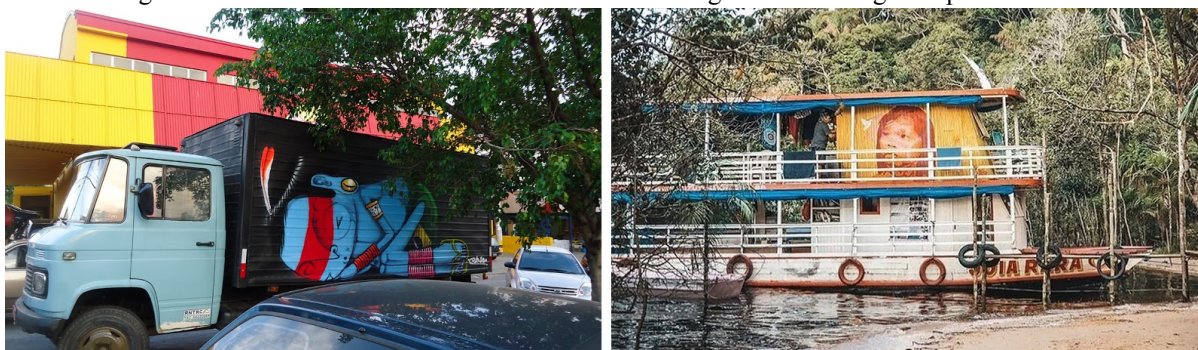
Não são vozes a esmo, trazem reflexões descolonizadoras que fazem das metrópoles, lugares mais plurais, abertos a diferença e a alteridade. As intencionalidades discursivas são formatadas conforme o ponto de vista em que cada artista encara a sua materialidade imagética em um constante processo de criação.

Cranio e Raiz compartilham coincidências na trajetória de suas carreiras. Se reconhecem ilustradores desenhistas antes mesmo de entrarem no campo do graffiti. Foram capturados pelas imagens do movimento *Streetstyle*, recorrendo a revistas e outros meios de comunicação. Iniciaram suas carreiras pichando e pintando personagens praticamente com as mesmas idades, no período da pré-adolescência. Aperfeiçoaram suas técnicas de forma auto-didática, a partir da prática. Tornaram-se ilustradores que além do graffiti, se ocupam em desenhar e pintar com outras técnicas. Foram cooptados pelo *metiê* artístico passando a expor seus trabalhos dentro de galerias. Atualmente, gozam de certo prestígio no campo, sendo constantemente solicitados para participações em entrevistas e matérias jornalísticas.

Cranio procura evidenciar de forma mais acentuada a presença da pichação em seu trabalho. As características da pichação são constantemente percebidas em suas obras fazendo parte da aura urbana que transborda na polifonia da cidade. Ele faz questão de aderir a atmosfera visual da pichação no seu trabalho, seja nas assinaturas, no fundo da composição, ou em algum outro local da imagem, e isso combina com o tom caricato que impõe ao personagem. Raiz, por sua vez, representa o indígena formalmente. Não se atém a trazer a visualidade da pichação em seu trabalho, suas imagens são carregadas de realismo somado a efeitos gráficos.

No que tange ao local de atuação dos artistas pesquisados, guardadas as devidas proporções demográficas entre a cidade de São Paulo de Cranio e Manaus de Raiz, são ambas, fragmentações do espaço urbano em seus contextos espaciais. O graffiti de Raiz, pode ser visto em embarcações que cruzam os rios amazônicos ou até mesmo em casas e palafitas que os margeiam. O que Cranio faz em São Paulo pode ser comparado, sem qualquer prejuízo, ao que Raiz faz à margem dos rios que cortam como artérias a região Norte do país, pois são ambas vias locais das cidades em que se encontram. Neste caso, não há que se comparar a quantidade de pessoas que terão acesso a obra, mas sim, a capacidade que estas obras possuem de gerar reflexões. Há de se considerar ainda que Raiz costuma participar de eventos de graffiti em outras localidades, fazendo pulverizar o seu trabalho em outras regiões.

