

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PUBLICIDADE E
PROPAGANDA**

Vitória Caramori Rorato

**AS RUAS GRITAM: UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DE
GRAFFITI NA CIDADE DE SANTA MARIA - RS**

Santa Maria, RS
2019

Vitória Caramori Rorato

**AS RUAS GRITAM: UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DE
GRAFFITI NA CIDADE DE SANTA MARIA - RS**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Curso de Publicidade e Propaganda do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), apresentado como requisito parcial à obtenção do título de **Bacharela em Publicidade e Propaganda**.

Orientador: Flavi Ferreira Lisbôa Filho

Co-orientadora: Andréa Ortis

Santa Maria, RS

2019

Vitória Caramori Rorato

**AS RUAS GRITAM: UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DE
GRAFFITI NA CIDADE DE SANTA MARIA - RS**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Curso de Publicidade e Propaganda do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), apresentado como requisito parcial à obtenção do título de **Bacharela em Publicidade e Propaganda**.

Aprovado em:

Flavi Ferreira Lisbôa Filho, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Mariana Nogueira Henriques, Me

Juliana Petermann, Dra.

Santa Maria, RS
2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de alguma forma, me ajudaram a tornar este sonho possível. Especialmente, agradeço ao meu filho, por me fazer querer ser sempre melhor. Isso é tudo por ele.

AS RUAS GRITAM: UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DE GRAFFITI NA CIDADE DE SANTA MARIA - RS

AUTORA: Vitória Caramori Rorato

ORIENTADOR: Flavi Ferreira Lisbôa Filho

RESUMO

O presente trabalho tem como principal objetivo discutir as representações de graffiti na cidade de Santa Maria - RS, compreendidas como resistência ao aparato hegemônico, que atua a favor da manutenção das desigualdades operadas pelo sistema capitalista. Atenta-se para a cultura do graffiti e suas representações contra-hegemônicas, apresentando pontos contextuais e, também, questões identitárias relativas aos sujeitos envolvidos nessa prática. O primeiro capítulo expõe os conceitos de cultura, identidade, representação, hegemonia e contra-hegemonia sob a perspectiva dos Estudos Culturais; o segundo capítulo discorre sobre o graffiti e suas representações, amparado pela contextualização histórica dessa manifestação, e atentando para sua relação com a cultura hip hop, e sua expressão no Brasil. O terceiro capítulo versa sobre o caminho metodológico que guiou este estudo: a análise cultural, a partir do tensionamento entre cultura vivida e cultura registrada. E, por fim, o quarto capítulo explica o processo de criação do acervo digital “@ruassm” no Instagram, refletindo as motivações que levaram à idealização desse projeto e a trajetória percorrida durante a construção do mesmo.

Palavras-chave: Representação; identidade; graffiti; hegemonia; contra-hegemonia.

STREETS CRY: A STUDY ON GRAFFITI REPRESENTATIONS IN SANTA MARIA – RS

AUTHOR: Vitória Caramori Rorato
ADVISOR: Flavi Ferreira Lisbôa Filho

ABSTRACT

The present work has as main objective to discuss the graffiti representations in the city of Santa Maria - RS, understood as resistance to the hegemonic apparatus, which acts in favor of the maintenance of the inequalities operated by the capitalist system. Attention is paid to graffiti culture and its counter-hegemonic representations, presenting contextual points and identity issues related to the subjects involved in this practice. The first chapter presents the concepts of culture, identity, representation, hegemony and counter-hegemony from the perspective of Cultural Studies; the second chapter discusses graffiti and its representations, supported by the historical context of this manifestation, and paying attention to its relationship with hip-hop culture, and its expression in Brazil. The third chapter deals with the methodological path that guided this study: the cultural analysis, from the tension between lived culture and registered culture. Finally, the fourth chapter explains the process of creating the digital collection “@ruassm” on Instagram, reflecting the motivations that led to the idealization of this project and the path taken during its construction.

Key words: Representation; identity; graffiti; hegemony; counter-hegemony.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Exemplo de tag.....	26
Figura 2 - Graffiti feito durante movimento de Maio de 1968.....	28
Figura 3 - Estudante fazendo graffiti durante a Ditadura Militar.....	29
Figura 4 - Pichação em São Paulo.....	33
Figura 5 - Exemplo de <i>xarpi</i> carioca.....	34
Figura 6 - As imagens em destaque representam ideogramas das grifes de pichação paulistanas: “Círculo Vicioso”, “Os Mais Fortes” e “Zona Proibida”.....	35
Figura 7 - Graffiti sobre a Ditadura Militar.....	40
Figura 8 - Cartaz político colado no centro de Santa Maria - RS.....	41
Figura 9 - Obra no estilo paulistano pixo reto - modalidade “escalada por fora”.....	42
Figura 10 - Graffiti feito a partir da técnica do estêncil.....	42
Figura 11 - Foto que registra dois estilos de graffiti: um lambe-lambe e um pixo reto feito com rolo de pintura.....	43

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 UMA INSERÇÃO AOS ESTUDOS CULTURAIS	12
1.1 ESTUDOS CULTURAIS: HISTÓRICO E CONCEITUAÇÃO.....	12
1.2 CULTURA, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO PELO VIÉS DOS ESTUDOS CULTURAIS.....	14
1.3 HEGEMONIA E CONTRA-HEGEMÔNIA.....	19
2 REPRESENTAÇÕES DE GRAFFITI COMO MANIFESTAÇÕES CONTRA- HEGEMÔNICAS	23
2.1 GRAFFITI: UMA CONTEXTUALIZAÇÃO.....	23
2.2 O MOVIMENTO HIP HOP.....	30
2.3 UM BREVE ADENDO SOBRE A PICHANÇA.....	32
3 ANÁLISE CULTURAL COMO MÉTODO	37
4 O GRAFFITI COMO PARTE DA ESTÉTICA URBANA DE SANTA MARIA – RS.	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	46

INTRODUÇÃO

A estética da cidade de Santa Maria - RS é muito própria e heterogênea. No que se refere ao graffiti¹, encontramos representações das mais variadas vertentes, como *stickers*², lambe-lambe³, *personas*⁴, estêncil⁵, *bombs e throw ups*⁶, *wild style*⁷, *grapixo*⁸, e diversos estilos de pichação⁹. Ao transitarmos pela via urbana, nos deparamos com essas manifestações, que de certa forma, nos transmitem alguma mensagem, algum sentimento. Compreendidas como contra-hegemônicas, essas representações culturais irrompem no espaço urbano, descaracterizando a estética visual imposta pela ordem social vigente e reconfigurando o visual da urbe através de escritas, mensagens e símbolos; constituindo um formato de comunicação de livre expressão, driblando censuras intrínsecas às mídias e discursos dominantes, sustentáculo do poder hegemônico.

Por desafiar a hegemonia dominante, a cultura do graffiti é alvo de forte repressão e estigmatização, e sua prática, é criminalizada¹⁰. Um caso emblemático que ilustra essas tensões e a desinformação acerca do valor artístico-cultural dessas manifestações, ocorreu em 2017, na cidade de São Paulo, maior acervo de arte urbana do mundo, quando o então prefeito, João Dória, declarou guerra aos escritores urbanos, pintando de cinza uma imensa extensão de paredes

¹ A partir de 1988, o dicionário Aurélio a registra a expressão graffiti como inscrição urbana.

² O termo “stickers” significa adesivos em inglês, vertente do graffiti que se constrói a partir de adesivos feitos artesanalmente, impressos ou em serigrafia, colados na via pública.

³ Cartazes artísticos, geralmente com forte influência da publicidade, que são colados nos mais variados suportes artísticos do espaço público.

⁴ Representação de personagens: abstratos, realistas ou no estilo *cartoon* - esse último, muito utilizado no graffiti clássico, se configura pela simplificação de formas, distorção de proporções, e valorização do detalhes de um objeto ou de um ser humano.

⁵ Técnica de pintura que utiliza um molde vazado.

⁶ O *bomb* e o *throw up* são estilos de graffiti derivados da escola norte-americana, consistem em letras simples, muitas vezes arredondadas, com volume, preenchimento e contorno, usualmente com duas cores.

⁷ Estilo de letra derivada do graffiti clássico nova-iorquino, representado por: “formas altamente fraturadas que pareciam saltar fora, em ângulos oblíquos.” (STEWART, 1991, p. 116).

⁸ Estilo de graffiti que introduz cor, volume, perspectiva, sombras e degradê às letras de pichação.

⁹ A língua portuguesa aceita tanto o termo pichação, quanto pixação. Optamos por usar a grafia com “ch” por ser a grafia adotada pela maioria escritores urbanos, sendo a grafia com “x” mais utilizada pela pichação de São Paulo. Neste trabalho utilizamos a expressão pichação em dois casos: no primeiro, como sinônimo de graffiti, significando inscrição urbana feita de forma ilegal, e, no segundo caso, para nos referirmos ao estilo de graffiti próprio do Brasil, derivado da caligrafia, caracterizado puramente pelo traço.

¹⁰ O Artigo 65 da Lei nº 12.408, de 2011 tipifica o graffiti como Crime Ambiental. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9605.htm#art65>. Acesso em: 21 de novembro de 2019.

grafitadas¹¹, operando um dano irreparável ao patrimônio cultural. Esse fato traduz uma mentalidade dominante, que não permite conceber práticas culturais de origem periférica como válidas, e tenta frear comportamentos e ideais que a questionem, deslegitimando-os.

Ante o exposto, este estudo tem como intenção contribuir para que o graffiti possa ser compreendido para além desse sistema limitante. É urgente a necessidade de abrirmos espaços de discussão acerca de culturas e práticas marginalizadas. A partir do espaço privilegiado da academia, temos a oportunidade de utilizar a pesquisa como dispositivo propulsor de mudança social, e, nesse caso, de valorização e compreensão das diferentes realidades que nos circundam. Assim, o tema desta foi delimitado a partir do contexto da cidade de Santa Maria - RS, e diz respeito às diversas representações de graffiti que compõe a estética da cidade.

