

# Muros que falam: a comunicação na cidade

## *Speakable Walls: the communication in the city*

Alessandra Oliveira Araújo<sup>1</sup>  
Tarcísio Bezerra Martins Filho<sup>2</sup>  
Lucas Marinho<sup>3</sup>

### Resumo

O presente artigo é resultado das discussões do grupo de pesquisa sobre Juventude e Comunicação, Jucom, que durante o segundo semestre de 2013 discutiu as categorias “grafite” e “pichação/pixação”. O artigo faz uma relação entre as duas categorias de análise, iniciando por seu contexto histórico, passando pela definição e possível diferenciação entre os termos e, por fim, fazendo uma discussão sobre a relação entre grafite e cidade. Assim, são usados autores como Knauss (2001), Sodré (2008), Gitahy (1999) e Ramos (1994), ao fazer a contextualização histórica, e autores como Simmel (1976), Canevacci (1993) e Brissac (2004) para a discussão sobre a cidade. Ao final, estuda-se a relação mantida pela tríade grafite, pichação/pixação e cidade, na qual o espaço urbano apresenta-se como berço para a proliferação e relação, harmônica ou não, entre essas duas maneiras de se fazer comunicar.

**Palavras-chave:** Grafite. Pichação. Pixação. Cidade. Comunicação.

### Abstract

This paper is a product of the Research Group “Juventude e Comunicação” – Jucom (Youth and Communication) in its studies about street-art graffiti and “pichação/pixação” between August and December, 2013. It seeks to relate those two categories of analysis, starting with its historical context, going through the definition and possible differentiation and, finally, making a discussion about graffiti and city. Authors like Knauss (2001), Sodré (2008), Gitahy (1999) e Ramos (1994) are used to understand the historical ambience and others like Simmel (1976), Canevacci (1993), and Brissac (2004) in the discussion about the city. By the end, it

---

<sup>1</sup> Professora de Comunicação Social da Universidade de Fortaleza e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da UFC.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor de Comunicação Social da Universidade de Fortaleza e de Comunicação e Design da Faculdade 7 de Setembro (Fa7), Fortaleza.

<sup>3</sup> Bolsista Probic.

Contatos: aleoliver27@gmail.com; tarcisiobmf@gmail.com; lucs\_pfm@hotmail.com

is studied the relation between street-art graffiti and “pixação/pichação” and city, on which the urban space is presented as a cradle for the proliferation and the relation, harmonic or not, between these two ways of doing communication.

**Palavras-chave:** Grafite. Pichação. Pixação. Cidade. Comunicação.

## Introdução

Este artigo é o resultado das reflexões levantadas pelo grupo de pesquisa em Juventude e Comunicação (Jucom) no segundo semestre de 2013. O grupo, criado em abril de 2010, é formado por professores e estudantes de Comunicação Social e aborda temáticas referentes à juventude e comunicação. Os estudos desenvolvidos versam sobre as experiências de jovens comunicadores e as relações que possuem com a cidade como campo de intervenção e sociabilidade.

Semanalmente, o grupo de pesquisa tem encontros para a discussão de textos, coleta de novas fontes de estudo, análise de vídeos e participação em palestras e encontros científicos, com o objetivo de aprofundar a compreensão de suas categorias de pesquisa. Além disso, são planejadas ações que possam concretizar-se futuramente, como aconteceu com a elaboração deste artigo.

Foi com o intuito de aprofundar a reflexão sobre a relação entre comunicação e cidade que o grupo optou por focar seus estudos em uma esfera mais específica: grafite, pichação/pixação<sup>4</sup> e sua relação com o espaço urbano e seus atores sociais. Dessa forma, durante o último semestre de 2013, o grupo leu e discutiu textos e participou de eventos sobre grafite visando iniciar uma aproximação com essa área de estudo e com os grupos de grafiteiros da cidade de Fortaleza.

O objetivo principal é observar como o grafite pode ser usado enquanto prática comunicativa e explorar sua relação com a cidade. Assim, este texto apresentará um breve histórico do surgimento do grafite contemporâneo no mundo e no Brasil, discutirá acerca da diferenciação entre os termos “grafite”, “pichação” e “pixação”, e fará uma reflexão de como essas expressões estão imbricadas no espaço urbano.

