



DISCURSOS, INTERFERÊNCIAS E A CIDADE COMO SUPORTE: O GRAFITE DE MUROS INTERPRETADO A PARTIR DAS FUNÇÕES DA LINGUAGEM DE ROMAN JAKOBSON

Marcelo da Silva ARAUJO¹

Resumo: O artigo aborda os grafites de muros, assumidos como produções artísticas urbanas que ressignificam visualmente este ambiente. Proponho, para sua interpretação, uma metodologia autoral que tem por referência as funções da linguagem estabelecidas por *Roman Jakobson*, objetivando delinear uma contribuição teórica que se coloca como ferramenta de leitura desta e de manifestações afins nos espaços públicos contemporâneos.

Palavras-chave: Grafite de muros. Metodologia. Funções da linguagem.

“Imagina pegar uma lata de spray com um bico de 4cm de largura e tirar uma finura de 10mm, ‘saquáé’? ... A ‘parada’ tem que ser muito artista, ‘véio’...”

(Remo, grafiteiro de São Gonçalo/RJ)

A população brasileira está em sua grande maioria concentrada nas cidades. Nelas, se desenvolvem as principais atividades econômicas, criando uma relação de interdependência entre todos os que lá residem. Assim, é natural que as pessoas expressem suas ideias e crenças. E muitas vezes isto ocorre através dos suportes públicos: *outdoors*, paredes, no chão e nos muros. Estas manifestações podem ser então consideradas artísticas quando portam um sentido de embelezamento e de criatividade. O grafite de muros é, portanto, uma dessas manifestações.

Considerando o momento histórico em que vivemos, a comunicação por imagens é uma das principais características de nossa existência, sendo aspecto essencial da experiência do ser urbano. Com as imagens do grafite, produções que se instalam como interferências na cidade, há que se fazer, se quisermos entendê-las, uma detida contemplação, sujeitando-as ao ritmo de nossa observação. Considerando sua especificidade, devemos lembrar que a interpretação consiste mais na tarefa de intermediação dos significados nelas presentes do que num processo de significação propriamente. Desse modo, o espectador/intérprete faz existir a imagem.

¹ Bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense, licenciado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professor de Sociologia do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. E-mail: marc.araujo.rj@gmail.com



Com um caráter eminentemente alternativo, estas pinturas têm sido progressivamente reconhecidas nos mais diversos meios da experiência contemporânea como uma entre muitas formas de discurso e de posicionamento especificamente juvenis. De um modo geral, sua manifestação é uma forma de expressão que tem influências na configuração social, econômica, política, ideológica, ecológica, etc., do mundo atual.

Como linguagem urbana, o conjunto dos grafites pode reunir algumas funções que possibilitam uma aproximação analítica. Sua linguagem conforma um canal alternativo de comunicação, cujas linhas básicas de apresentação podem ser compreendidas através de uma perspectiva interpretativa.

Nesse prisma da comunicação, é possível estabelecer algumas características das pinturas, a partir da observação de seus motivos temáticos, de suas cores e das formas eleitas para sua confecção. Assim, enquanto linguagem gráfica, urbana e multicolorida, os grafites podem ser discutidos por intermédio da abordagem de **funções** específicas e restritas à linguagem comunicativa dos muros urbanos.

Este artigo objetiva discutir a inserção de uma forma alternativa de arte pública no espaço urbano e as possibilidades de sua interpretação ofertadas pelas funções da linguagem, tal como proposto metodologicamente pelo linguista russo *Roman Jakobson*. Essa opção objetiva delinear uma contribuição teórica que se coloca como ferramenta de leitura desta e de manifestações afins nos espaços públicos contemporâneos.

A linguagem dos muros e suas funções no espaço urbano

Na análise da imagem, inclusive da imagem artística, pode haver o desempenho de variadas funções. Essas funções podem ser muito diferentes, possibilitando perfazer um caminho que tanto pode proporcionar prazer ao contemplador, quanto aumentar seus conhecimentos, ensinar, ou tudo isso junto quando permite ler ou conceber com maior eficácia mensagens visuais culturalmente determinadas.

Sendo a imagem uma linguagem que se mostra específica e heterogênea, compondo-se de diversos signos (linguísticos, icônicos, plásticos), faz-se necessário definir os objetivos específicos de sua análise, pois eles vão determinar em grande medida as conclusões da mesma, face à não existência de um método absoluto para



tanto, mas sim de opções a serem feitas ou inventadas em função dos objetivos (JOLY, 1996, p. 50) - isto reforça o caráter artesanal do método, no sentido de sua adequação ao objeto, que se torna uma ferramenta *ad hoc* no estudo da imagem, sobretudo das imagens visuais constantes do espaço urbano.