Para viabilizar o entendimento dos conceitos que embasam este estudo, adentramos o conceito de hegemonia que, segundo Williams (1979, p. 113), constitui-se como um “sistema vivido de significados e valores - constitutivo e constituidor”, que, na prática social, parece “confirmar a realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta”, moldando o imaginário; os comportamentos, os valores, os gostos e pensamentos - as identidades - das pessoas; em consonância com os interesses dos mecanismos de dominação (WILLIAMS, 1979, p. 113).

Entende-se o graffiti como contra-hegemônico por este não possuir representatividade dentro do sistema hegemônico, atuando de forma contrária a este, questionando valores estabelecidos e fazendo um contraponto ao viés ideológico amparado pelas mídias tradicionais. Ainda, se constitui através de manifestações livres que ocupam o espaço público urbano produzindo significados. Assim, a pergunta-problema deste trabalho é: “como as representações do graffiti, enquanto manifestações culturais contra-hegemônicas, interagem com a estética urbana da cidade de Santa Maria - RS?”. Para responder a esse questionamento, temos como objetivo geral: produzir um acervo digital no Instagram que retrate e registre a estética urbana de Santa Maria - RS, através das representações do graffiti, compreendidas como práticas contra-hegemônicas.

Como objetivos específicos, temos:

- a) Investigar as relações entre cultura, identidade e representação no graffiti;

¹¹ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html> . Acesso em: 21 de novembro de 2019.

- b) Problematizar as representações do graffiti enquanto manifestação contra-hegemônica;
- c) Registrar as representações do graffiti como componente da estética urbana da cidade de Santa Maria.

A rua é ponto de convergência de diversas culturas, as quais, muitas vezes, são marginalizadas por não comungarem com os valores hegemônicos e, em contrapartida, por produzirem questionamentos acerca da ordem social, política e cultural que rege as sociedades contemporâneas, transformando a rua em espaço de resistência. Destarte, esta pesquisa se desenvolveu com o intuito de discutir a potência artístico-comunicacional que possui as manifestações do graffiti, mais especificamente, as manifestações do graffiti urbano contemporâneo na cidade de Santa Maria - RS.

Este trabalho é importante para a área da comunicação tendo em vista que a rua é uma mídia democrática, uma vez que qualquer indivíduo pode se manifestar no espaço público. A internet, por exemplo, não é acessível à toda a população, e as mídias tradicionais, por sua vez, são controladas por interesses políticos e financeiros, inviabilizando uma comunicação plural e horizontal. Isto posto, verificamos a importância de ampliar o debate e a compreensão das formas a partir das quais os sujeitos se apropriam das ruas para se manifestar, expressar e comunicar livremente.

Além disso, torna-se relevante, também, para a área da Publicidade e Propaganda, pois o graffiti dá voz às pessoas que não se sentem representadas pelo mecanismos hegemônicos e publiciza as diversas realidades existentes na cidade, sem interferência de processos de manipulação e filtragem de informações. Assim, é fundamental analisar as potencialidades expressivas da rua enquanto mídia, com foco nas diferentes formas de tornar públicas diversas manifestações culturais. A pesquisa se justifica, ainda, pela sua contribuição social, na medida em que aborda culturas e vozes invisibilizadas pela hegemonia, as quais recorrem ao espaço urbano para se manifestar e corporificar. Ressalta-se a importância do registro fotográfico para facilitar o resgate histórico das representações efêmeras de graffiti, e também, a importância de se construir acervos e bancos de imagens democráticos e acessíveis para todos, objetivando facilitar a manutenção e a preservação dessa cultura de “traços impermanentes”.

Este projeto propõe como tema o graffiti no sentido de contra-hegemonia, tendo em vista a sua força como resistência à estética visual imposta pela urbanização e a sua potência artística e comunicacional. Mesmo sendo uma cultura mundialmente consolidada, a nível local (Santa

Maria - RS) o tema ainda é marginalizado cientificamente, havendo poucos estudos sobre os rumos dessa manifestação na localidade, o que torna vital fomentar o desenvolvimento de novas pesquisas sobre a temática. Por fim, como justificativa pessoal, acredita-se que o graffiti é uma forma de democratizar a arte e a comunicação, possibilitando, aos sujeitos, produzir, representar-se, posicionar-se e se fazer ouvir, usando como suporte, o espaço urbano.

A estruturação teórica deste estudo se constitui através dos Estudos Culturais (EC), campo no qual o mesmo se insere. Assim, no capítulo inicial, recorreremos a autores fundamentais como Raymond Williams (1979) e Stuart Hall (2000) - precursores da área -, e Ana Carolina Escosteguy (2000). Em seguida são expostos os conceitos que irão guiar a análise, como o conceito de cultura, identidade, - em consonância com a noção de diferença -, e representação, a partir das produções de autores (também da área dos EC) como Maria Elisa Cevalco (2003), Tomaz Tadeu da Silva (2000) e Kathryn Woodward (2000). Em seguida, discute-se hegemonia e contra-hegemonia, ideias que sustentam a formulação da temática deste trabalho, a partir dos estudos de Williams (1979) em “Marxismo e Literatura”.

Após, no segundo capítulo, são discutidas as representações de graffiti enquanto manifestações contra-hegemônicas, a partir de uma concisa contextualização do objeto, perpassando cenários históricos e fatores importantes ao desenvolvimento da cultura do graffiti, mencionando suas relações dentro da cultura hip hop¹² e, por fim, sua vertente brasileira: a pichação. Essa análise se faz com base em autores como Celso Gitahy (1999), William da Silva e-Silva (2008, 2012, 2013), Cristiana Nogueira (2009), entre outros.

No terceiro capítulo, é exposta a metodologia de Análise Cultural, com base nos textos de Raymond Williams (1979, 1992, 2003) e Ana Luiza Coiro-Moraes (2016). Este método tem como objetivo compreender a produção de sentidos realizada pelos atores sociais, centrando-se nos significados e valores dos modos de vida específicos de cada contexto - no nosso caso, o graffiti em Santa Maria - RS. Assim, em toda análise cultural devem ser considerados, primeiramente, os padrões culturais, os quais significam uma seleção e configuração de interesses e atividades de uma organização distinta, um modo de vida.

Por fim, descreve-se o acervo digital “@ruassm”, produto final desta pesquisa, criado a partir da rede social Instagram, partindo das motivações que levaram à escolha dessa plataforma e

¹² Movimento artístico, político e cultural que surgiu em Nova York na década de 1970 tencionando a afirmação cultural identitária dos jovens residentes nos guetos e periferias dos grandes centros urbanos, com forte influência de elementos culturais herdados da diáspora africana. Hoje é uma cultura de relevante expressão no mundo todo.

demonstrando o percurso de criação, através de seus aspectos como o dia em que foi criada, o nome, o número de seguidores, a periodicidade das postagens e o que as fotos representam.

1 UMA INSERÇÃO AOS ESTUDOS CULTURAIS

Para facilitar o entendimento dos conceitos utilizados neste estudo, faz-se mister contextualizar o campo dos Estudos Culturais (EC), alicerce para o percurso teórico deste trabalho. Assim, o capítulo introdutório vem fornecer um respaldo conceitual acerca dos EC, discorrendo sobre o contexto histórico e cultural desta área, bem como, o desenvolvimento do campo até o presente momento. Ademais, para viabilizar a compreensão da discussão e das relações feitas a partir da temática abordada, adentraremos nos conceitos de cultura, identidade, representação, hegemonia e contra-hegemonia.

1.1 ESTUDOS CULTURAIS: HISTÓRICO E CONCEITUAÇÃO

Os Estudos Culturais (EC) tiveram início no contexto da Inglaterra pós Segunda Guerra, sob influência dos ideais marxistas emergentes, configurando um movimento teórico com forte teor político. Propondo a interdisciplinaridade, visavam romper com a rigidez acadêmica e as limitações teóricas inerentes a algumas disciplinas, criando um novo campo de estudos, formulando novos paradigmas de conhecimento. Consoante Hall (1980, p. 7), “os Estudos Culturais não configuram uma “disciplina”, mas uma área onde diferentes disciplinas interagem, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade”.

A partir da necessidade de se construir um novo projeto político à esquerda e de se formular novas análises acerca da complexidade dos processos e práticas coletivas da sociedade britânica, em especial, das classes populares e do operariado, que os EC emergiram. Assim, foi se constituindo uma política cultural referente aos movimentos sociais da época e ao movimento da Nova Esquerda.

A fase inicial dos EC foi caracterizada pela harmonia interdisciplinar de conhecimentos, resultante, principalmente, da insatisfação com a insuficiência de estudos já existentes. Além disso, também questionavam a natureza restritiva de se investigar um objeto partindo de uma única perspectiva disciplinar, considerando a multiplicidade das possibilidades de análise sobre as pesquisas propostas, como as conexões entre cultura contemporânea, sociedade, e as mudanças sociais da época. Foi a partir da criação do primeiro centro de pós-graduação e de pesquisa científica na área dos Estudos Culturais, o *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), em 1964, na Universidade de Birmingham, que se deu o marco inicial deste novo campo de

pesquisa, tendo como baluarte teórico as obras de Richard Hoggart: “*The uses of literacy*” (1957), Raymond Williams “*Culture and society*” (1958) e Edward Palmer Thompson “*The making of the english working-class*” (1963) (ESCOSTEGUY, 1998).