Figura 57. Cranio nas ruas de São Paulo e Raiz nas margens do Rio Negro respectivamente.



Fontes: Cranio www.flickr.com/photos/cranioartes Raiz Instagram do artista @raiz.campos

Tecendo a percepção sobre o trabalho de Cranio, entendo ser ele detentor de um poderoso personagem, rico em múltiplos sentidos. Mesmo que figurado de forma genérica, o índio azul de Cranio é, sobretudo, uma imagem que carrega contra-intuitividade como estratégia para a armadilha da agência. O híbrido índio azul procura espelhar algum fragmento do *self* em suas múltiplas mutações. Na fatura de seu trabalho, Cranio não tem a intenção de que o espectador veja realmente um indígena em suas imagens. Seu personagem representa o cidadão na selva de pedra, como ele mesmo define. O espectador da obra tende a se ver representado por intermédio da pele do índio azul, porque o índio que ele vê, é ele mesmo. São problemas que ele potencialmente reconhece em si. Resta salientar que embora não seja sua intenção retratar especificamente o indígena no meio urbano, não deixa de ser um indígena. O caleidoscópio de situações a que a imagem indígena é submetida são como fragmentos de espelhos identitários dotados de uma capacidade agentiva que transcende sua representação.

A ideia de espelhos que trago é uma metáfora para exemplificar como é feita a representação do *self* na imagem. O personagem passa a ser um simulacro do “eu” materializado. O grau de espelhamento, depende da aproximação que se tem daquele universo retratado em meio à fragmentação de identidades e o seu grau de agenciamento. Como um fractal de estilhaços de espelhos quebrados, formando máscaras de si. Mesmo que o espectador não se veja representado na imagem que o artista pinta, vem a ser esta, uma tentativa deste reconhecimento. Quando não faz o papel de representar o espectador, busca sobretudo, representar o ser humano, seus problemas, vícios, agruras e frustrações.

Neste sentido, o graffiti de Cranio, no momento que retrata um sujeito indígena caricato de cor azul em plena metrópole paulistana, torna-se um exemplo de estratégia quando

analisado sob o conceito da “contra-intuitividade” proposta por Severi (2004), que advoga que as imagens que se colocam contra a intuição, possuem a potência de capturar a imaginação. Mesmo que a cidade de São Paulo ou outra metrópole qualquer do mundo esteja acostumada a uma multiculturalidade, não se espera ver transitando na rua um indígena, muito menos, um indígena azulado. Por outro lado, a imagem indígena materializada no seu graffiti, favorece a ideia de transculturalidade. O seu personagem no papel do índio híbrido, colabora com a inserção deste em um cenário de multiplicidade interétnica.

O materialização do sujeito indígena no trabalho de Cranio é coerente com um ontologia baseada em um olhar ocidental. Uma ocidentalização crítica do sujeito indígena. O índio na selva de pedra (como ele mesmo coloca), é situado como pertencente de um Brasil que lhe é fundante como sujeito. Aqui cabe uma aproximação do trabalho de Cranio com o olhar antropológico da escola contatualista explicada por Viveiros de Castro (1999), salientando que os fluxos e fricções identitárias propostos por essa escola tem o ocidente e seus conceitos como ponto de partida, concebendo a hibridez e a aculturação pelo olhar historicizado do etnocentrismo colonial.

Ao que cabe ao trabalho de Raiz, funda-se em representar e enaltecer as diferenças. As pesquisas que realiza para embasar as obras, conferem ao trabalho um realismo que carrega uma força identitária que faz com que as imagens dos povos indígenas sejam vistas com base nas suas diferenças. São estas mesmas características que permitem trazer à tona as particularidades dos múltiplos povos ameríndios e suas culturas, que acabam por desconstruir, a partir das suas imagens, a ideia de índio genérico. No conjunto de sua obra existe presente uma aproximação ao perspectivismo ameríndio, a partir do ponto de vista que utiliza nas suas narrativas visuais. Apenas uma aproximação, visto que embora tenha convívio com os indígenas, Raiz não é um deles.