A opção por trabalhar com estas categorias vem do fato de que a dimensão da linguagem moderna tem uma conotação intrinsecamente visual. Ela materializa-se na infundável produção de sinais, tornando perceptível a relação intrínseca entre consumo e comunicação visual, em que estas duas facetas da vida contemporânea se interpenetram incessantemente.

No caso em análise, as funções da linguagem, tais como delineadas por Jakobson, servirão de aporte metodológico para a abordagem do conjunto das imagens aqui estudadas, considerando uma ou mais representativas imagens por função.²

Assim, sendo estas funções em número de seis (além das apresentadas, há ainda as funções *expressiva* ou *emotiva*, *referencial* e *poética*), explorarei neste texto três de seus tipos, aqueles que podem ser notados de forma mais recorrente entre os grafites de muros, atribuindo para cada uma delas uma imagem específica.

Na maioria das vezes, não é tão facilmente possível isolar uma função específica no estudo das imagens. Assim, é importante que notemos que diversas funções podem ser detectadas simultaneamente nas imagens do grafite. Portanto, é necessário efetuar a distinção, para efeito analítico, de cada mensagem em particular, a fim de nos aproximarmos de uma forma mais segura das imagens em questão.

Deste modo, a função expressiva (ou emotiva) caracteriza-se pelo seu centramento no emissor da mensagem, ou seja, na 1ª pessoa, no grafiteiro. Deste modo, a mensagem - para nós, a imagem - terá um conteúdo mais manifestamente subjetivo, expressando um desejo, um estado de espírito, até mesmo uma exteriorização psíquica. No caso do campo pesquisado, diversas imagens apresentam a proposição de obediência a um referencial objetivo, de similitude com o modelo, de forma a exprimir indícios que apontam para um estilo de pintura que se poderia chamar informalmente de auto-centrado e de promoção. Isso se mostra claro principalmente quando da intensa recorrência ao próprio nome, o que estabelece uma tentativa de individuação de seu

² Essas funções existem, na acepção de JAKOBSON (1971), em todo ato de comunicação e, para tanto, a linguagem só pode ocorrer na presença de um contexto a que se refira, quando passível de verbalização e quando possuir um canal físico para o contato. Ver também FRANÇOIS “Le langage et ses fonctions”, in MARTINET (1970, pp. 3-19).



trabalho, possibilitando uma logotipificação que o registra no espaço da cidade.

Quanto à função referencial, caracteriza-se por uma apresentação que leva em conta uma íntima aproximação com a reprodução do real. Os grafites que compõem produções que podem ser submetidas a uma análise baseada na função referencial aplicada às imagens visuais procuram ser objetivos nas suas composições urbanas, posto que primam pela significação mais básica possível, sem deixar de lado - e essa é a sua especificidade - o investimento numa dose de criatividade. Privilegiando, portanto, o contexto, as imagens que seguem a tendência ao referente o fazem relacionando-se diretamente àquilo sobre o que está falando. Pode-se constatar, assim, que mesmo quando não se ocupa da representação de um referencial existente na realidade sensível das pessoas em geral, o grafite pode ser confeccionado a partir de referenciais bem aproximados do modelo reproduzido.

A função poética caracteriza-se pela valorização da própria produção (isto é, da arte), da poesia que as palavras contêm e o fato de valorizar diferencialmente o suporte frequentado pelos habituais usuários é invocada, quando da aliança entre imagem e texto. Assim, no grafite, esta função pode ser verificada quando o enfoque da mensagem visual incide nela mesma, explorando recursos de retórica, tais como metáforas e metonímias, no discurso imagético, de forma que aprofunda-se toda a sua potencialidade artística.

Função conativa: palavras, visões de mundo e comportamento urbano

A função conativa centra-se no destinatário, aquele para quem a mensagem é encaminhada. Manifesta a implicação do destinatário no discurso, através de exortações, palavras de ordem, apelos, interpelação, etc. Tais características podem ser observadas explícita ou implicitamente na imagem, a partir de uma detalhada aproximação de seus elementos.



Os elementos destacados constituem um registro secundário e posicionam-se na parte inferior esquerda de uma grande composição em painel. Suas medidas giram em torno de 2,20m x 1,80m. Foi confeccionado na parede de um comércio por diversos grafiteiros da região, em especial os que moram nas proximidades do estabelecimento.