No segundo momento do movimento, entre os anos 1970 e 1980, ocorre o início da “internacionalização dos Estudos Culturais” (ESCOSTEGUY, 1998, p. 149) decorrente da influência de autores franceses como Michel de Certeau, Pierre Bourdieu e Michel Foucault, entre outros. Passam a ser exploradas as temáticas da recepção, consumo midiático e dos estudos de gênero, resultantes, estes, da ação dos Estudos Feministas, trazidos à tona pelos emergentes movimentos de emancipação das mulheres da época. É importante destacar a marcante contribuição de Stuart Hall para o campo dos EC, substituindo Hoggart na direção do CCCS, de 1969 a 1979, direcionando os protocolos de investigação a um viés etnográfico. Conforme Escosteguy (1998, p. 141), Hall, “incentivou o desenvolvimento de estudos etnográficos, as análises dos meios massivos e a investigação de práticas de resistência dentro de subculturas.”. É a partir desse momento de consolidação dos EC e da posterior transição da segunda para a terceira fase destes estudos (dos anos 80 até os dias atuais), que ocorre a fragmentação do campo, apontando para a diversificação de referências teóricas e para a pluralidade dos temas estudados; enfraquecendo o teor político-prático da área, havendo uma redução nas análises em que as categorias de luta, resistência e movimentos sociais ocupassem o foco central. É neste momento último que as pesquisas se voltam, também, aos estudos de recepção de programas televisivos.

A forte proposição política e social do campo, bem como, seu alinhamento com grupos minoritários e culturas populares, evidencia a forte influência das teorias marxistas em sua formulação teórica. Porém, os EC vão de encontro à ideia determinista de que os processos sociais e identitários seriam consequência dos processos econômicos. Nas palavras de Taborda de Oliveira (2014, p. 6) acerca da concepção de Raymond Williams, “a cultura, mais do que um subproduto da economia, é o solo fértil da própria produção da vida em sociedade, tanto na sua dimensão material, como na sua dimensão sensível, sem que isso implique qualquer concessão ao subjetivismo”. Assim, Williams (1979) defendia que o materialismo dialético de Marx e Engels, que define as práticas dos sujeitos como derivadas e dependentes do sistema de poderes econômicos e das relações de classe, não contemplava uma análise mais profunda e complexa, a qual, considerasse a subjetividade e a autonomia relativa dos processos culturais como produtores e reprodutores de valores e significados. É através da crítica a esse reducionismo econômico

presente nas teorias marxistas, que o autor concebe a ideia do materialismo cultural, desenvolvendo a noção de que as práticas e ações sociais perpassam diversos cenários que lhes constituem e dão sentido para muito além dos processos econômicos e ideológicos dominantes.

O materialismo cultural se preocupa com a cultura vivida pelas pessoas, sendo esta, instrumento capaz de gerar e reproduzir significados, relacionando-os às práticas individuais e coletivas dos atores e grupos sociais. Dentro dos Estudos Culturais, o materialismo cultural de Williams (1979), pode configurar um método de abordagem que amplia as perspectivas de visão e análise de variados processos de forma a considerar o dinamismo do contexto social e a criticidade do processo de investigação.

Por se tratar de um amplo campo interdisciplinar e heterogêneo que dialoga com diversas áreas do conhecimento, no que se refere aos processos metodológicos de pesquisa em Estudos Culturais, não há conformidade. Entretanto, há destaque para os métodos qualitativos, devido ao interesse de se investigar as vivências e os sentidos produzidos por determinados indivíduos ou grupos sociais; e para os estudos etnográficos pela preocupação de se observar os “modos pelos quais os atores sociais definem por eles próprios as condições em que vivem”.

Por fim, é fundamental situar a área dos Estudos Culturais como uma força de “impacto teórico e político que foi além dos muros acadêmicos” (ESCOSTEGUY, 1998, p. 89), sendo o presente trabalho uma tentativa de se analisar uma cultura urbana e desviante, na qual, representações produzem e reproduzem significados no espaço das ruas, contestando a estrutura hegemônica e os discursos dominantes, presentes, inclusive, no meio acadêmico.

1.2 CULTURA, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO PELO VIÉS DOS ESTUDOS CULTURAIS

Para desenvolver o presente estudo, faz-se necessário abarcar os conceitos de cultura, identidade e representação sob a perspectiva dos autores associados aos Estudos Culturais, tensionado a compreensão acerca das questões que permeiam as representações do graffiti na estética urbana de Santa Maria - RS como categoria relevante para investigação.

Historicamente, o termo “cultura” derivado do latim *colere*, referia-se inicialmente a a “cultivo” ou “cuidado” com algo, que, nesse contexto incipiente, tangia às colheitas, aos animais, e às atividades comuns do cotidiano da época, datada por volta do século XV (WILLIAMS,

1979). Através de seu desenvolvimento em diversos idiomas e suas implicações conceituais em diferentes áreas de pesquisa, o termo se desenvolveu de forma complexa, adquirindo caráter deveras heterogêneo, apresentando variações de usos, de grafia, e de significações, configurando, também o “crescimento e cuidado das faculdades humanas” (WILLIAMS, 1979, p. 16). A partir disso, aderindo-se a um sentido figurado, “cultura” passa a estabelecer um nexo de significado relativo ao cuidado humano, associado com a mente e a instrução.

Ressalta-se, ainda, a vasta gama de significados do termo, os quais, dependem do contexto da sua aplicação para serem compreendidos. Neste estudo, busca-se respaldo na acepção de cultura proposta por Williams (1979, p. 23) como um “processo social fundamental, que modela ‘modos de vida’ específicos e distintos”. Partindo desta constatação, o autor indica também a necessidade de se assimilar e empregar o termo no plural, pois não ocorre apenas uma cultura, mas sim, culturas.

Por muito tempo, o conceito de cultura tem sido debatido e proposto por diversas áreas das ciências sociais e humanas, sendo, também, de fundamental importância para as pesquisas do CCCS, que compreendia a cultura como uma prática individual e coletiva de indivíduos em sociedade, entendendo sua ligação com o cotidiano das pessoas comuns, seus hábitos e convenções. Ainda, rompia com a ideia de cultura como uma prática relacionada à elite, suas manifestações artísticas e processos sociais, aproximando a cultura às práticas populares, afastando-a de concepções como as de alta cultura e de erudição. Por isso, os Estudos Culturais concebem o conceito de cultura em seu “uso antropológico” como “um modo de vida” (CEVASCO, 2003, p. 11).

A relação entre os EC e o marxismo também contribuiu de forma representativa para o desenvolvimento do termo, “no sentido de compreender a cultura na sua “autonomia relativa”, ou seja, a cultura não é “independente e nem é reflexo das relações econômicas, mas tem influência e sofre consequências das relações político-econômicas” (ESCOSTEGUY, 1998, p. 90).

Podemos, portanto, entender a cultura tanto de forma global, em se tratando de praxes universalizadas, que rompem limites geográficos, quanto de forma específica, analisando suas características e especificidades nos mais variados contextos através de hábitos, lógicas e processos pelos quais uma sociedade se organiza, se tipifica e produz sentido. Dessa forma, considera-se sua qualidade lato, observando a ocorrência de diversas práticas humanas e formas

de vida, e assim, de diversas formas culturais. Nesse sentido, Kathryn Woodward (2000, p. 42) argumenta que

Cada cultura tem suas próprias e distintivas formas de classificar o mundo. É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados. Há, entre os membros de uma sociedade, um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter alguma ordem social. Esses sistemas partilhados de significação são, na verdade, o que se entende por 'cultura'.

As práticas humanas determinantes para a cultura como modo de classificação de processos individuais e coletivos vividos são construídas e constroem as identidades. As identidades sofrem influência e são determinadas, também, pela cultura na qual estão inseridas, através de condutas recorrentes, modos de vida e visões de mundo, os quais as pessoas podem estranhar ou se identificar. É a partir dessas referências externas, que, de acordo com o que sentimos e acreditamos, absorvemos, consciente e inconscientemente, maneiras materiais de nos identificarmos, aderindo à identidades que nos incluam e nos representem.

Por mais que tenhamos a oportunidade de definir uma forma de nos colocarmos no mundo que nos represente, é imprescindível reconhecer que estas escolhas não são inteiramente livres, pois as normas sociais e a estrutura dominante podem reforçar ou silenciar nossos diferentes posicionamentos, incluindo e excluindo elementos que são parte da nossa essência e com os quais nos identificamos.

Assim, compreende-se que o termo "identidade" concebe as formas e posições que nós, atores sociais, assumimos perante uma sociedade, penetrando nossas subjetividades e nossos sistemas simbólicos que "atuam para produzir [...] posições que podem ser assumidas, enfatizando as dimensões sociais e simbólicas da identidade" (WOODWARD, 2000, p. 54-55), não abarcando, porém, o todo que nos constitui, mas sim, o emaranhado complexo de elementos que nos compõe enquanto sujeitos sociais.

Ainda, podemos relacionar ao híbrido de características, hábitos, crenças e influências que resultam em nossas identidades, tudo aquilo que empregamos e anexamos, de forma simbólica, às nossas vidas - ao nosso cotidiano - gerando "sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos" (WOODWARD, 2000, p. 8). É, ainda, a "marcação simbólica", "o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais" (WOODWARD, 2000, p. 14); e é, partindo dessa conjuntura, que se instituem classificações acerca do que é socialmente aceito e do que não é,

gerando uma divisão, fixando identidades incluídas e identidades excluídas dentro de uma determinada estrutura de normatividade social.

É possível perceber, nos mais variados contextos sociais, a coexistência de diferentes identidades, igualmente complexas, criando relações, acrescentando e retirando elementos umas das outras, a partir deste contato. Também, um mesmo sujeito é composto por múltiplas identidades, pois, são diversas as características que o aproximam ou afastam, simbolicamente, dos demais sujeitos.