---

<sup>4</sup> Mais à frente será feita uma reflexão sobre as possíveis diferenciações entre os termos “grafite”, “pichação” e “pixação”.

## 1 Grafite: história de protesto e demarcação de território

Protestos, reivindicações e sonhos marcaram os muros de Paris em maio de 1968, ano que ficou conhecido no mundo pelas revoltas estudantis, tendo a cidade e seus muros como os principais veículos de comunicação daqueles que não eram ouvidos pela sociedade, pelo governo e pela mídia. A necessidade de usar os muros para “gritar” suas causas percorreu o mundo – passou por Berlim, Roma, Praga, Berkeley e Woodstock – e constituiu-se como a primeira fase do grafite<sup>5</sup>.

Um espaço em branco foi preenchido na década de 1960 por diversos movimentos sociais que ocorreram não somente na Europa, mas em todo o mundo. Época em que a nuvem do contraditório pairou sobre Praga, Woodstock, Paris e em outros focos, abrindo as portas para que novas facetas culturais germinassem a partir de choques, protestos e tintas. (SOUZA; MELLO, 2003, p. 196)

As revoltas estudantis europeias de maio de 1968 usaram técnicas de pintura nas paredes semelhantes ao *stencil*<sup>6</sup>. Elas permitiam cobrir a cidade com palavras de ordem, como o “proibido proibir”, frase criada na França, conforme descreve Knassus (2001), mas também disseminada no Brasil.

No mesmo período, o movimento estadunidense pelos direitos civis também fez uso de inscrições e desenhos nas paredes, como os murais *Wall of Respect* e *Wall of Truth*, ambos criados em 1967 por um grupo de 21 artistas negros de Chicago (KNASSUS, 2001).

O caráter de contestação imprimia nos muros um discurso que estava à margem, mas precisava ser visível, gerando a necessidade do surgimento do grafite contemporâneo. O grafite vai ganhar cores e formas com o uso da lata de tinta portátil, o *spray*.

Com o recurso da lata jato de tinta portátil, o movimento do grafite contemporâneo lançou suas bases mais duradouras a partir de New York, EUA. A mais famosa referência na

---

<sup>5</sup> O termo *graffiti* vem de “grafito” e era o nome dado às inscrições em parede desde o Império Romano, mas a expressão passou a ser amplamente usada após as manifestações estudantis de 1968.

<sup>6</sup> Técnica de pintura com o uso de molde.

imprensa data de 1971. A inscrição marcante foi a de TAKI 138. Tratava-se de criação de um jovem de origem grega, chamado Demetrius, que tinha, então, 17 anos, desempregado, e que usava o codinome seguido de um número que correspondia ao número de sua casa. A inscrição grafitesca chamou a atenção pela recorrência em todas as partes da cidade. (KNASSUS, 2001, p. 355)

A “marca” do jovem imigrante representava a luta por visibilidade, a demarcação de um território, a possibilidade de “redecorar” a cidade, e logo os outros grupos sociais excluídos resolveram adotá-la.

Antes disso, em 1967, Darryl McCray escrevia sua *tag*<sup>7</sup> nos muros da Filadelfia Cornbread. Considerado o primeiro grafiteiro dos Estados Unidos, Cornbread abre as portas para o uso do grafite pelos jovens negros, principalmente os de Nova York. Muitos jovens passaram a usar uma *tag* com seu apelido e o número de sua casa, como Frank 207, Chew 127 e Junior 161 (SODRÉ, 2008).

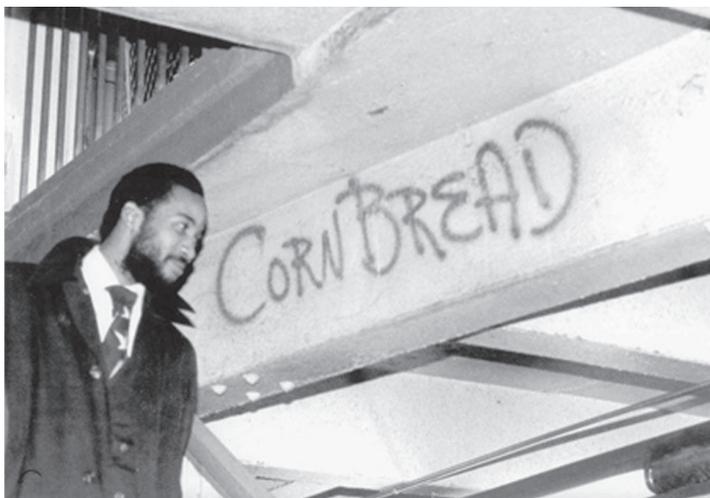


Figura 1. Cornbread, em Filadelfia. Fonte: <<http://besidecolors.com/kings-of-graffiti-cornbread/>>