Vemos a presença de diversos elementos diferentes compartilhando os espaços da composição. Isso demonstra a possibilidade de uma convivência heterogênea de estilos e de preferências pictóricas: mais “realista” ou mais lúdico. O imbricamento entre palavras e imagem é uma primeira característica que pode ser ressaltada: há mensagens na parte superior, inferior e lateral. Os dizeres são, na parte superior, “*Nunca é tarde para abirmos mão de nossos preconceitos*”; na representação da superfície do *half* (pavimento côncavo de concreto usado para deslizar com o *skate* de uma extremidade à outra), vemos “*Basta, eu quero paz*”. Na parte inferior: “*Entra Fernando e sai Fernando e quem paga é o povo. E pela falta de cultura, vota nele de novo*”. Ao fundo, o verde que sugere uma floresta ou lugar de vegetação abundante, sustenta pequenas casas cujos traços arquiteturais são lúdicos (formas arredondadas, com teto vermelho e representações de paredes levemente pintadas de amarelo).

Na margem direita, há a representação de um semicírculo que sugere a silhueta do planeta Terra, com predominância da cor azul. Na margem superior esquerda, os



grafiteiros representam uma elevação de terra semelhante ao Corcovado, tendo em seu cume a estátua do Cristo Redentor, importantes pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro. Abaixo, e atravessando a pintura de um lado ao outro, tem-se a representação de um ônibus sugerindo movimento. Um pouco mais abaixo e à esquerda, encontra-se um objeto usado para a conservação urbana (pelas formas, linhas e traços), uma lata de lixo. A representação desta, aliás, tem características curiosas, uma vez que o seu traçado parece não seguir uma reprodução fiel do objeto real, mas sim, em se utilizando da estética particular do grafite de muros, as formas do objeto transitam metamorficamente entre uma lata de lixo e uma lata de *spray*, combinando partes da aerodinâmica dos dois elementos.

Na base da pintura, encontramos a representação antropomorfa de um *skatista*, com o seu *skate* sob um braço. Suas vestimentas são, mais uma vez, características que o vinculam ao universo do *hip hop* (cuja expressão está estampada em letras bem visíveis no fundo da pintura) e de uma denominada cultura de rua. Ao seu lado e compartilhando pacífica e “naturalmente” o espaço da pintura, estão figuras lúdicas e fantásticas: uma lesma seguida por um duende que leva um *skate* sob o braço, movendo-se pelo chão “gramado” da cidade. Alternam-se, nesta pintura, linhas e traços finos e grossos. Alguns elementos da composição estão contornados com uma tinta prateada, à semelhança de uma luz que incide direta e seletivamente nestes elementos. Há alguns pontos de luz que sugerem o brilho do novo, da novidade.

Como pode ser comumente encontrada em outros muros grafitados, a profusão de formas, que demandam linhas grossas e de preenchimento denso, promove uma criativa combinação de retas e curvas na dosagem dos efeitos provocados. A aplicação das cores mantém a regularidade do uso de uma grande variedade. Aqui se encontram as cores azul, verde, prata, vermelho e amarelo, basicamente, com suas respectivas gradações. Os estilos de letras apresentam o *bubble* (com preenchimento) e o itálico.

A pintura insere-se mais amplamente nas formas de apresentação da estética *hip hop*, que podem ser percebidas pelos itens privilegiados na representação, e de utilização comum no cotidiano dos atores sociais envolvidos na composição: gorro, tênis e meia baixos, bermuda e camisa folgadas e o inseparável *skate*. confecção da pintura efetuou-se a partir de uma solicitação do então proprietário do estabelecimento. A sua função inicial seria dupla: inibir as pichações e anunciar criativamente os produtos do comércio. Por tratar-se de um bazar de materiais escolares, isto é,



basicamente voltado para estudantes, em sua maioria crianças e adolescentes - há uma escola de ensino fundamental ao lado -, os motivos lúdicos e direcionados ao entretenimento e à “conscientização”, como sustentam os informantes, foram privilegiados na representação. Entretanto, os grafiteiros não se esqueceram de manifestar uma outra função do grafite de muros da região: proporcionar diversão e gozo ao seu espectador. Diversão e gozo que se dão através das formas multicoloridas e, neste caso, voltadas a um esporte de boa aceitação entre os jovens. Concluído o trabalho, substituiu-se a impressão anterior do muro todo pichado, como tantos outros da região, apresentando um aspecto visual não muito agradável aos passantes.

Os dizeres constantes da pintura têm a intenção explícita de serem vistos, lidos, pelos passantes. Manifestando seus anseios de um mundo sem guerras e horrores, os grafiteiros explicitam também um protesto político, sua marca registrada, que visa a atingir uma educação eleitoral à população média. Portadores de uma mensagem que busca o refinamento de uma postura moral quanto aos preconceitos, os quais eles próprios sofrem, os grafiteiros unem entretenimento, que poderia sugerir despreocupação, com consciência político-eleitoral, à luz das práticas urbanas.

Se por um lado as palavras estão em visível desconexão de sentido com as imagens, por outro, é exatamente esta inusitada combinação que possibilita a riqueza da manifestação. A coexistência simbólica de elementos que o mundo sensível e empírico exclui por serem impossíveis, tais como o espaço compartilhado pelo menino e pelo duende, ambos com *skate*, talvez fundamente uma crença na mudança de parâmetros (aqui parâmetros políticos e de conduta moral), com vistas a uma melhoria de vida para as pessoas na sociedade global.