Se Cranio trabalha referências interétnicas ligadas ao olhar ocidental, Raiz faz o caminho inverso, tomando o ponto de vista indígena como ponto de partida e, no fundo, como razão de ser da sua obra, o que pode ser aproximado ao que Viveiros de Castro (1999) denomina como etnologia clássica. A característica central dessa escola é entender os indígenas por meio de suas próprias referências e conceito, colocando sua cultura e sua história como centrais.

As estratégias para produção das armadilhas envolvem efeitos tridimensionais como rupturas na paisagem e grafismos quiméricos. Enquanto Cranio se utiliza da

contra-intuitividade e espelhamento como atração por meio do hibridismo identitário imposto ao índio genérico em situações que atravessam o ser humano. Raiz se utiliza dos sinais diacríticos de fronteira e grafismos em efeitos transparentes permitem gerar um espaço quimérico entre o espectador e sua obra.

Obstante a isso, noto em ambos, intencionalidades ligadas à desconstrução de preconceitos, tendo a descolonização como ponto de encontro crucial entre os dois artistas. Cada um a sua maneira. Um jogo de binariedades antagônicas, que começa pela comparação do trabalho dos dois artistas analisados, mesmo que tratando do mesmo tema (a imagem indígena), pude aferir que são opostos. Cranio representa o indígena (com um olhar ocidental) caricato inserido na hibridez da urbe. Raiz faz o registro deste de forma realística, ressaltando as suas fronteiras interétnicas (com um olhar indígena ou perspectivista). Em ambos os casos, ao colocar em evidência a figura do sujeito indígena na imagem, trazem a discussão sobre os povos indígenas na sociedade, contrariando assim a tendência do apagamento discursivo. E isso já vem a ser bastante expressivo em uma sociedade que se vale do silenciamento ideológico. Buscam, sobretudo, gerar reflexões sobre a condição humana, a diferença e o lugar do outro (leia-se, do sujeito indígena) neste mar de identidades transitórias.

No que tange à análise por meio da antropologia da arte, pude aferir que ambos são capazes de abduzir a agência, por meio de armadilhas estratégicas. São abordagens analíticas que abrem novos horizontes para com os estudos que visam colocar as imagens como protagonistas de ações que interferem socialmente na construção de identidades. Convém salientar que a análise das imagens por meio da antropologia da arte se coloca como um meio de se trazer à superfície novos olhares para com as intencionalidades discursivas implicitamente presentes nestas.

Na fatura desta pesquisa, o desafio de me posicionar em primeira pessoa, de forma participativa dentro de um campo a qual pertença, permitiu relativizar e ressignificar conceitos que acreditava serem coerentes e fundamentados. A experiência de atuar com a pesquisa científica nestes moldes contesta paradigmas do formalismo acadêmico, o que me permitiu abarcar novas abordagens metodológicas ao objeto, como propõe a auto-antropologia.

A trajetória deste estudo, fez por surgir sugestões e oportunidades de aprofundamento em pesquisas e análises futuras. Por exemplo, tratando da recepção destas imagens por parte do próprio público indígena. Que tipo de percepção seria possível trazer a partir do olhar do

sujeito indígena? Um outro caminho promissor vem a ser a experiência de passar a praticar o uso da imagem indígena buscando de forma paralela mensurar e entender os seus desdobramentos. Ou até mesmo, analisar algum grafiteiro indígena que se preste a retratar a sua própria condição interétnica. São todos caminhos que instigam o ato de aprofundamento de um pesquisador que está para a ciência assim como o arte está para o artista, sempre em processo de construção, sempre (in)conclusa.

Por fim, no intuito de democratizar o conhecimento possibilitando a hipertextualidade digital, criei um repositório na internet com alguns extras deste trabalho, como os links das entrevistas dos artistas. O conteúdo pode ser acessado através do QR code abaixo.