---

<sup>7</sup> Assinaturas, também conhecidas como “carimbo de ego”.

A luta por visibilidade e o uso da rua como espaço de protesto não foram vistos com bons olhos pelo governo, pelos meios de comunicação nem pelas classes mais favorecidas, como explica Sodré (2008, pp. 95-96):

A partir de 1972, a imprensa nova-iorquina passou a relacionar os grafites a atitudes de vandalismo, sujeira urbana e depredação do patrimônio público, iniciando uma série de denúncias à ação grafiteira. Assim, converteu-se o grafite em uma questão política da cidade e o restante da década foi marcado por uma guerra, por parte da prefeitura, da imprensa e da sociedade, contra o grafite.

Houve, então, uma forte perseguição aos grafiteiros, fato que pode ter contribuído para que deixassem ou diminuíssem o uso das *tags*, pois escrever seus nomes ou apelidos e o número de suas casas tornava a identificação dos autores fácil. A linguagem visual precisaria ganhar outras formas e códigos.

Assim, entre os anos 1970 e 1980, vimos surgir o grafite de Nova York. Ligado à cultura *hip hop*, ele despontava como expressão juvenil. A estética das letras ganhou importância para os grafiteiros, e o principal objetivo era protestar contra assuntos microssociais e demarcar os territórios dos grupos de jovens. Quase sempre o conteúdo era codificado e incompreensível para a maioria. Mais do que transmitir uma mensagem por palavras, esses grupos queriam mostrar suas identidades, representar um novo estilo, que vai do sujo ao belo, da periferia ao centro.

O *hip hop* emergiu na Nova York dos anos 1980, mais especificamente no South Bronx, onde os jovens negros e imigrantes eram vistos pelos meios de comunicação e pelo governo como “problema social”. Os bairros periféricos estavam esquecidos pelo poder público e os espaços de lazer praticamente inexistentes. Sobre isso, Rose (1997, p. 202) afirma: “enquanto os líderes municipais e a imprensa popular condenaram literal e figurativamente o South Bronx, seus moradores e sua vizinhança, seus jovens habitantes negros e hispânicos responderam à altura”.

As ruas eram usadas como espaço para festas. Apresentações de dança aconteciam nas calçadas e o grafite ocupava não só os muros, mas também o sistema de transporte urbano. Os desenhos nos vagões do metrô percorriam toda a cidade, mostravam a face da periferia e contribuíam para transformar a “insubordinação agressiva em prazer” (ROSE, 1997, p. 212), a necessidade de protesto em pertença.

A expressão, que tomou as ruas de Nova York, não demorou muito para ganhar adeptos pelos Estados Unidos e América Latina, e tinha como principal característica o uso de letras estilizadas e desenhos.

No Brasil, a cidade de São Paulo era o terreno mais fértil para a propagação do grafite [...]. Referência nesta época, Alex Vallauri, artista gráfico brasileiro, iniciou em 1978 intervenções do gênero em decorrência de sua predileção por pinturas murais e produções anônimas no espaço da metrópole. Quatro anos depois, Vallauri utilizou Nova Iorque como espaço de criação, atuando em murais, cenários e exposições. Ao retornar para São Paulo, influenciou artistas como Waldemar Zaidler e Carlos Matuck. Suas obras, invariavelmente, traziam elementos em comum, como frases curtas, ironia e pequenos poemas urbanos aplicados às superfícies da urbe sob a técnica do stencil. (SOUZA; MELLO, 2007, p. 197)

Como foi falado no exemplo exposto, Alex Vallauri grafitou uma bota para simbolizar a errância por São Paulo. O grafite entra no Brasil por meio de jovens artistas interessados em arquitetura e influenciados pelo período em que Vallauri passou em Nova York.