As mensagens estabelecem uma comunicação com os mais variados sujeitos urbanos, dando, simultaneamente, voz aos produtores de grafite. As mensagens gráficas teriam uma função de criar novos modelos de sensibilidade para as massas, baseadas nas admoestações públicas de opiniões que, embora pareçam ser privadas, fazem parte da opinião coletiva, não manifestada. A expressão de opiniões políticas, de crítica social e de filiação ideológica a um movimento, o *hip hop*, faz do grafite um veículo de excelência para estabelecer essa linguagem visual portadora de múltiplos sentidos.

Pode-se também encontrar mensagens ou comandos com forte teor conativo nos mais diversos murais pela cidade, demonstrando que esta prática é uma estratégia bastante arraigada nas produções imagéticas dessa natureza. Tais comandos podem



variar seu conteúdo, de acordo com a orientação que lhe for conferida, cobrindo naturezas tão diversas quanto os dizeres de autopromoção ou venda de serviços, passando pelos de ação política ou social, ideológica até os de dimensão religiosa, procurando atingir a atenção dos passantes pelo efeito que causam. Nos comandos que sugerem autopromoção ou auto-atribuição de peculiar importância para o espaço urbano, dizeres podem ser encontrados: “*Não tenha dúvida e espere até ouvir falar de nós. Revolução 2001. Fênix, Ind, Gasp*”, “*Graças a Deus, sempre fui uma pessoa honesta, sou digno de ser eu mesmo, digno de mim. D. Martins*”, que foram confeccionadas pelos componentes da denominada Geração Grafite. Os telefones para contato permitem ampliar este comando para a dimensão da venda de um serviço, tal qual um anúncio promocional.

Um outro aspecto fundamental é a afirmação de identidade de grafiteiro na pintura. Um dizer do tipo “*Só faço grafite*” funciona como uma espécie de autodefesa contra uma possível confusão com um pichador pelos leitores e espectadores de sua obra, demarcando bem qual a sua atuação enquanto provedor de uma intervenção no espaço. De acordo com ARCE (1999, p. 139), é “[...] através do grafite que se demarcam diferentes níveis de auto e heteropercepção entre os jovens e a sociedade global. Os primeiros destacam que esta atribui uma condição tabu ao mural e ao grafite e que não permite que os jovens se expressem.”

Em outro muro, a inscrição “*Levo a cultura como posso*”, pode sugerir uma interpretação de que o grafiteiro, ao confeccionar a pintura, demonstrou simultaneamente duas intenções. Por um lado, as pinturas teriam sido produzidas segundo sua habilidade e escolhas, de modo a contribuir para o enriquecimento cultural do outro, preenchendo o espaço com a “arte de rua”. E, por outro lado, diante de uma insolúvel polêmica quanto à produção do **verdadeiro** grafite, entre o fazer com aerógrafo e o fazer com *spray*, o grafiteiro justifica a sua produção, que foi com aerógrafo, reafirmando a sua opção instrumental.

A proposta de ação política, social e/ou ideológica também se faz presente no campo pesquisado: “*A arma da democracia é o voto. Não jogue o seu voto no lixo. Não eleja políticos incompetentes. Conscientização é a cura...*”, “*Brasil, colônia americana*”. A perspectiva de educação político-eleitoral, de forte teor ideológico, funciona como uma espécie de salvaguarda para a atuação indevida de membros do corpo político, local ou outros, depois de eleitos pelo voto popular.



Também a dimensão religiosa é apresentada como relevante na interação entre palavra e imagem no grafite. Os exemplos “*Só Deus sabe a nossa hora*” e “*E mesmo que eu ande no vale das sombras, não temerei mal algum porque tu estás comigo*”³ têm um efeito religioso que, originalmente, sofre a influência do universo gramatical e das práticas verbais dos elementos que compõem do universo *hip hop*, tais como jargões, expressões microgrupais, etc. Estes, por sua vez, baseiam-se nas condições de extrema violência das periferias em que habitam, seja ela policial ou dos grupos criminosos que lá atuam, tornando necessária a busca de uma forma de proteção espiritual e de bênção religiosa contra os mais diversos males.