Endereço eletrônico do link:

www.adrians.com.br/docência/pesquisas

Para citar esta dissertação:

SILVA, Adriano Alves da. **GRAFFITI, COMUNICAÇÃO E ANTROPOLOGIA DA ARTE: os indígenas no spray de Cranio e Raiz.** Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins. Câmpus Universitário de Palmas - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Comunicação e Sociedade, 2019. 183p.

8. REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Valéria Peixoto de. In: <http://educação.uol.com.br/dev/dsisciplinas/artes/muralismo-uma-forma-de-artepublica.htm>. 2009. Acesso em 25/03/2019.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus. 1993.
- BACAL, Tatiana. **O produtor como autor: o digital como ferramenta, estética e estética**. 7letras, 2016.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo. Martins Fontes. 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC. 1990.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, J. **Kool Killer**, A Insurreição pelos Signos. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Éditions Gallimard. 1976.
- BAUER, Martin W., and GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Editora Vozes Limitada, 2017.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- _____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro, 2001.
- BECKER, Howard S. "Mundos artísticos e tipos sociais." *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar (1977): 9-26.
- BELTING, Hans. **Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia**. Revista Ghrebh , v. 1, n. 8, p. 32-60, 2006.
- BENJAMIN, Walter; MACHADO, Francisco de Ambrosis Pinheiro. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica: segunda versão**. Zouk, 2014.
- _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura – Obras Escolhidas**, v. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 7 ed. 1994.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1999
- BOURDIEU, Pierre; **O poder simbólico**. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- _____. e Sergio Miceli. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____, PASSERON, Jean Claude. **A reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de ensino. 3. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

BRUNEAU, Philippe. **De L'Image**. Ramage, 4: 249-95. 1986

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **Espaço tempo na metrópole**: a fragmentação da vida cotidiana. São Paulo: Contexto, 2001.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CORDI; SANTOS et al. **Para filosofar**. São Paulo: Scipione, 2001.

COURTINE, Jean-Jacques. Os deslizamentos do espetáculo político. In: GREGOLIN, Maria do Rosário (Org.). Discurso e mídia – a cultura do espetáculo. São Carlos (SP): Editora Claraluz, 2003. p. 21-34. 2003.

_____. Discurso, história e arqueologia. (Entrevista). In: MILANEZ, N.; GASPAR, N. R. (Ed.). A (des)ordem do discurso. São Paulo: Contexto, 2010. p. 17-30.

_____. [1981]. Análise do discurso político – o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos (SP): EdufScar, 2009. 250 p.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Etnicidade**: da cultura residual mas irreduzível. Revista de cultura e política, v. 1, n. 1, p. 35-39, 1986.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 1991.

DE CASTRO CHAVES, Suiá Omim Arruda. Pintor ou designer popular: a etnografia de um ofício através do acervo de Edson Meirelles. **Amazônica-Revista de Antropologia**, v. 11, n. 1, p. 181-215, 2019.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia (1972). Lisboa: Assírio & Alvim. 2004.

_____. **Lógica do Sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974.

_____. PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DEMARCHI, André. **Armadilhas, Quimeras e Caminhos**: três abordagens da arte na antropologia contemporânea. ESPAÇO AMERÍNDIO (UFRGS), v. 3, p. 177-199, 2013.

_____. **Índio não é preguiçoso!** Algumas ideias equivocadas sobre o trabalho entre as populações indígenas. Palestra apresentada no dia 08/09/2016, na mesa “Questões Indígenas, Movimentos Sociais e Gênero” como parte da programação da XVII Jornada do Trabalho - “DESAFIOS PARA O TRABALHO E AS NOVAS FRONTEIRAS DE EXPANSÃO DO CAPITAL EM TEMPOS DE GOLPE”, realizada na Universidade Federal do Tocantins, Campus de Porto Nacional. 2016.

_____; MORAIS, Odilon. **Mais algumas ideias equivocadas sobre os índios ou o que não deve mais ser dito sobre eles**. In: Reijane Pinheiro da Silva. (Org.). Povos Indígenas do Tocantins: Desafios contemporâneos. Palmas: Nagô, 2015, p. 31-53.