Também nos anos 1970, em São Paulo, um criador de cães escreveu “cão fila km 26”<sup>8</sup> por toda a cidade para divulgar a raça, mas as pessoas inicialmente não sabiam a motivação. A inscrição foi muito repercutida pela quantidade de inscrições, por ser encontrada em lugares distantes entre si e pelo mistério inicial do seu significado (KNAUSS, 2001).

Assim como nas manifestações estudantis de 1968 na Europa, o Brasil também usou os muros para protestar clandestinamente contra a ditadura militar. Frases como “abaixo a ditadura” foram espalhadas pelo país no final dos anos 1970, mostrando uma insatisfação contra o regime militar, que proibia a livre expressão.

Entretanto, o grafite, assim como as outras expressões do movimento *hip hop*, somente foi incorporado pela periferia brasileira após o lançamento dos filmes *Wild Style* e *Beat Street*, em meados dos anos 1980. Segundo o grafiteiro

---

<sup>8</sup> Knassus.

Emol<sup>9</sup>, esses filmes “empolgaram os jovens da periferia de São Paulo”, que se identificaram com as roupas, as danças e os grafites estampados nos muros e trens.

A diferenciação entre os termos “grafite” e “pichação”, usada especificamente no Brasil, tem como objetivo demarcar a diferença entre as expressões. Emol explica que o grafite é “a arte na rua”, e a pichação seriam as inscrições de cunho político feitas nos muros da cidade. Existiria ainda uma terceira nomenclatura, que seria a “pixação”.

O documentário *Pixo*<sup>10</sup> narra a história da pixação em São Paulo, associando a expressão com o movimento *punk*, que ganhou força na cidade nos anos 1980. As letras alongadas seriam, então, inspiradas nas capas dos discos de bandas de *heavy metal* e *punk rock*. Os relatos dos pixadores apresentados no documentário ressaltam a preocupação estética das pixações, mais voltadas para a reafirmação das identidades dos participantes, das galeras de pichadores, e a disputa por visibilidade na cidade. “São Paulo, a maior cidade do hemisfério sul, deu origem a uma forma única de expressão. Não é grafite. É pixo.”, começa o documentário, diferenciando a pixação do grafite.

Entretanto, como será possível perceber no tópico posterior, essa demarcação não é simples de ser feita e não pode ser baseada apenas em características estéticas. O uso e a apropriação do espaço urbano, a intenção comunicativa, a necessidade de visibilidade e a demarcação de territórios permeiam semelhanças e diferenças entre as expressões.

## 2 O grafite: em busca de uma definição hermética e universal

Diante da problemática histórica acerca da produção do grafite, tanto em nível nacional quanto internacional, o grupo de pesquisa deparou-se com a necessidade de uma definição sólida para nossos trabalhos vindouros. Contudo, um conceito fechado pareceu, ao longo de nossos encontros, uma tarefa árdua e tendenciosamente perigosa.

---

<sup>9</sup> Palestra proferida para a Linha de Movimentos Sociais, Educação Popular e Escola, do programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da UFC, no dia 25 de setembro de 2013.

<sup>10</sup> Documentário *Pixo*, dirigido por João Wainer e Roberto T. Oliveira.

Em Célia Ramos (1994), é possível observar o objetivo de conceituação por meio de uma comparação com o termo “pixação”<sup>11</sup>. A interseção entre os dois, segundo a autora, dá-se por meio da “transgressão enfatizada pelo ritual de risco” (RAMOS, 1994, p. 50). Entendemos, em ambos os casos, que se trata de atividades contestadoras que buscam a ocupação simbólica da cidade por meio de práticas comunicativas. A distinção, por sua vez, ocorre, pois:

O grafite, havendo partido de grupos de jovens universitários e/ou engajados em atividades artísticas, desenvolve uma linguagem mais elaborada, com preocupações estéticas/formais e atenção ao suporte. Os grafiteiros não pretendem agredir o espaço urbano, do qual eles mesmos fazem parte, mas sim desmistificar os símbolos de dominação cultural deste espaço, e evidenciar as desimportâncias urbanísticas. (RAMOS, 1994, p. 50)

A autora defronta-se com a questão do protesto, presente tanto no fenômeno da pixação quanto no grafite. No primeiro caso, entende-se que a pixação busca uma apropriação imediata da cidade. Nele, a visibilidade do grupo em questão é colocada em debate diante dos jogos de poderes entre classes. Trata-se de um grupo marginalizado, que impõe sua impressão digital diante daquele hegemônico. Face à política e às normas que privilegiam os espaços e os grupos mais favorecidos, o grupo tende a um protesto que visa mudanças estruturais no jogo de poder<sup>12</sup>.