Num outro exemplo, apresenta-se um certo ecumenismo na inscrição “*Buda ou Jah, Cristo ou Alah (Black Speed) Paz*”, face à aceitação de variadas orientações religiosas anunciadas na pintura. Menciona divindades orientais tão diferentes como Bhuda e Allah e Cristo e a entidade espiritual jamaicana Jah, frequentemente lembrada por grupos de artistas ligados à prática musical do *reggae* e seus simpatizantes. Em outra, os dizeres “*Sempre haverá um lugar tranquilo no céu para quem busca a paz*”, que são explicitamente uma proposição de paz, pregam a transcendência como recompensa de um comportamento pacífico e de respeito ao próximo. O descanso celestial é considerado aqui como o maior prêmio para aqueles que não cultuam um sentimento belicoso, que preferem a serenidade. Demonstra-se um dos elementos da tríade que rege o movimento *hip hop*: “*Paz, igualdade e liberdade*”, expressões bastante arraigadas em seu ideário.

A produção de discursos dessa natureza é uma recorrência que pode ser localizada em diversas pinturas ao longo das áreas urbanas tais como a pesquisada. Parece constituir-se num comando de interesse público e de utilidade pública, num suporte que, pela sua visibilidade de rua principal, cumpre bem o seu papel de informar. Entretanto, o que subjaz mais fortemente é o fator alegria que é impresso à pintura pelos grafiteiros. Talvez não somente a representação pictórica seja de entretenimento, ligado à rua e ao esporte, mas também o clima do momento da produção, que foi coletiva, acentuando os laços de companheirismo explicitados pelas inúmeras dedicatórias a outros grafiteiros e a sociabilidade que dela advém.

³ Outras de igual conteúdo podem ser encontradas: “*Eu acredito em Deus! E você?*”, “*Jesus te ama*”, que se assemelham, de certo modo, às inscrições do poeta messiânico carioca Gentileza, que, tal como sugerem estas expressões, tinha uma forte intenção evangelizadora em suas intervenções.



Função fática: os suportes como objetos comunicantes

Os grafites que apresentam uma orientação que preconiza esta função tendem a basear a sua atuação atraindo e mantendo a atenção do espectador. O seu conteúdo aparentemente sem informações serve essencialmente para sustentar o contato (físico) entre os parceiros. O estabelecimento da comunicação tem nessa função uma possibilidade de prolongamento pelo seu basilar poder de atração, predominando aqui o canal (o muro pintado) na manutenção de um diálogo que não tem a premissa básica de informar.



Esta pintura não tem suas delimitações desenhadas por linhas estáveis: não há bordas. A composição tem um registro central, seu ponto fundamental, focado na personagem antropomórfica do *rapper*, que efetua um movimento gestual de mão. Atrás de si há uma representação por silhueta de prédios urbanos e o nome *PERIFERIA* bem visível e escrito em formato semelhante ao itálico que é uma possível herança da prática da pichação. Ao lado, há um signo de difícil distinção que se constitui em um volumoso traço disposto triangularmente e voltado para o corpo da personagem e um outro também volumoso traço que termina em uma seta apontada para o chão. Abaixo do elemento central da pintura, pode-se perceber também uma pichação.

O mural tem aproximadamente 1,70m x 1,10m e sua apresentação se faz bem visível por sua localização à beira de uma via de intenso movimento de pessoas e



automóveis. O muro pertence a um bar mas não foi contratado por seu proprietário. Assim, não foi possível saber por quem a pintura foi produzida em função do desconhecimento da assinatura pelos próprios grafiteiros contactados. Tal fato faz supor que ela foi um exercício de expressão autônoma no espaço urbano.

Suas formas são um pouco irregulares, se comparadas a outros grafites que possuem delimitação formal e múltiplas cores. Aqui, as cores são somente três: branco, preto e vermelho. A coloração alaranjada, resultado da combinação dosada de branco e vermelho, produz vários matizes para arrancar o efeito *dégradé* nos diferentes momentos da pintura. O seu suporte parece não ter sido preparado - talvez porque a pintura tenha sido produzida em uma intervenção rápida e não autorizada - e o uso de poucas cores foi a solução encontrada para fazê-la sem gastar muito tempo, correndo o risco de ser(em) interrompido(s) sem terminá-la.⁴

A forma dada à pintura, principalmente ao registro central, guarda muita semelhança com a representação tradicional dos elementos da cultura *hip hop*. O diferencial é que o termo **periferia** porta interessante acepção no Rio de Janeiro, pois aqui não há a denominação **periferia** para os espaços geográficos com conotação marginalizada, mas sim **subúrbio**, o que denota uma grande influência do grafite produzido em São Paulo e de suas terminologias específicas e locais, como uma das grandes metrópoles do mundo e uma imensa quantidade de grafites.⁵

Deste modo, a representação do *rapper* segue um estilo que se convencionou “padrão” na representação típica de seres humanos nas pinturas de grafite: ele é negro, porta vestimentas “alternativas” (nota-se, sem muita nitidez, que o elemento usa uma roupa com capuz e boné⁶, muito comuns nestas representações) e um gestual específico da microcultura.⁷

⁴ Segundo a proprietária do estabelecimento ao qual pertence o muro, a pintura apareceu “da noite para o dia”, de modo que na noite anterior ao seu aparecimento o muro estava branco, com a pintura original.