Nos Estudos Culturais relaciona-se ao conceito de identidade - aquilo que se é - o conceito de “diferença”, que consiste naquilo que diverge de um determinado posicionamento e do que qualifica uma identidade. Contextualizando e elucidando as ideias supracitadas, facilita-se a investigação das diferentes relações e identidades que compõe um indivíduo, entendendo que as duas convivem e se relacionam. Como explica Woodward (2000, p. 40):

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença.

As diferenças entre sujeitos são classificadas de forma variável, dependendo de como estão inseridas no sistema de divisão social estabelecido em determinada cultura. Enquanto determinadas diferenças são classificadas segundo uma noção de “diversidade”, estabelecendo uma relação de igualdade de valor apesar da alteridade, outras, são classificadas de forma excludente, resultando em sentidos de exclusão, desigualdade, preconceito e estigmatização. Isso demonstra que, a partir do balizamento das diferenças, ocorre uma concessão de sentidos aos sujeitos, às suas identidades, e, de forma geral, às culturas. A delimitação da diferença se justifica dentro de um sistema pré-determinado de classificações inerentes à sociedade. Ainda, ressalta-se que a identidade e a diferença resultam de processos sociais e da influência de diferentes culturas sobre os sujeitos. Silva (2000, p. 81) afirma que “a identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição - discursiva e linguística - está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas”.

Por se constituírem a partir de culturas e sistemas de significação de mundo que, conforme as sociedades se desenvolvem, se modificam, as identidades e, portanto, as diferenças, possuem qualidade mutável e impermanente, se construindo e desconstruindo em conformidade

com os diversos contextos sociais. As identidades e as diferenças ganham sentido através da representação, que confere materialidade aos valores simbólicos inseridos no cotidiano dos atores sociais. É partindo de formas de pensamento, ideias, ideologias e valores que podemos, ou não, nos sentir pertencentes ou representados por determinados discursos. Ainda, a qualidade material das representações através de imagens, artefatos e elementos nos confere um modo de nos colocarmos socialmente, e, assim, representarmos materialmente uma cultura, possibilitando a vinculação e reconhecimento social no local onde nos situamos.

Ademais, é através das representações dos sujeitos e de práticas culturais, que as identidades recebem sentido, podendo ser incluídas ou suprimidas a partir dos sentidos conferidos pelos sistemas de classificação:

[...] devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, não fora delas. Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles) (HALL, 1997, p. 26 - 27).

Os sentidos denotados pelas representações operam como reguladores da vida na esfera social, agindo sobre o modo como as identidades são formadas e assumidas, sobre as relações sociais, sobre nossas vivências e nossa linguagem. A partir dos elementos constituintes de nossas identidades, os quais sustentam as representações que refletimos, vamos ao encontro de grupos e culturas com as quais nos sintamos representados, com base naquilo com que nos identificamos e de modo com que encontremos pertencimento.

As formas com que nos vemos, nos colocamos, e, nos sentimos representados, perpassam por diversas influências culturais, estas, cada vez mais globais, carregadas de valores de caráter hegemônico. Partindo disso, ocorre que, cada vez mais, as construções identitárias e a forma com que nos inserimos nos sistemas de representação sofrem acentuada influência dos discursos dominantes, motivando a inquietação trazida por este estudo. Sobre esta relação entre poder e representação, é importante enfatizar a noção de Tomaz Tadeu da Silva (2000, p. 91):

Representar significa [...] dizer “essa é a identidade”, “a identidade é isso”. É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade.

Portanto, pode-se afirmar que as identidades se constroem, se materializam e se modificam em relação aos seus contextos sociais formadores, sem possuir forma ou composições fixas, transfigurando-se através do tempo. É neste cenário metamórfico que os sistemas de representação vão atuar de modo a situar os indivíduos em face do que é relativo às suas identidades, pois, como propõe Silva (2000, p. 90), “a representação é concebida como um sistema de significação, dentro do qual é possível avaliar as práticas sociais e constatar sua existência”.

As representações, segundo Hall (1997, p. 1), consistem num ato criativo que se refere ao ponto de vista que os indivíduos têm sobre si, sobre o mundo, e sobre como eles se colocam e existem no mundo, na sociedade em que estão inseridos. Ou seja, consistem no resíduo material individual e coletivo das identidades sociais, ocorrendo através da linguagem:

A linguagem é capaz de fazer isso porque ela opera como um sistema representacional. Na linguagem, fazemos uso de signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos. A linguagem é um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos.

No caso deste trabalho, dá-se espaço para discutir a representação na instância da cultura do graffiti na cidade de Santa Maria - RS. Advém que se trata de uma linguagem revolucionária carregada de valor político, estético e midiático; essencialmente transgressora, que se corporifica nos espaços urbanos. É uma postura de enfrentamento ao *status quo*, o que corrobora com sua marginalização e criminalização, bem como, com a tentativa de apropriação e conversão, por parte do sistema dominante, de seus significados.

1.3 HEGEMONIA E CONTRA-HEGEMONIA

Para que possamos compreender as representações do graffiti como linguagem contra-hegemônica, de enfrentamento às culturas dominantes, como vislumbrado neste estudo, é vital trazer à luz os conceitos de hegemonia e contra-hegemonia.

Antonio Gramsci apresenta uma noção de hegemonia propondo uma relação com o conceito de “domínio”, o qual, segundo Gramsci (apud WILLIAMS, 1979, p. 111), consiste em

“formas diretamente políticas e em tempos de crise, exercidas pela coação direta ou efetiva”. Divergindo desta noção, a hegemonia age na subjetividade dos sujeitos, constituindo uma totalidade de forças simbólicas (políticas, culturais e sociais) que atuam, influenciam e moldam nossos imaginários, nossas práxis, e a ordenação social. Segundo Williams (1979, p. 113) a hegemonia pode ser compreendida como um “sistema vivido de significados e valores - constitutivo e constituidor” que, na prática social, parece confirmar a “realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta”. Inicialmente, o termo hegemonia era associado à ideia de poder dentro das relações entre Estados, indicando a “dominação por consentimento e aceitação do dominado” (PAIVA, 2001, p.1), ou seja, a supremacia de um Estado perante os demais. Habitando o âmbito político, o termo chega à modernidade através das teorias marxistas dispendo sobre as relações sociais e de classes.

Também, o conceito de hegemonia difere da noção de ideologia, a qual, se constrói a partir de crenças e significados apreendidos de forma consciente. A ideologia, explica Raymond Williams (1979, p. 113), pode servir como ferramenta de controle social, na forma de “manipulação” ou “doutrinação”, propagando valores da classe dominante como valores absolutos, enquanto a hegemonia ocorre de forma mais subjetiva e abrangente, intervindo e sofrendo interferências através dos nossos valores, sentidos, crenças, expressões; através das diversas formas que enxergamos o mundo e a nós mesmos.

O processo de hegemonia, ao contrário dos formatos mais autoritários de imposição de poder e de doutrinação, transcende a coerção que se utiliza da força, alcançando uma relação consensual entre a esfera dominante e a esfera dominada. Desse modo, não se materializa de forma ativa, operando no campo ideológico, de maneira oculta na formatação social; exercendo influência sobre a consciência dos indivíduos, partindo de sistemas normativos que se apresentam como a “normalidade”, como a forma natural da existência humana, dispendo, através de padrões concebidos sob a égide de valores dominantes, acerca da essência das pessoas e dos processos sociais. Para tanto, a hegemonia está em constante estado de mutação e adaptabilidade, renovando-se e reformulando-se devido a necessidade de fazer concessões a pressões de esforços que se opõe a ela, integrando-os, para, assim, conseguir manter-se vigente.

Nesse contexto, somam-se às reações antagônicas a manutenção hegemônica, que consistem na contra-hegemonia ou hegemonias alternativas, que existem em condição de resistência à hegemonia dominante. Para Paiva (2008) a contra-hegemonia ocorre a partir da

negação do *status quo* da sociedade, acarretando processos e práticas de desafio à conjuntura pró-hegemônica. Assim sendo, “o papel fundamental de uma movimentação contra-hegemônica é o de fazer pensar, o de propiciar novas formas de reflexão, com o objetivo precípua e final de libertar as consciências” (PAIVA, 2008, p. 166).

Como a hegemonia ocorre em uma esfera simbólica, é recorrente que estes embates sejam parte do seu processo, sendo as movimentações contra-hegemônicas estigmatizadas e classificadas como desviantes. Segundo Woodward (2000, p. 19), “todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído”. À exemplo disso, como demonstrado neste trabalho, temos a emblemática luta travada pelo graffiti, que reivindica, de forma visceral, impositiva, artística e transgressora, espaço e voz às pessoas que não se sentem representadas pelos discursos hegemônicos, servindo, desde seu princípio, como ferramenta de protesto e reação aos sistemas de dominação responsáveis pela desigualdade social e pelas demais mazelas inerentes às sociedades humanas.

Ademais, para viabilizar sua continuidade perante essas ações de resistência, a partir do momento em que estas perspectivas e práticas ganham visibilidade e se tornam pertinentes para a sociedade, o aparato hegemônico passa a atuar no sentido de “controlá-las, transformá-las ou mesmo incorporá-las” (WILLIAMS, 1979, p. 116), evidenciando sua característica ordem de transmutação. Nessa lógica, podemos observar, tanto num contexto global, quanto no contexto específico do Brasil, diversas movimentações dos mecanismos dominantes no intento de cooptar e legalizar a prática do graffiti, que, se retirado o seu caráter contraventor, adquire mera função decorativa, perdendo sua essência subversiva.