No caso particular do grafite, ainda segundo Ramos (1994), ocorre um “protesto suave”, que não pretende agredir o espaço público, mas gerar um questionamento em torno da cultura e do aproveitamento do espaço urbano. A autora observa que há uma preferência por espaços desvalorizados, como casas velhas e abandonadas, e por espaços negligenciados.

No que tange aos seus aspectos compositivos, o grafite é mais facilmente reconhecido por seus recursos visuais. Ele pode ser entendido como uma produção criativa e, por vezes, legitimada pela cultura hegemônica. Observamos

---

<sup>11</sup> Será usado, a partir deste momento apenas o termo pixação com “x”, pois é assim que os próprios sujeitos designam a escrita urbana que não possui um fim deliberadamente político.

<sup>12</sup> É importante salientar que tanto a pixação quanto o grafite não são estratégias fechadas, mas faces de um arranjo contestador não necessariamente organizado.

essa faceta do grafite crescer cada vez mais na sociedade brasileira. Outrora entendido como fenômeno marginal, ele passa, aos poucos, por um processo de institucionalização e apropriação pelos poderes hegemônicos.

Em Fortaleza, no ano de 2013, o poder público não só autorizou como incentivou a produção do grafite na cidade, principalmente durante o Festival Concreto, 1º Festival Internacional da Arte Urbana em Fortaleza. Para o evento, foram disponibilizados espaços e materiais para os grafiteiros – apesar dos esperados embates em torno dessa questão. Por vezes, o grafite era associado a termos como “vandalismo”, embora, ao mesmo tempo, ele tenha-se feito aparecer como objeto de arte, abrindo espaço para uma discussão tanto na mídia quanto na sociedade civil.

Essas mudanças tonais do grafite – ora era entendido como pixação, ora como objeto de arte – motivaram muitas das nossas discussões no grupo de pesquisa. A entrada do grafite nas galerias de arte e na cena cultural fortalezense nos permitiu observar a fragilidade conceitual de definições herméticas. O que é grafite? O grafite se dá pelo meio de produção? Pela informação contestadora? Pela investida urbana? Pela estética utilizada? Pelo local a ser apropriado? Pela presença do grafiteiro enquanto personagem subalterno? Um grafiteiro chamado a expor em uma galeria ou a assinar uma campanha publicitária deixa de ser grafiteiro? E a pixação? É possível excluir totalmente a sua potencialidade artística?

Não é objetivo deste artigo fazer uma definição do que é arte nem demarcar qual expressão pode ser cunhada de “obra de arte”, mas sim perceber como o grafite e a pixação são definidos nas pesquisas sobre o tema e como essa demarcação implica em usos e apropriações variados da cidade, com o foco em sua função comunicativa.

As escritas nos muros contam as histórias da cidade, falam das demarcações de território, da luta pela hegemonia, da disputa por legitimidade. A cidade, então, é vista como aparato de comunicação: “comunicação no sentido de deslocamento e de relação, mas também no sentido de transmissão de determinados conteúdos urbanos” (ARGAN, 1998, p. 235), conteúdos que muitas vezes não podem ser ditos com palavras. O grafite e a pixação seriam expressões comunicativas que usam os muros como telas, mas a intenção comunicativa é diferente entre uma expressão e outra, tornando necessário discutir suas semelhanças e diferenças.

Foi possível perceber que a complexidade do termo aumentava quanto mais a pesquisa se aprofundava em casos e na literatura específica. Conforme observado na seção anterior, mesmo o termo “pichação”, defendido no Brasil, não encontra eco na produção histórica do grafite. Por que, então, essa distinção tornou-se tão importante no Brasil?