⁵ Há outros exemplos de grafites que cumprem uma função fática em sua imagem no espaço urbano. Via de regra, observa-se uma acentuada fragmentação e recomposição deste tipo de pintura, talvez por influência direta de um tipo gestual de composição. Dessa forma, a concentração de suas intenções e discursos dá-se nela própria, em sua visualidade, como forma de manutenção da comunicação. Imagens com esta característica, mais calcadas na subjetividade, funcionam apenas como um atrativo para a atenção do espectador, podendo sugerir, muitas vezes, uma representação abstrata e estilizada dos descontraídos caminhos da cidade - a cidade como um labirinto que se constrói, em maior ou menor grau, a partir da potência de uma circularidade, de modo que todos os caminhos podem levar ao mesmo lugar.

⁶ Caso realmente haja a influência da estética dos grafites paulistanos na composição da figura representada, então o seu boné pode também ser denominado, de acordo com a terminologia daquele contexto, como **bombeta**.

⁷ Esse gesto de dois dedos juntos e voltados para baixo é, antes de tudo, uma cópia do mesmo feito pelos



A figura central não apresenta linhas em sua delimitação. O grafiteiro soluciona plasticamente este item com contornos que privilegiam as sombras. À exceção desse acabamento não regularmente bem definido, estão as suas unhas, bem definidas linearmente, que se assemelham curiosamente a cascos de cavalo, deixando a dúvida se isto seria resultado de um recurso estilístico ou da pressa em finalizar a composição. Os volumes, a distribuição dos matizes (como no tom da pele), a expressão facial (com evidente racialização), perfazem uma trajetória que aponta para o enquadramento da pintura em um universo específico de significação, o da cultura urbana segregada e marginalmente alternativa. Esta, com gostos, posturas e estilos específicos, parece reafirmar todo momento e oportunidade a sua forma diferenciada de se comportar e de se colocar para as outras pessoas da sociedade.

Já que a pintura não foi solicitada pelo proprietário do espaço e nem pelo(s) próprio(s) grafiteiro(s) - e aqui permanece a dúvida quanto ao seu número e as suas identidades -, suponho que sua funcionalidade resida no fato de que ela se fez como um exercício livre de produção imagética, exercício que busca manter a prática de execução de pintura ou que, talvez, tenha um discurso de que seu produtor ou produtores estão na ativa, efetivamente produzindo.

Como mencionei, a superfície do muro era completamente branca e servia, vez por outra, para pintar anúncios dos produtos vendidos no bar, como cervejas, “tira-gostos”, refrigerantes, etc. O grafite veio dar uma outra configuração histórica ao suporte, que agora passa a ser olhado de maneira não interessante enquanto oferta para consumo comercial mas sim com interrogações, com dúvidas e com um potencial exercício de interpretação da significação possível das pinturas.

O simbolismo desta pintura é de um interesse peculiar. Suas cores encerram uma significação diferenciada que prima pela inserção do grafite em um ambiente étnico (a figura do *rapper* negro), aludindo à raiz do movimento *hip hop*, onde o simples gesto da mão pode conter um sentido de pertencimento e de orgulho de ser negro, pobre e “diferente”. Nessa acepção, como afirma ABRAMOVAY (1999, p. 136), o grafite expressa a “revolta por meio do desenho, mostra a discriminação e a falta de reconhecimento”. Como diz ROSE (1997, p. 195), o grafite e o *rap* são “demonstrações públicas agressivas de uma outra presença e voz”. Aqui, a composição assegurou,

cantores estadunidenses de *rap* e pode significar uma impostação pessoal, um chamado de atenção, uma tentativa ou demonstração de posse de uma autoridade e de um respeito.



através tão somente do canal, o direito de exercitar a inscrição de uma identidade, ou melhor, de uma marca identitária, expressando uma espécie de confinamento de práticas e de comportamentos que se estabelecem apenas localmente. Deste modo, reafirma-se a necessidade de interpretar dentro de sua inscrição territorial (local) as imagens veiculadas que enunciam o uso de marcas culturalmente estilizadas.

Assim, também parece haver uma necessidade de estabelecer um contato pela diferença, pelo desejo de causar algum tipo de impacto, de provocar contrastes, que são as marcas definidoras de uma existência social pela produção de imagens com um acentuado investimento de agressividade simbólica no comportamento.

Função metalinguística: discurso autocentrado e reflexão pedagógica da “cultura” da imagem

No conjunto dos grafites discutidos, há alguns que cumprem uma função metalinguística no plano visual, pela predominância do código com o qual trabalham. A mensagem visual propagada por eles é explicada ou reforçada pela mensagem gráfica, a fim de ser entendida pelo destinatário. Ao examinar o próprio código, essas imagens reiteram a mensagem que querem passar.