É partir desses tensionamentos que identificamos a necessidade de se ampliar as discussões sobre estas manifestações nas quais os atores sociais adotam a cultura como meio de afirmação e resistência, bem como, no caso deste estudo, sobre suas representações: dotadas de complexidade, diversidade e virtudes simbólicas, sociológicas e antropológicas. Conforme Escosteguy (2010), o trabalho dos Estudos Culturais se foca em pesquisar as culturas vividas, vinculando-se a uma política de representação responsável por dar visibilidade a grupos sociais subordinados, objetivando que culturas habitualmente silenciadas, privatizadas e estigmatizadas, ganhem potência.

Dessa forma, compreende-se a importância de que os trabalhos produzidos na área dos Estudos Culturais se aproximem das forças que confrontam as estruturas de dominação, tendo o cuidado de atuar como mecanismo ativo na luta pela sobrevivência do que rompe com o hegemônico, abrindo espaços de diálogo e proporcionando reflexão acerca de objetos marginalizados cientificamente, e, conseqüentemente, servindo como via propulsora nos processos de transformação social.

2. REPRESENTAÇÕES DE GRAFFITI COMO MANIFESTAÇÕES CONTRA-HEGEMÔNICAS

O segundo capítulo deste estudo busca contextualizar o tema delineado, fazendo um resgate histórico desde o surgimento do graffiti até a atualidade, dialogando com os conceitos supracitados. Para tanto, se faz necessário abordar sua circunstância inicial e suas conseguintes configurações na contemporaneidade, perpassando sua constituição como elemento artístico plástico da cultura hip hop, bem como, sua vertente brasileira, a pichação.

2.1 GRAFFITI: UMA CONTEXTUALIZAÇÃO

O graffiti, reflexo da necessidade evolutiva que o ser humano tem de se expressar, se comunicar, interagir e intervir no meio em que vive, exteriorizando seus sentimentos e pensamentos, e produzindo sentidos, tem sua gênese a partir das representações artísticas - pinturas e gravuras - feitas em superfícies rochosas durante o período pré-histórico. A esse respeito, um dos precursores do graffiti contemporâneo no Brasil, Mauricio Villaça, defende que,

graffiti são também as garatujas que fazemos desde a mais tenra idade, os rabiscos e gravações feitos em bancos de praça, banheiros, e até mesmo aqueles que surgem quando falamos ao telefone. Assim, também o grafitar que se difunde de forma intensa nos centros urbanos significa riscar, documentar, de forma consciente ou não, fatos e situações ao longo do tempo. Diz respeito a uma necessidade humana como dançar, falar, dormir, comer, etc. (GITAHY, 2012, p.12).

Também, Celso Gitahy (2012, p.11), no livro *O que é graffiti?*, afirma que “[...] a manifestação mais antiga, com certeza, foram os desenhos feitos nas paredes das cavernas. Aquelas pinturas rupestres são os primeiros exemplos de graffiti que encontramos na história da arte”. Além disso, na Antiguidade Clássica (Antigo Império Romano), a prática recorrente de se fazer inscrições com carvão nos diversos suportes da via pública - paredes, muros, monumentos, etc. -, adquiriu caráter sócio-político, de protesto, constituindo um instrumento de livre expressão, comunicação e manifestação das camadas menos favorecidas da população, sem acesso a direitos e à educação formal, contrapondo-se ao sistema político-social vigente, sinalizando um ato de rebeldia. Pedro Paulo Funari (2001, p. 121) explica que:

a grande massa da população romana, ainda que semi-analfabeta, também gostava e, mesmo que não se pudesse ter livros publicados, era possível escrever nas paredes. As paredes preservadas de Pompéia, [...] trazem milhares de grafites populares, inscrições que tratam dos mais variados temas. Há poesias, desenhos, recados, troca de impressões, até exercícios escolares podem ser lidos [...]. A língua usada nas paredes não era a mesma que se usava na literatura ou na oratória, era mais simples e direta, cheia de 'erros'.

A partir dessa conjuntura, o graffiti passa a representar um desafio ao poder público e à propriedade privada, interferindo e modificando sua estética, buscando subverter a ordem colocada pelos detentores do poder. Publicizando suas insatisfações com figuras públicas da sociedade e com a injusta estrutura social, documentando seus hábitos e impressões, suas vidas, sua existência, seu cotidiano, aqueles que não eram contemplados pela ordem hegemônica passam, através dessa interposição no espaço público, a ter voz e a se afirmar como indivíduos, e também, politicamente, como classes, as quais, têm suas respectivas demandas. A esse respeito Funari (1989, p.28-29) também comenta:

As intervenções nas paredes ou parietais, além de numerosíssimas, provinham de todos os grupos populares da cidade, de camponeses a artesãos, de gladiadores a lavadores. [...] Seu caráter público, por outro lado, confere às intervenções murais traços únicos no contexto da criação cultural popular. [...] Outra característica marcante do grafite reside na inevitabilidade da leitura pública das mensagens.

É nessa inevitabilidade da leitura do graffiti mencionada por Funari que reside a força e, consoante Nogueira (2009, p.2) “[...] a capacidade de comunicação que o grafite carrega: por não estar preso a uma página ou guardado dentro de algum local, o grafite denuncia através de sua mensagem a quem quer ou não vê-lo”, estabelecendo-se um inevitável processo de comunicação e, democratizando o visual do espaço urbano, conferindo a qualquer sujeito dotado de intencionalidade, o poder de se expressar publicamente para a sociedade, independente da sua origem, nível de instrução ou classe social.

É importante observar, que o graffiti, como conhecemos hoje, só tomou essa forma e atingiu proporções globais por ter se configurado através do uso da tinta *spray*, que permitiu aos sujeitos realizarem essas intervenções de forma rápida e com menos exposição à repressão policial e à reação violenta de alguns cidadãos, o que viabilizou e impulsionou proliferação massiva e irrefreável dessa prática. De acordo com William da Silva-e-Silva (2013, p.4).

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 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.

Um primeiro momento fundamental para o desenvolvimento destas inscrições urbanas na contemporaneidade ocorreu em meados da década de 1960, na cidade da Philadelphia, Estados Unidos, considerada o berço do graffiti clássico. A partir de um jovem cujo pseudônimo era “Cornbread”, que começou a escrever seu nome repetidamente nas superfícies do espaço público, ganhando notoriedade, nasceu o *tag*, “espécie de assinatura pessoal que alguns grafiteiros afixam nas paredes tão frequentemente quanto é possível” (BEAULIEU, 2007, p. 2). Com o decorrer do tempo, o *tag* foi evoluindo de simples garatujas para assinaturas de alta complexidade, adquirindo, segundo Knauss (2001, p.335) característica de logomarca, pois “constitui a base de todo o desenvolvimento formal que evolui das soluções alfanuméricas iniciais para soluções logotípicas das letras¹³ emboladas, quase criptogramas, por vezes adornadas com detalhes figurativos complementares ou pela tridimensionalidade”.

¹³ Eni Orlandi (2004, p. 107) define letra como "cada um dos signos gráficos elementares com que se representam os vocábulos na língua escrita."



Figura 1: Exemplo de tag.
Fonte: Pinterest¹⁴

Assim, a qualidade visual do graffiti clássico fica evidente, demonstrando que, para além da transgressão e do estabelecimento de um processo de comunicação, há também preocupação estética sobre essas representações, construindo-se conseqüente à necessidade de expressão artística de sujeitos que não se sentem contemplados pela hegemonia. O grafiteiro Ora afirma que a “assinatura é a valorização da auto-estima.” (BEDOIAN, 2008, p.40), e é nesse sentido que a juventude excluída das representações dominantes, encontra no graffiti, espaço para afirmação identitária, para criar suas próprias representações, a partir da arte, e, nesse caso, de uma arte democrática, exibida nas ruas, e não nas galerias, e, por estar nas ruas, acabou se alastrando pelo mundo, reconfigurando a estética das urbes. Conforme Nogueira (2009, p. 6).

Os grafiteiros não esperam que eles sejam inseridos e ouvidos pela sociedade. Inserem-se e através da própria estrutura da sociedade/cidade, da qual se aproveitam, fazem seus protestos serem ouvidos [...] Eles criam seus próprios códigos para subverter os códigos vigentes na sociedade. Assim, promovem sua ação política através dos desenhos ou frases pintados nas paredes.

¹⁴ Disponível em: <<https://pin.it/5gesrmgnutnv7e>>. Acesso em: 21 de novembro de 2019.

De acordo com a jornalista Emily Currier (2010, p. 25), “marcos históricos neste processo foram as intervenções da Philadelphia (1965-1970) e a "explosão" de grafites no metrô de New York (década de 1970)”. De fato, Nova York foi o epicentro do graffiti no mundo: o cenário de profunda desigualdade social, convergência étnico cultural, tensões políticas, e abandono das autoridades resultou na conjuntura ideal para a proliferação das escritas urbanas, que, rapidamente, dominaram a cidade, sendo utilizadas como meio de comunicação e demarcação de território por gangues e outros grupos sociais urbanos, como o movimento *punk*¹⁵ e o hip hop. Um fato que contribuiu muito para a expansão do graffiti (e das demais manifestações artísticas de rua) na cidade de Nova York, foi o blecaute de julho 1977¹⁶: com a cidade em estado de emergência, a situação caótica acabou servindo como catalisador para uma reação social das populações em condição crítica de vulnerabilidade social, resultando em uma massiva onda de depredações e saques pela cidade. Foram estes saques que viabilizaram aos jovens que não tinham condição aquisitiva, adquirir bens materiais, como equipamentos de som e estoques de tinta *spray*.

Em 1968, concomitantemente aos eventos que transcorriam nos Estados Unidos, o movimento parisiense de Maio de 1968¹⁷ utilizou o graffiti como veículo de comunicação, dando voz à massa de estudantes e trabalhadores que manifestavam, ali, o seu descontentamento com o cenário político e social da época. Além do uso ostensivo de cartazes feitos em serigrafia, durante o processo de construção dos atos na rua, foram aparecendo outras manifestações visuais, como por exemplo, as escritas com tinta *spray*. Segundo Gitahy (1999, p. 21), “durante a revolta dos estudantes iniciada em maio de 1968 em Paris, vimos como o spray viabilizou que as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas fossem rapidamente registradas nos muros da cidade”.