Dentre as definições encontradas, a que melhor satisfaz os questionamentos do grupo até o presente momento é a desenvolvida por Rachel Sodré (2008), em sua dissertação de mestrado, diante da necessidade etnográfica de entender o universo do grafite carioca por meio dos próprios grafiteiros.

A autora deparou-se com uma cena multifacetada, na qual o grafite pode deixar as ruas e tomar galerias e campanhas publicitárias. A argumentação da autora toma como alicerce o conceito de agenciamento construído por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995).

Deleuze nos induz a entender o agenciamento como um lugar de conjugações, um “encontro de reinos” (DELEUZE; PARNET, 1996). O agenciamento  , em suma, um arranjo de condições e de regras formadas a partir do encontro de enunciados e corpos. Pensamo-lo como um campo heterog neo e instável que encontra, concomitantemente, espaços de estabilidade (entendido como pontos de territorialização) e linhas de fugas (compreendidas como picos de desterritorialização). Isto é, a permanência em um agenciamento   improvável, sendo este constantemente convidado a restituir-se, reorganizar-se em um novo agenciamento.

As consequências imediatas para as linhas de fuga, afirmam os autores, são:

Algumas abrem o agenciamento territorial a outros agenciamentos, e o fazem passar nesses outros [...]. Outras trabalham diretamente a territorialidade do agenciamento, e o abrem para uma terra excêntrica, imemorial ou por vir [...] Outras, enfim, abrem esses agenciamentos para máquinas abstratas e cósmicas que estes efetuam. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 219-220)

A potência criativa de um agenciamento jaz justamente nas linhas de fuga e na possibilidade de ser levado a um mundo desconhecido, que são os devires: “a linha de fuga   criadora de seus devires. As linhas de fuga não têm um território” (DELEUZE; PARNET, 1996, p. 62). Em Deleuze e Guattari, os

devires são as potências máximas da criação e do pensamento, uma espécie de ação revolucionária contra os dogmas do território.

O grafite, enquanto agenciamento, comporta tanto as facetas hegemônicas, próximas a um poder sociopolítico de elites e de subjetivação capitalística, quanto aquelas oriundas da rua e dos espaços de contestação revolucionária – por vezes tocando as instâncias da pixação e do protesto.

Sodré (2008, p. 201), em tom etnográfico, observa:

Para minha surpresa, à medida que a pesquisa foi avançando, as proposições limitadas ruíram e uma realidade diferente se descortinou diante de mim. Se antes eu buscava uma conceituação universalizante e tentava encaixar a produção de grafite carioca num padrão bem definido e estreito, o contato com o campo e com os grafiteiros me revelou a pluralidade do movimento, que assume diferentes facetas segundo as circunstâncias de produção e o meio onde é efetuada a pintura.

Adiante, a autora propõe pensar o grafite observando os aspectos multifacetados do fenômeno. Ainda em tom etnográfico, a autora observa:

Passei, então, a compreender que a produção de grafite no Rio de Janeiro não pode ser enquadrada numa categoria classificatória rígida. Ao contrário, deve ser entendida como um campo de multiplicidades, instável, atravessado e composto por elementos heterogêneos e fluxos, que se avizinham, se conectam, interagem, se afastam e, às vezes, até se repelem. Essa perspectiva me ajudou a entender a percepção do grafiteiro Toz, integrante da crew Flesh Beck, acerca do grafite, que para ele é, ao mesmo tempo, arte, rebeldia, vandalismo, intervenção social, mas é também comercial e tanto pode estar na rua, como em galerias e na tela da tv. (SODRÉ, 2008, p. 202)

Assim, tal como procede Sodré (2008) diante do panorama do grafite carioca, também encontramos no conceito de agenciamento de Deleuze e Guattari uma possibilidade de definição sem os perigos que a literatura da área, por vezes, tende a trazer. Um conceito hermético e universal não cabe dentro de um fenômeno empiricamente inconstante e historicamente complexo como o grafite.

O grafite é, portanto, um fenômeno multifacetado que pode vir a abrigar diferentes facetas, desde as mais contra-hegemônicas às mais comerciais.