Esta ênfase na explicitação em dois níveis da mensagem transmitida (sendo o primeiro a própria apresentação da imagem e o segundo a sua explicação linguística) poderia remeter a um acréscimo de informação que toma o caráter pedagógico e didático da imagem que apresenta.



Vê-se um quadro cujo fundo foi preparado com tinta verde, pois ele é do tipo popularmente denominado “muro de chapisco”, que em seguida recebeu uma profusão de imagens, entre figurativas e linguísticas. Segundo a proprietária do imóvel, um grupo de grafiteiros se ofereceu para pintar o muro, o que confirma uma produção gratuita. A alusão aos esportes é evidente, o que reforça também uma característica de filiação juvenil a esta prática grupal e urbana.

As dimensões são de aproximadamente 1,60m x 2,20m e foi produzido pelos grafiteiros **Lon** e **Kennas (KNS)**. Por sobre o fundo, há duas figuras antropomorfas como registro central e em torno de suas presenças os outros elementos estabelecem a conexão de sentido com a composição como um todo. A figura da esquerda esconde-se parcialmente por trás da possível representação do próprio nome. Seus cabelos em estilo *rastafari* assemelham-se aos próprios esguichos do *spray* e sugerem um jeito despojado de ser, pois estão por ser penteados. A boca aberta parece significar que ele está anunciando os contatos telefônicos que estão na extrema esquerda da imagem.

A personagem usa óculos de aro grosso que é uma das marcas de determinados movimentos urbanos (*rappers, clubbers, ravers*, entre outros), refletindo não estritamente uma cópia destes, mas, originalmente, a reprodução de modelos veiculados pelos grandes canais de comunicação e de entretenimento de origem internacional, principalmente os estadunidenses.

Ao centro, encontram-se os nomes dos grafiteiros envolvidos em espécies de



bolhas (formato *bubble*), que funcionam como anúncio de fundo para reforçar os nomes dos produtores da intervenção. No lado oposto está representada uma outra personagem vestida de acordo com a cultura *hip hop*: boné, camisa e calça folgadas, o *skate* numa das mãos e uma lata de *spray* na outra. Ao seu lado estão os dizeres “*Muito respeito e paz a verdadeira ‘arte de rua’, o hip hop*” – constata-se a recorrência ao termo “*cultura de rua*”, correlato ao de “*arte de rua*”, como um discurso arraigado no imaginário e nas crenças dos grafiteiros em diversas produções no contexto urbano que nos serve de pano de fundo. Embora não fique muito claro onde ele abre e fecha as aspas, suponho que minha transcrição, que não procurou “consertar” a frase, esteja correta, face à coerência ortográfica que esta deve ter.

No canto inferior direito da pintura, há um desenho de uma pequena vegetação (grama?), inusitadamente colocada sobre a calçada de concreto. Completa a pintura, o rosto voltado da personagem para os dizeres que ela supostamente tenha escrito com a lata de *spray* que está em sua mão, como se os estivesse contemplando ou conferindo. A expressão de seu rosto sugere certa intensidade de gozo ao observar as palavras impressas no muro.

Quanto ao aspecto formal da pintura, temos que os grafiteiros utilizaram-se das cores verde, preta e amarela e experimentaram algumas gradações como cor de laranja, vermelho claro e azul. A cor verde usada no fundo combina com a da fachada da casa, o que é curioso pois a proprietária disse que não forneceu tinta, para o caso de se cogitar que ela teria dado tinta verde restante de uma pintura em sua residência para o trabalho dos grafiteiros. Os volumes da pintura são bastante irregulares, sendo desigualmente distribuídos pelas várias representações que compõem toda a tela. As linhas, entretanto, têm boa resolução, sendo bem visíveis os contornos iniciais e finais de todos os elementos separadamente.

As letras têm ainda traços que lhes permitem assumir sombreados, como no nome LON, sugerindo levemente uma representação em 3D, imprimindo uma sensação de saída destas da tela. As letras centrais, em formato *bubble*, são chapadas, “enroscando-se”, por vezes, umas nas outras, como que tentando melhorar as suas posições no muro. O estilo da pintura é o chamado *street*, que privilegia as representações que fazem referência aos esportes que usam os aparelhos e caminhos da própria cidade como cenários para desenvolver a sua performance.