_____; OLIVEIRA, Thiago. **METORO KUKRÀDJÀ**. ensaio fotoetnográfico sobre a estética ritual Mebengôkrê-Kayapó. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2005.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FAUSTO NETO, Antonio (2002). **A pesquisa vista “de dentro de casa”**. In: Tensões e objetos. Porto Alegre: Sulina.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder. Por uma genealogia do poder**; organização e tradução de Roberto Machado. 13 ed. Rio de Janeiro: graal., 1998.

_____. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1977.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Outros espaços**. In: Ditos & Escritos III. Estética: Literatura, pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREIRE, José Ribamar Bessa. **Cinco ideias equivocadas sobre o índio**. Cenesch Revista do Centro de Estudos do Comportamento Humano, Manaus: v. 1, p. 17-33. 2002

GANZ, Nicholas. **O mundo do grafite**: arte urbana dos cinco continentes. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2008.

GELL, Alfred. **Arte e agência**: uma teoria antropológica. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

_____. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**, v. 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

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

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GUATTARI, F. Caosmose: um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUEDES, Simoni Lahud et al. **O Brasil nas Copas do Mundo**: tempo “suspenso” e história. XXIII Reunião Brasileira de Antropologia. Gramado, Associação Brasileira de Antropologia, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**: Trad. T. T. da Silva, G. L. Louro. 4 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma**: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). PPGSA-UFRJ, 2007.

LASMAR, Cristiane. **Mulheres indígenas**: representações. Revista Estudos Feministas, p. 143, 1999.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. 3^a. Ed. Rio de Janeiro: Ed 34. 2013.

_____. **A esperança de pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. São Paulo: EDUSC, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Cambridge: Blackwell, 1991.

LEITE, Amanda M. P. **Fotografias para ver e pensar**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2016.

LEMOS, André, e Pierre Lévy. **O futuro da internet**: em direção a uma ciberdemocracia planetária. São Paulo: Paulus 13 (2010).

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. **Antropologia estrutural II**. Tradução Maria do Carmo Pandolfo; 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

_____. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. 8. ed. Campinas: Papirus, 1989.

_____. et al. Raça e história. In: **Raça e ciência**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Trad. R. Corbvisier e M. Pinto Coelho. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MILANEZ, Nilton Correio, Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens. *Acta Scientiarum. Language and Culture* [en linea] 2013, 35 (Outubro-Diciembre): [Acesso em: 23 de junho de 2019]

Disponível em :<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307428858006>> ISSN 1983-4675

MILLET, Martin. **Romanization**: historical issues and archaeological interpretation. Em T. Blaagg, & M. Millett, *The early Roman Empire in the West* (págs. 35-41). Oxford: Oxbow Books. 1990.

MOURA, Mariana Von Linde. **Terra Indígena Waimiri Atroari e a BR-174**: direitos constitucionais em conflito na Amazônia Brasileira à luz da Técnica de Ponderação. 60 f. / Monografia (Curso de Bacharelado em Direito). Universidade Federal de Roraima – UFRR. Boa vista. 2017.

NACKED, Rafaela Capelossa. "Identidades em diáspora: o movimento Black no Brasil." *Revista Desenredos*, Teresina-PI, 2012.

NOOY, Juliana de. Fonte da imagem: imagem da fonte. **As metamorfoses de Narciso**. *Jornal de Psicanálise*, v. 44, n. 80, p. 229-238, 2011.

OLIVEIRA, Glaunara Mendonça de. Muros que não separam - a arte de rua em Manaus: a identidade indígena e sua representação em murais grafitados. Manaus: UEA, 2018. 155fls. Dissertação apresentada à Universidade do Estado do Amazonas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, como requisito para obtenção do título de Mestre.

OLIVEIRA, Jô, and Hans Staden. *Hans Staden: um aventureiro no novo mundo*. Conrad Editora, 2005.

OLIVEIRA JÚNIOR, Elvio Juanito Marques de. *@ Kwê-xerente: a ressignificação das tradições culturais e o protagonismo indígena no Facebook*. 2018.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis -RJ: Vozes, 1998.