Dentro desse espectro abrangente, reconhecemos que, em sua via contestadora e revolucionária – presente nas ruas, nas classes subalternas e nos arranjos de contracultura –, o grafite tende a encontrar, com mais facilidade, os picos de desterritorialização capazes de levá-lo aos devires, que são as potências criativas do fenômeno.

### 3 O grafite e o espaço urbano

A via contestatória do grafite ganha espaço e visibilidade nas ruas, nos muros, nos espaços não autorizados da cidade, sendo, assim, uma importante categoria de análise para esta pesquisa. A cidade desenvolve-se não como cenário para a reprodução do grafite, mas como sujeito detentor de subjetividade própria, capaz de construir o arranjo necessário para a produção criativa do grafite. Há três aspectos da cidade que serão realçados nessa discussão.

O primeiro diz respeito à própria conceituação de cidade enquanto espaço atraente à diferença. Encontramos essa discussão em Lewis Mumford (1961), quando autor observa que a cidade se estabelece antes por sua “função magnética” do que por sua “função *container*”. As cidades caracterizam-se não apenas pela aglomeração de pessoas, mas também pela atração de indivíduos variados, diferentes entre si. É esse território, no qual a diferença é pujante, que caracteriza a cidade. LeGoff (1988) corrobora com o autor ao compreender a cidade como prioritariamente um “espaço de encontro”.

É justamente no encontro com o diferente que novas possibilidades de construção do espaço urbano podem surgir, é na imprevisibilidade dos encontros que histórias inéditas acontecem, é no fluxo desordenado das ruas que é possível construir uma paisagem em movimento, como afirma Brissac (2004, p. 13):

Cidades feitas de fluxos, em trânsito permanente, sistema de interfaces. Fraturas que esgarçam o tecido urbano, desprovido de rosto e história. Mas esses fragmentos criam analogias, produzem inusitados entrelaçamentos. Um campo vazado e permeável através do qual transitam as coisas. Tudo se passa nessas franjas, nesses espaços intersticiais, nessas pregas.

A heterogeneidade presente na cidade impulsiona o seu potencial criador e possibilita a sua percepção como um ecossistema comunicacional no qual ocorrem trocas simbólicas e construções de sentido. Simmel (1976) fala que a cidade precisa de uma organização para que possa existir em toda sua

heterogeneidade. Essa organização, como os semáforos, os relógios que marcam o tempo na praça e os sinais de trânsito, atuaria no ordenamento das coisas e das pessoas e poderia trazer estabilidade e segurança para o caos. Entretanto, a ordem aparente da cidade não é capaz de esconder a falta de sentido das coisas, sendo possível, diante dessa falta, criar novos sentidos e reconstruir outros.

O segundo aspecto diz respeito à capacidade das cidades de sujeitar-se e compor os arranjos subjetivos (os agenciamentos). Nesse sentido, Guattari (1992, p. 157) nos ajuda a pensar essa questão: “quer tenhamos consciência ou não, o espaço construído nos interpela de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo...”. Assim, a experiência urbana está diretamente relacionada aos elementos citadinos de um modo visceral. Os regimes urbanísticos servem, portanto, para potencializar o florescimento de um tipo de subjetividade. Em uma cidade tão heterogênea, em que a máxima da diferença é respeitada, é de imaginar-se que o agenciamento grafite encontre mais facilmente seus devires contra as amarras da territorialização<sup>13</sup>.

Canevacci (1993, p. 22) também nos acrescenta algo semelhante:

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

O autor, assim como Guattari, ressalta a importância de vermos a cidade como um agente produtor de subjetivação. Ele nos apresenta, em um de seus livros mais conhecidos, *A Cidade Polifônica*, uma São Paulo multifacetada e tomada por elementos urbanos que dialogam entre si na cena cidadina. Segundo o autor, é importante tirar a cidade do estatuto de cenário, de lócus. Em vez de

---

<sup>13</sup> Em relação à heterogeneidade e à produção de criatividade, ver Martins Filho (2013). O autor desenvolveu essa questão a partir de uma etnografia no Centro de Fortaleza, onde é analisada a experiência de transeuntes em contato com práticas comunicativas variadas – não excluindo desse grupo, o grafite.

pensá-la como um adjunto adverbial de lugar, é preferível pensá-la como sujeito da enunciação, no sentido de que ela e seus componentes também são “atores” produtivos. A cidade é presente, participa dos encontros: ela comunica.