Além do *skate*, o boné do menino toma também a dimensão de indício de seu



compartilhamento dos símbolos da cultura de massa: há nele o logotipo de um ornamento bastante adquirido no meio urbano contemporâneo, que é o chamado *smile*, um rosto amarelo simples, com olhos e sorriso desenhados na cor preta, que agrada pela simpatia de sua feição. Esse símbolo tornou-se uma reconhecível marca de alguns pequenos grupos vinculados a determinadas práticas culturais, majoritariamente os jovens de algumas grandes cidades brasileiras. Quanto a isto, é visível que a estetização de determinados signos sociais constantemente expostos pela juventude encaminha a constituição de um conjunto de características vinculadas ao corpo, à vestimenta e ao estilo de vida em geral, transformando a categoria juventude em um produto, um valor simbólico.

A funcionalidade do painel parece ser o caráter que tomou a sua execução pelos grafiteiros: exercício coletivo de pintura. Somado a isto, torna-se evidente o fato de que, pela centralidade do lugar escolhido, a pintura projeta-se como vitrine para futuros contatos comerciais: basta ver a grande importância dada à apresentação dos telefones para contato, que a imagem não permite ver na totalidade mas sugere a sua amplitude.

A pintura substitui um incontável número de pichações que estavam na superfície do muro. Ao efetuar esta substituição, ela ressignificou historicamente aquele suporte, na medida em que o transformou em lugar de memória para referências geográficas, comerciais e de ponto de encontro na extensão daquele trecho da cidade.

A dimensão metalinguística da imagem aparece no esclarecimento de sua proposta imagética. O grafite, enquanto componente da cultura *hip hop*, serve para reafirmar o caráter artístico atribuído pelos grafiteiros à sua própria produção.

A junção de figuras que fazem lembrar três elementos da “cultura” (como eles chamam o *hip hop* em sua totalidade) demarca os espaços específicos de cada um deles: o *rapper*, com o gestual característico de sua “função”, o grafiteiro (notar pela lata de *spray* que simboliza a sua “função”) e este mesmo que faz também a vez de skatista para mostrar que não há dissociação entre os dois papéis. A indumentária do *rapper* já aponta simbolicamente para a expressão que preconiza, na medida em que o conjunto formado pelo seu gestual, seus óculos marcadamente alternativos e seus cabelos singularmente estilizados o posicionam, dentro da lógica vigente no universo do *hip hop*, como um sujeito que lida com a performance corporal. A lata de *spray* do menino reforça uma vez mais o seu caráter de manifestação plástica visual pois se debruça sobre a própria linguagem em foco. A discussão que a imagem faz de si mesma reitera seu



caráter de linguagem visual, explicando, num segundo nível, a pintura confeccionada. A referência direta ao ato de pintar traz, por outro lado, uma referência ao pertencimento do indivíduo a um dado movimento. Esse pertencimento nem sempre é tão real como faz supor, isto é, muitas vezes os grafiteiros apenas participam da dimensão gráfico-visual da extensa cultura *hip hop*: só participam no grafite propriamente dito.

Em linhas gerais, a expressão metalinguística em uma pintura de grafite configura-se nas representações que se voltam para si mesmas, fazendo uma auto-indicação ou, às vezes, uma autorreflexão. Nestas é muito comum encontrar a reprodução, estilizada ou não, de seu símbolo distintivo: a lata de *spray*.

Considerações finais

Esperando ter contribuído para uma possível forma de interpretação destas imagens urbanas, este texto enfatiza, mais uma vez, que as opções de enquadramento das imagens sob uma função da linguagem (visual) só têm pertinência quando se reconhece que esta é uma postura arbitrária e deliberadamente posicionada a partir de e por um propósito pedagógico e didático.

Para finalizar, quero advogar em defesa da utilização acadêmica das imagens do grafite de muros na constituição de um campo que merece ser explorado, uma vez que sua discussão se vale de elementos que ativam a interlocução entre produção artística e sua moldagem plenamente social.

Abstract: This article discusses the graffiti in walls, assumed as urban artistic production that resignifies visually this environment. I propose for its understanding, a self methodology, that has by reference, the studies about the language functions established by Roman Jakobson, aiming to delineate a theoretical contribution that put like a engine for its reading and related events in contemporary public spaces.

Keywords: Graffiti. Methodology. Language functions.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVAY, Miriam *et al.* *Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília*, Rio de Janeiro: Garamond, 1999.



ARCE, José Manuel Valenzuela. *Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

FRANÇOIS, Frédéric. “Le langage et ses fonctions”. In: MARTINET, André (org.). *Le langage*, Paris: Encyclopédie de la Pléiade, 1970.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*, São Paulo: CULTRIX, 1971.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*, Campinas: Papirus, 1996.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & cia*, SP São Paulo: Annablume, 1994.

ROSE, Tricia. “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e cidade pós-industrial no hip hop”. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90 - funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*, Rio de Janeiro: Rocco Artemídia, 1997.

Recebido para avaliação em 24/05/2010
Aceito para publicação em 22/09/2010