¹⁵ O *punk* foi um movimento musical e cultural que surgiu na década de 1970, cujos adeptos assumem uma postura de de provocação, contestação e escarninho diante da sociedade burguesa capitalista.

¹⁶ Apagão total de 25 horas vivido por todas as regiões da cidade de Nova York, entre os dias 13 e 14 de julho de 1977. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/1977-blecaute-em-nova-york/a-876198/>>. Acesso em: 21 de novembro de 2019.

¹⁷ Definição dada ao conjunto de eventos ocorridos na França, principalmente em Paris, em que a confluência de três crises: estudantil, operária e política, deu origem a uma grande onda de protestos, que evoluíram para confrontos diretos com a polícia. Esse movimento tinha como algumas pautas, reformas nas estruturas educacionais, o fim da Guerra no Vietnã, e o fim do capitalismo. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/explicado/2018/05/05/Maio-de-1968-as-origens-e-os-ecos-do-movimento#section-5>>.

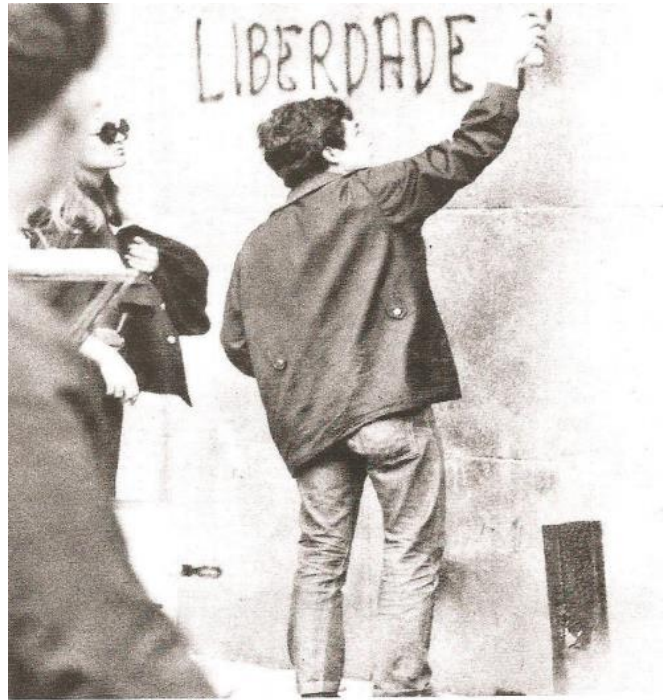
Acesso em: 21 de novembro de 2019.



Figura 2: Graffiti feito durante o movimento de Maio de 1968.
Fonte: Pinterest¹⁸

Esses acontecimentos foram amplamente divulgados pela mídia internacional, gerando visibilidade para esse tipo de intervenção urbana. As representações dos estudantes, construídas a partir desse viés contraventor, ecoaram pelos jornais de todo o mundo, deslocando essas representações para a classe estudantil em todo o mundo, configurando o graffiti como dispositivo simbólico da luta popular e estudantil, e influenciando diversas culturas, incluindo os protestos contrários à Ditadura Civil Militar no Brasil (1964 - 1985).

¹⁸ Disponível em <<https://pin.it/4pqj4ri2dsiuvf>>. Acesso em: 21 de novembro de 2019.



Preparado para o embate: estudante picha a igreja da Calendária, no Rio, com o bolso cheio de bolas de gude que seriam espalhadas no asfalto para derrubar a cavalaria

Figura 3: Estudante fazendo graffiti durante a Ditadura Militar.
Fonte: Resistência em Arquivo - Memória e História da Ditadura¹⁹

Silva-e-silva (2013, p.5) reflete que “o grafite acompanhou a afirmação do poder jovem”. Os protestos em Paris foram construídos com inspirações ideológicas, por estudantes universitários, dotados de conhecimento científico, organizados politicamente, e pertencentes a uma camada social privilegiada, que utilizaram o graffiti como ferramenta visual em prol de sua luta, enquanto, nos Estados Unidos, o graffiti se desenvolveu a partir de jovens com outro perfil:

o jovem que não era do movimento estudantil, do partido comunista, em muitos casos não pertencia a uma família e nem ia à escola. Por vezes é desvinculado de instituições [...] ele se aproveita de todos os subterrâneos para se reproduzir: usa o subterrâneo das gangues, das crews²⁰ de diferentes "tribos urbanas" estabelecidas nos bairros. (SILVA-E-SILVA, 2013, p. 5).

Essas diferenças contextuais colocam em evidência a diferença formal que existe entre essas duas vertentes iniciais do graffiti contemporâneo, pois nas manifestações de Maio de 68,

¹⁹ Disponível em <<https://resistenciaemarquivo.wordpress.com/2014/04/17/pelos-muros-da-ditadura-aco-es-de-resistencia-a-ditadura/picho-estudante/>>. Acesso em: 21 de novembro de 2019..

²⁰ Crew significa turma em inglês, e se refere a grupos de grafiteiros e grafiteiras que pintam juntos. Cada grafiteiro tem um nome que assina, mas os que fazem parte de crews devem dar prioridade para o nome da crew.

não havia preocupação estética: o objetivo dos graffitis era dar voz aos interventores, comunicar suas mensagens e assim sendo, “o produto destes [...] seria, como inevitavelmente foi, diferente do tag fruto da ação do ‘grafiteiro clássico’” (SILVA-E-SILVA, 2013, p. 5). Sincronicamente, a escola norte-americana ampliou esse fenômeno social como expressão artística, popularizado através da sua integração ao movimento hip hop, vinculado a outros elementos artísticos na constituição de uma cultura urbana periférica que se expandiu pelo mundo.

Na sua essência, o graffiti é o ato de escrever: Escrever em superfícies da cidade. No Brasil, essa escrita urbana se formou com características e estéticas muito particulares, refletindo a arquitetura das grandes cidades e sua relação com os sujeitos. Enquanto nos outros lugares do mundo o graffiti se desenvolveu a partir da estética norte americana, no Brasil, ele se desenvolveu de forma completamente independente, sem essa influência, que surgiu posteriormente, nos anos 1980; e hoje, na sua totalidade, o graffiti Brasileiro deriva das mais variadas influências e opiniões, compondo uma miscelânea de estéticas, estilos e técnicas.

2.2 O MOVIMENTO HIP HOP

O hip hop teve origem no final dos anos 1960, nas periferias dos grandes centros urbanos dos Estados Unidos, mais especificamente na cidade de Nova York: cenário de grande confluência multicultural e intensa desigualdade social. Através da junção de diferentes manifestações artísticas que aspiravam representatividade para a juventude negligenciada pelo Estado e pelas diversas instituições, que possuía como único local de lazer as ruas, essas práticas artísticas, que já ocorriam separadamente, se constituíram como pilares do movimento *hip hop*, que visava combater a violência e promover a vida e a união entre esses jovens, integrando elementos culturais de diferentes origens, construindo uma cultura de paz, com a qual eles pudessem se afirmar e se identificar. Sobre a origem desse movimento, Silva (1998, p. 34) dispõe:

o Bronx tem sido considerado como ‘o berço da cultura hip hop’, porque foi nesse espaço que os jovens de origem afro-americana e caribenha reelaboraram as práticas culturais que lhes são características e definiram seus objetivos, isto é, produzir arte via interpretação das novas condições socioeconômicas surgidas na cidade.

Na sua forma mais completa, o hip hop é composto por cinco formas de representação, denominadas elementos: o DJ (*disc-jockey*); os MCs (mestres de cerimônia) que através de palavras, frases, e rimas - *ritmo e poesia* (rap) - se expressam e denunciam realidades e problemas sociais dos lugares de onde vêm; o *break - breaking* (dança de rua protagonizada pelas *b-girls* e *b-boys*), o *graffiti* (arte visual na forma dos grafismos inscritos nas diversas superfícies da cidade), e, por fim, o conhecimento, definido como o “quinto elemento”, o qual, deve guiar os elementos artísticos em prol da evolução, do respeito, e da luta coletiva. O DJ é o elo musical de convergência entre os fundamentos da cultura, responsável pela criação das batidas, ou “colagens rítmicas sobre as quais se articulam os outros elementos do movimento” (Silva, 2012, p.26), é ele quem dá ritmo às poesias e rimas dos e das MCs; é ele quem conduz os corpos nos movimentos do *breaking* e no *flow*²¹ das escritas dos grafiteiros e grafiteiras:

os cinco elementos completam-se e influenciam-se, mas podem manifestar-se de forma independente, a partir de interações as mais diversas. É possível, por exemplo, que antes de um show de rap aconteçam apresentações de gangues (equipes) de break, e grafiteiros exercitem suas habilidades nas paredes do local, sem que seja necessário, porém, que todos os elementos aconteçam ao mesmo tempo. Apesar de independentes uns dos outros, os rappers, DJs, grafiteiros e bboys (dançarinos de break) se sentem irmanados, e alguns deles podem desempenhar mais de uma função. (ZENI, 2004, p. 230).

O elemento conhecimento, como explica Silva (2012), “está relacionado a uma visão crítica de mundo, de cultura, de poder, de economia e, assim, busca formar coletivamente uma consciência de cidadania”. É a partir dele que os sujeitos inseridos na cultura hip hop vão balizar sua existência, e, por conseguinte, suas práticas e sua produção simbólica. Nele reside o predicado contra-hegemônico de denúncia ante as situações conflitantes da vida urbana; situações, estas, justificadas pela ordem estabelecida (através de valores racistas, sexistas, etc.), caracterizada pela assimetria de poder material e cultural entre os indivíduos; pela exclusão e desigualdade sociais inerentes ao capitalismo.