_____. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 5. Ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2002.

PAIXÃO, Sandro José Cajé da. **O meio é a paisagem:** pixação e grafite como intervenções em São Paulo. 216 f. / Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, 2011.

PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana; São Paulo: Região Central (1945-19998):** obras de caráter temporário e permanente. São Paulo, Fapesp, 2000.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** Trad. Maria Clara F. Kneese. J. Ginzburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PÊCHEUX, Michel **Discurso:** Estrutura ou Acontecimento. Trad. Eni Puccinelli Orlandi São Paulo: Pontes, 1997.

_____. & DAVALLON, Jean. ACHARD, Pierre. DURRAND Jacques. ORLANDI Eni. **Papel de Memória.** Trad. José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____. **Semântica e Discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas SP: Unicamp 1988.

RODRIGUES, G. B. **Uma Geografia do Hip Hop.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Geografia). Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2003.

ROSARIO, Lais Marta Silva do. O grafite de Rai Campos: narrativas dos rituais indígenas. Monografia (Curso de Artes Visuais – Licenciatura, do Centro de Comunicação, Letras e Artes). Roraima: Universidade Federal de Roraima - UFRR. 2018

SABADELL, Ana Lucia. **Manual de Sociologia Jurídica:** introdução a uma leitura externa do direito. 6ª ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2013.

SAHLINS, Marshall. **O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica:** Por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I).. 3 ed. [S.L.]: Mana, 1997. 41-73 p.

_____. **O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica:** por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (ParteII). 3 ed. [S.L.: s.n.], 1997. 103-150 p.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** Annablume, 5ed. 2011.

_____. **Redes da criação:** a construção da obra de arte. Horizonte, 2016.

SANCHES, Maria de Jesus. **Escrever na Paisagem:** sentido para as artes rupestres. Arquetando espaços: da natureza à metrópolis. Porto. Universidade de Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, 2003. p. 85-104.

SANFELICE, Pérola de Paula. **Sob as cinzas do vulcão:** representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompeia durante o Império Romano. 2016.

SARLO, Beatriz. "**A cidade vista**: mercadorias e cultura urbana. "São Paulo: Editora WWF Martins Fontes (2014).

SCHEURMANN, Erich et al. **O Papalagui**: comentários de Tuiávii, chefe da tribo Tiavéa nos mares do sul. Marco Zero, 2003.

SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Ed.). **Quimeras em diálogo: Grafismo e figuração na arte indígena**. Editora 7Letras (Viveiros de Castro Editora LTDA-ME), 2018.

_____. **Capturing imagination**: a cognitive approach to cultural complexity. Journal of the Royal Anthropological Institute, Londres, v. 10, n. 4, p. 815-838, 2004.

_____. **Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire**. Éditions Rue d'Ulm via OpenEdition, 2013.

SILVA, Camille Nascimento da et al. **A presença indígena nos grafites de Belém**: entre fraturas e resistências. 2017.

SILVA, Marta Castilho da. **O olhar indígena**: ativismo étnico e produção audiovisual em Campo Grande". 196 f. / Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

SILVA, Adriano Alves; DEMARCHI, Andre. **As imagens dos povos indígenas representadas em charges**: preconceitos velados através do "efeito de terceira pessoa". Media effects: ensaios sobre teorias da Comunicação e do Jornalismo, volume 5. Newsmaking, gatekeeping e teoria social. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 159-191.

SILVA, Marta Castilho da. **O olhar indígena**: ativismo étnico e produção audiovisual em Campo Grande. 196 f. / Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

SILVA-E-SILVA, William da. **A trajetória do graffiti mundial**. Bahia: Revista Ohun, Ano 4, n 4, Bahia, 2008. Disponível em <www.revistaohun.ufba.br/pdf/William_Silva.pdf> Acesso em: 10 fev. 2019.