A cidade enquanto sujeito nos permite pensá-la como um ingrediente necessário para o desenvolvimento do fenômeno do grafite: não há grafite sem o arranjo subjetivo provocado pela interação urbana. Assim, se há algo a se manter dos conceitos de outrora, certamente é a permanência do urbano dentro do grafite.

O grafite observa a cidade não como suporte de reprodução de uma estética particular, mas como campo de debate entre poderes. O grafite, podemos assim dizer, é produto dessa tensão predominantemente urbana, da proximidade da diferença de classes, dos discursos midiáticos pró-consumo que se contrapõem à realidade bruta das ruas. As duas categorias conceituais, em enlace, produzem um terceiro e último aspecto prometido: a transformação.

Tal qual a cidade, acometida por uma dinâmica de transformações constantes, o grafite também se vê diante de mutações. Dessa forma, volta-se ao conceito de agenciamento, pois se compreende dele que essas relações, por vezes antagônicas e/ou contraditórias, tornam-se suportáveis, e um esclarecimento a respeito do fenômeno torna-se mais realista e cotidiano. Em suma, o grafite acompanha a cidade ao mesmo tempo em que a cidade torna-se o próprio grafiteiro.

## **Considerações finais**

Ao final, é possível perceber que o grafite, desde o seu surgimento, contribuiu para a complexificação da relação dos sujeitos com a cidade. Uma prática comunicativa que acontece nas ruas, em espaços muitas vezes não autorizados, que reivindica melhorias políticas, como as inscrições nos muros de Paris em 1968, ou luta por representação, como aconteceu com os grupos de jovens nos Estados Unidos na década de 1970.

Seja em Paris, nos Estados Unidos ou no Brasil, uma similaridade entre os grupos ou movimentos que usaram e usam as ruas como espaço de expressão é a potencialidade de trazer à tona o contraditório, de mostrar uma via contestadora capaz de fazer emergir os picos de desterritorialização descritos, possibilitando mudanças e deslocamentos de sentido que fazem da cidade um espaço em construção.

A cidade, vista como espaço propício à heterogeneidade, acolhe e exclui o grafite, fazendo de seus muros um campo de representação dela mesma e de disputa por territórios geográficos e imaginários. É nessa relação de representação e disputa que é possível compor arranjos subjetivos e, conseqüentemente, transformar a própria cidade.

Daí a importância do grafite e até mesmo da pixação no espaço urbano, pois eles podem ser os elementos que deslocam a ordem, colocando em questão as estruturas e os poderes hegemônicos das cidades.

## Referências

ARGAN, Giulio. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BRISSAC, Nélon. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2004.

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

CEARÁ, Alex de Toledo; DALGALARRONDO, Paulo. Jovens pichadores: perfil psicossocial, identidade e motivação. *Revista de Psicologia USP*, São Paulo, n.19, p. 277-293, jul./set., 2008.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. De la supériorité de la littérature anglaise-américaine. *Dialogues*. Paris: Champs Essais, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Postulados da Linguística. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed 34, 1995. v.2

GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Braziliense, 1999.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed 34, 1992.

KNAUSS, Paulo. Grafite urbano contemporâneo. In: TORRES, Sônia (Org). *Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 334-353.

MARTINS FILHO, Tarcísio Bezerra. *Práticas comunicativas e espaço urbano: experiência transeunte e polifonia das ruas no Centro de Fortaleza*. 160f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2013.

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

ROSE, Trícia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a 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: Roeco, 1997.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976, p.18-25.

SODRÉ, Rachel. *Tintas no muro: um estudo sobre a produção do grafite no Rio de Janeiro*. 242f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2008.

SOUZA, Taís Rios Salomão; MELLO, Lílian de Jesus Assumpção. O Folk Virou Cult: o grafite como veículo de comunicação. *Revista Estudos de Comunicação*, Curitiba, v. 8, n. 17, p. 195-202, set./dez. 2007.

WAINER, João. Pichação é arte. *Superinteressante*, São Paulo, n. 213, p.98, abr./maio, 2005.

**Data da submissão:** 28/01/15

**Data do aceite:** 01/04/15