A cultura hip hop prega a autoestima e a autovalorização de cada indivíduo, a evolução através da arte, a coletividade. Ela é atua como dispositivo contra a criminalidade, as drogas, e violência que circundam aqueles que vivem principalmente nas regiões descentralizadas dos grandes centros urbanos, em situações desumanizadas, onde impera o silêncio e o descaso das

²¹ Flow é um termo derivado da palavra inglesa *fluency*, significando cadência, “levada”, fluidez, ritmo: uma qualidade muito valorizada na execução dos componentes artísticos da cultura hip hop.

autoridades. Através do hip hop o graffiti passou a ser, também, uma forma de colorir o cotidiano desses lugares, e, potencializado pelos valores dessa cultura, passou a integrar espaços para além da clandestinidade, a exemplo, as escolas, que adotaram a abordagem do graffiti e do hip hop como ferramentas pedagógicas. Nesse viés, Luiz Fernando Lazzarin (2007, p. 62) explica que

[...] desde o início, o grafite está ligado à contestação política e ideológica e a movimentos de afirmação identitária. [...] Contudo, com a expansão da cultura Hip - Hop, sua divulgação pela mídia, houve uma incorporação, um modismo, que retira parcialmente as características de transgressão e protesto iniciais do movimento grafite. De fato, o grafite, enquanto movimento social e artístico cruza o território marginal em direção à institucionalidade, às vezes como forma de inserção social ou como simples fetichização.

Envolto pelo manto do hip hop, o graffiti atua para além da democratização da arte. O anseio por mudanças sociais guiado pelos preceitos dessa cultura definiram os rumos do graffiti: agente reprodutor de comportamento coletivo revolucionário, unificado a diversas forças artísticas contra-hegemônicas em um único movimento social, em prol da luta política.

2.3 UM BREVE ADENDO SOBRE A PICHAÇÃO

O Brasil é o único país do mundo que diferencia graffiti de pichação, um erro do senso comum, que leva em consideração apenas atributos estéticos e juízos de valor que descrevem o graffiti como algo que é belo e elaborado, e a pichação como algo feio, que suja a cidade, sem preocupação estética. Entretanto, ambas as expressões se referem à mesma prática transgressora de escrever nas superfícies do espaço público. Segundo o pichador Djan Ivson (2012, online), “diferenciar o graffiti da pichação é mais uma questão de gosto, né, e no mundo das artes, gosto não se discute. [...] O graffiti e a pichação tem a mesma essência, que é se apropriar do espaço público de forma libertária, de forma ilegal”.

Com efeito, no princípio da pichação, que ocorreu a partir das intervenções políticas contra a Ditadura Militar, das pichações de protesto e demarcação de território do movimento *punk*; e, também do emblemático caso de “marketing viral” do “Cão Fila km 26”²², em São Paulo, não havia preocupação com a plasticidade das letras escritas. No entanto, quando a

²²Um fato inicial da pichação paulistana, quando o dono de um canil, para fazer propaganda do seu negócio, pichou “Cão Fila km 26” por toda a cidade. Disponível em: <<https://mauriciomorgado.com.br/2011/04/01/cao-fila-km-26/>>. Acesso em: 21 de novembro de 2019.

juventude residente nas periferias começou a escrever seus nomes e estampar suas marcas pelas paredes da cidade, a pichação se complexificou, e hoje, mesmo em constante tensão com o Estado e as demais instituições, integra circuitos de arte pelo mundo todo.

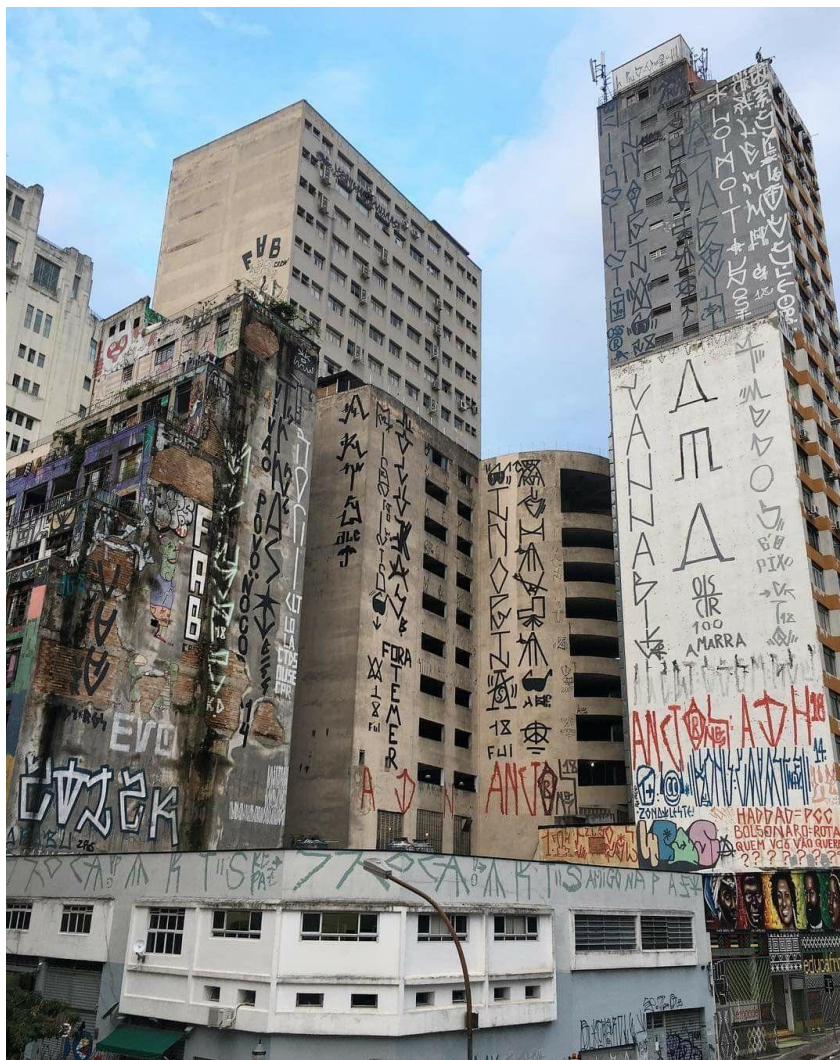


Figura 4: Pichação em São Paulo.

Fonte: Pinterest²³

Essas representações de graffiti brasileiras, que Djan Ivson (2012, online) define como como o “grito dos invisíveis; dos jovens da periferia que não tiveram outra oportunidade de desenvolver seu potencial artístico”; em seu princípio, não tiveram influência da vertente norte-americana (também presente no graffiti brasileiro, porém, posterior à pichação), resultando do

²³ Disponível em: <<https://pin.it/5gesrmgnutnv7e>>. Acesso em: 21 de novembro de 2019.

instinto de demarcação territorial e cultural de jovens excluídos pela estrutura hegemônica. A pichação possui uma estética muito característica, que varia de acordo com a cidade, o estado, e a região, mas pode-se dizer que as duas vertentes da pichação brasileira são o pixo reto²⁴, que nasceu nas periferias da cidade de São Paulo, e se alastrou por todo o Brasil, e o *xarpi*²⁵, que surgiu no Rio de Janeiro e se espalhou em direção ao norte do país, popularizando-se e desenvolvendo características próprias em cada uma das capitais do nordestinas. A região sul tem como principal referência o pixo reto paulistano, já a pichação mineira, é bastante influenciada pelas duas escolas, paulistana e carioca.

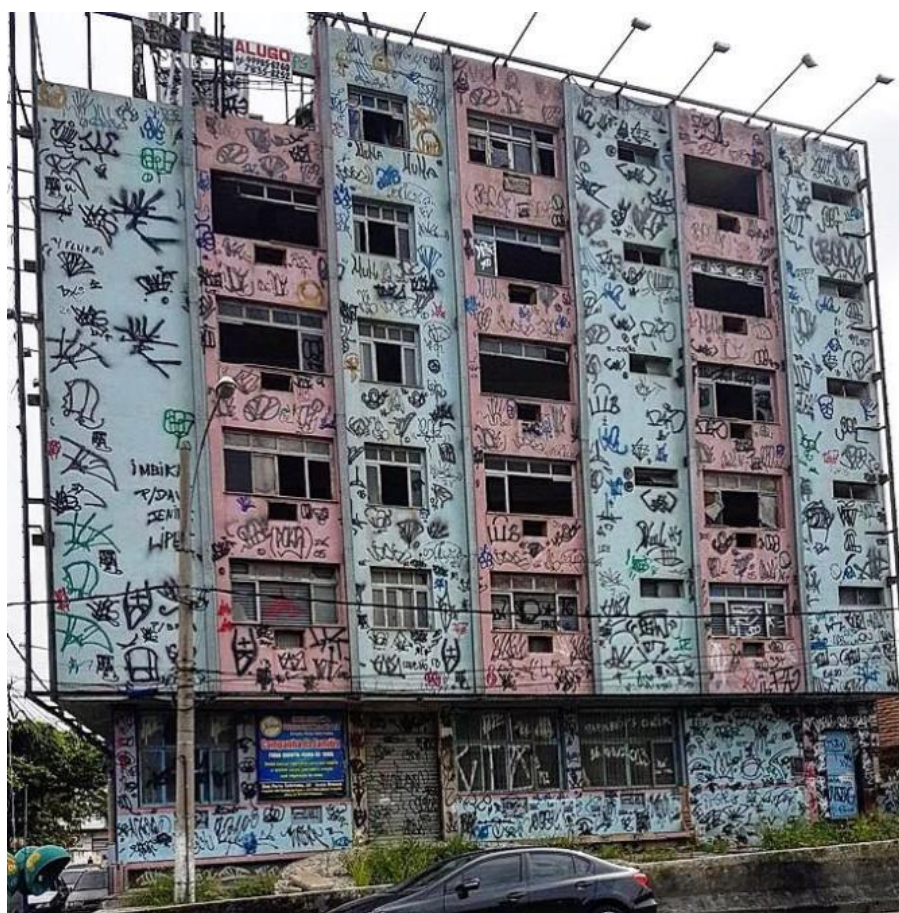


Figura 5: Exemplo de *xarpi* carioca.