_____. **Uso urbano da lata de tinta spray**. Revista perspectiva Sociológica, n. 12, 2º sem. 2013.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. **O olho ocidental e o gosto**: uma leitura sociológica do processo de legitimação do grafite como expressão artística no Brasil. Tese (doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Estudos Sociais e Políticos. Rio de Janeiro, RJ: 2013.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente de Souza **A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação** in Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp) n ° 7 NUDECRI – Campinas, SP: Unicamp, 2001.

SPINELLI, João J. Alex Vallauri - **Graffiti** - fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

STAHL, Johannes. **Street Art**. China: H.F. Ullmann, 2009.

STRATHERN, Marilyn. Os limites da autoantropologia. In: _____. O efeito etnográfico e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 133-158.

TIBURI, Marcia Angelita; DIAS, Andrea. **Sociedade fissurada**: para pensar as drogas e a banalidade do vício. Editora José Olympio, 2013.

VERGARA, Sylvia Constant. **Métodos de pesquisa em administração**. Atlas, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Involuntários da Pátria**: elogio do subdesenvolvimento. Edições Chão da Feira, Caderno de Leituras n. 65 / Série Intempestiva. Minas Gerais, 2017.

_____. **Metafísicas Canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. **Etnologia brasileira**. O que ler na ciência social brasileira (1970-1995), v. 1, p. 109-223, 1999.

_____. e Manuela Carneiro da Cunha. "**Vingança e temporalidade**: os tupinambá." *Anuário Antropológico* 85 (1985).

WALTY, Ivete Lara Camargos **Palavra e imagem**: leituras cruzadas. / Ivete Lara Camargos, Maria Nazareth Soares Fonseca, Maria Zilda Ferreira Cury. 2. ed.- Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001.

YAMÃ, Jaguarê. **Sehaypõri**. Editora Peirópolis, 2007.

ZOURABICHVILI, François, and Victor Goldstein. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ZUIN, Aparecida Luzia Alzira. **O grafite da Vila Madalena**: uma abordagem sociosemiótica. Dissertação de Mestrado. PUC-SP, 2003.

Videos e entrevistas na internet.

97NEWS. **Graffiti Cranio fala de sua arte ao 97NEWS**. 2012. (4'44"). Publicado no Youtube em 14 de Novembro de 2012.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tuqFPNu2YCY> Acesso em 17/06/2019.

AMAZONAS ATUAL. **Raiz Campos é o artista que faz os incríveis grafites espalhados por Manaus**. 2019. (35'48"). Publicado no Youtube em 28 de Fevereiro de 2019.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8saKCN9NkDc&t=1085s> Acesso em 01/07/2019.

CHILLI BEANS. Coleção arte urbana | Drops de pimenta com Cranio. Publicado no Youtube em 11 de abril de 2019. (4'08"). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aTJZR9kgtLI> Acesso em 23/05/2019.

JUAN ELCURIOSO. Fela Kuti - Music is Wepon. Publicado no Vimeo em 24 de Fevereiro de 2017. (52'30"). Disponível em: <https://vimeo.com/205535380> Acesso em: 08/12/2019.

METROPOLIS. Crânio. 2015. (3'15"). Publicado no Youtube em 22 de Outubro de 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VOQXi-02XAs> Acesso em 17/06/2019.

OLIVEIRA, J.; WAINER, João. Pixo (Documentário). Sindicato Paralelo Filmes, São Paulo, 2009. Disponível em <https://vimeo.com/29691112> Publicado no Vimeo em 27 de Setembro de 2011. Acesso em 13 de Outubro de 2018.

TAMAN, Paulo. Sampa Graffiti 12 | Cranio. 2011. (5'34"). Publicado no Youtube em 11 de Setembro de 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Uvq1WHtn_PM Acesso em 11/11/2018.

TV CULTURA AMAZONAS. Essa é minha arte - Raiz - Grafite. 2018. (2'01"). Publicado no Youtube em 08 de Maio de 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jxaa2kaxH1o> Acesso em 18/06/2018.

UBISOFT BRASIL. O Graffiti Assassino do Crânio. Publicado no Youtube em 22 de Novembro de 2015. (7'30"). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P5a_N2lq9Vo Acesso em 20/03/2019.