Fonte: Xarpi – Rio de Janeiro²⁶

²⁴ Estilo de graffiti que surgiu em São Paulo, caracterizado por uma escrita “alongada e críptica” (GANZ, 2008, p.19).

²⁵ O termo *xarpi*, significa o inverso da palavra pixar ao contrário, e se refere ao estilo de graffiti originário do Rio de Janeiro, mas também, característico da região Nordeste e da pichação mineira.

A pichação, equivalente ao *tag*, é composta unicamente pelo traço, e, geralmente é monocromática. Por vezes suas composições tipográficas são espaçadas, por vezes estão entrelaçadas, formando complexos ideogramas.



Figura 6: As imagens em destaque representam ideogramas das grifes²⁶ de pichação paulistanas: “Círculo Vicioso”, “Os Mais Fortes” e “Zona Proibida”.

Fonte: Acervo da autora

Trata-se de uma linguagem extremamente sofisticada, baseada em representações diversas do alfabeto, pouco ou demasiadamente deformadas, de modo intencional, que resultam em uma representação gráfica intermediária entre letra e símbolo, codificadas para que apenas outros pichadores possam entender. No caso do pixo reto, segundo o fotógrafo Choque no documentário “Pixo” (2009), “os pichadores veem a cidade como um caderno de caligrafia gigante, com linhas guias entre os andares, nas muretas.”. Desse modo, os traços são verticais e angulosos, refletindo a arquitetura reta da cidade de São Paulo, enquanto o *xarpi*, trabalha a fluidez e as formas mais arredondadas, aproximando-se de explicações logotípicas, assemelhando-se a assinaturas rubricadas.

Existem hoje, três grandes centros de arte urbana no mundo: São Paulo, Berlim e Melbourne, na Austrália. Pessoas de todo o mundo visitam o Brasil, especialmente a cidade de São Paulo, para conhecer e estudar sua pichação. Em Santa Maria - RS, o movimento da pichação

²⁶ Símbolo que designa uma aliança entre pichadores de diversos grupos.

teve grande expressão, principalmente a partir de 2010. Cenário de elevadas obras no estilo pixo reto, em 2015, Santa Maria - RS foi a primeira localidade do Brasil a criar uma legislação municipal que aplicasse multas de R\$ 2,7 mil a R\$ 5,4 mil²⁷ para escritores urbanos que fossem pegos em ação. A cidade também foi pioneira em ações de combate à pichação, tendo realizado desproporcionais operações policiais, nos anos de 2012²⁸, 2013²⁹, e 2015³⁰ que incluíram: busca e apreensão de materiais nas casa de pessoas ligadas à pichação e a outras manifestações de graffiti e a tentativa de enquadrar os escritores urbanos em delitos mais graves, como crimes de corrupção de menores e formação de quadrilha. Ainda, esses acontecimentos foram amplamente explorados pela mídia local, contribuindo para a estigmatização da pichação e das demais práticas de intervenção urbana na cidade, o que ocasionou a significativa diminuição dessas manifestações.

²⁷ Disponível em: <<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2015/07/lei-estabelece-multa-de-ate-r-54-mil-para-pichadores-em-santa-maria.html>>. Acesso em: 21 de novembro de 2019.

²⁸ Disponível em: <<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2012/06/policia-combate-pichacao-e-apreende-adolescente-em-santa-maria-rs.html>>. Acesso em: 21 de novembro de 2019.

²⁹ Disponível em: <<https://www.pc.rs.gov.br/operacao-rabisco-e-desencadeada-no-combate-a-pichacoes>>. Acesso em: 21 de novembro de 2019.

³⁰ Disponível em: <<https://www.pc.rs.gov.br/operacao-solvente-e-deflagrada-em-santa-maria>>. Acesso em: 21 de novembro de 2019.

3. ANÁLISE CULTURAL COMO MÉTODO

Neste capítulo, expõe-se a escolha metodológica que substancializa este estudo: A Análise Cultural. Essa metodologia abarca as ações tangíveis em relação ao fenômeno pesquisado, buscando demonstrar e dar corpo ao que se justifica e analisa em vias teóricas. É um método de procedimento que se refere às “etapas mais concretas da investigação, com finalidade mais restrita em termos de explicação geral dos fenômenos, e menos abstratas” (LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 106), e “à obtenção, processamento e validação dos dados pertinentes à problemática que está sendo investigada” (GIL, 2008, p. 15).

Para compreendê-la, retomamos o conceito de cultura que, segundo Raymond Williams, é um

sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada [...] mas também todas as “práticas significativas” – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso (Williams, 1992, p. 13).

Entendemos, portanto, que a análise cultural visa decodificar significados viabilizando a investigação sobre a produção de sentidos realizada pelos atores sociais, o que indica que a, “análise cultural é política, conjuntural e articula produção e consumo cultural” (COIRO MORAES, 2016, p. 2). Conforme a autora, essa metodologia surge a partir do método do materialismo cultural, que analisa os processos pelos quais as forças hegemônicas se utilizam da produção cultural para inserir ou validar determinados valores no imaginário cultural da sociedade, “a ele oferecendo instrumental analítico alinhado aos padrões formadores de suas concepções” (COIRO MORAES, 2016, p. 3).

De acordo com Raymond Williams (2003), a análise cultural busca contextualizar os efeitos das estruturas políticas, econômicas e sociais que compõem a sociedade, em relação a vida real dos sujeitos dentro desse complexo. Para tanto, o autor aponta para a existência de três níveis de cultura: a cultura vivida, que é a cultura vivenciada em um contexto espaço-temporal específico e que só pode ser experimentada pelos indivíduos que a vivem; a cultura registrada, que consiste nas evidências materiais documentadas de uma cultura, as quais vão “desde a arte até os fatos mais cotidianos” (COIRO MORAES, 2016, p. 3), possibilitando uma leitura acerca das características, atividades, padrões e valores culturais de um determinado período; e, por fim,

a cultura da tradição seletiva, que configura os processos de seleção dos elementos que vinculam a cultura vivida e a cultura registrada. Segundo Williams (2003, p.59),

É muito importante tratar de entender o funcionamento de uma tradição seletiva. Até certo ponto, a seleção começa dentro do mesmo período; de toda massa de atividades se selecionam certas coisas, se lhes dá valor e ênfase. Em geral esta seleção refletirá a organização do período em seu conjunto, ainda que isto não signifique que mais adiante os valores e ênfases se confirmem.

O autor afirma que no decorrer do tempo, conforme a sociedade vai se reconfigurando, estão sempre ocorrendo seleções; confirmando, negando, e redefinindo as formas de interpretação sobre a tradição cultural, isto porque, “a tradição cultural não é somente uma seleção, mas também uma interpretação” (Williams, 2003, p. 61). Assim, entendemos que a análise cultural, ao percorrer uma esfera conjuntural, deverá pontuar “as interpretações, as alternativas históricas e os específicos valores contemporâneos através dos quais são trazidos para o presente uma obra, o acervo ou a experiência dos sujeitos de determinado período, de dado lugar.” (COIRO MORAES, 2016, p. 4).

Nessa lógica, este estudo utiliza o conceito de cultura registrada para descrever as representações de graffiti, e o de cultura vivida, para discutir o valor simbólico atribuído a esses tipos de representação. Essa análise se dará sobre o tensionamento entre essas duas esferas - registrada e vivida.

4. O GRAFFITI COMO PARTE DA ESTÉTICA URBANA DE SANTA MARIA - RS

A estética da cidade de Santa Maria - RS é composta por um diversificado acervo de graffiti a céu aberto, reconhecido por grafiteiros de todo o país, componente da história da cidade. Por se tratar de uma manifestação efêmera, pois a paisagem visual urbana está em constante transmutação, o graffiti dispõe da fotografia como procedimento de registro material. Assim, a fim de contribuir para a preservação da memória do graffiti na cidade, este projeto propôs a criação e a curadoria de um acervo fotográfico cuja temática consiste nas representações de graffiti locais.

O graffiti tem por sua essência a transgressão e, por ser realizado em superfícies expostas na via pública, sujeitas às mais variadas intervenções - humanas ou da natureza - pode ter durabilidade de um dia ou até mesmo cem anos. Devido a essa incerteza, fez-se importante o uso da fotografia como ferramenta registrativa da breve existência dessas intervenções, ilustrando a cidade em determinado momento. Observa-se que o graffiti cria vestígios na urbe, criando respiros em um espaço hostil, pensado apenas para locomoção, atingindo o espectador em seu trajeto diário. É uma arte ativa, pois quebra as paredes de museus e galerias, indo ao encontro da população que por vezes não tem contato com os modelos artísticos institucionalizados.

A partir disso, sentiu-se a necessidade de registrar e arquivar fotos de pinturas, frases, adesivos e outras modalidades de graffiti que compõem a cena da arte de rua de Santa Maria - RS, que, como em outras cidades tem se perdido por conta de novas construções e pinturas, outdoors, fachadas comerciais, e principalmente da repressão policial.

Hoje em dia o graffiti é amplamente difundido na internet, sendo o Instagram a plataforma de divulgação mais utilizada pelos grafiteiros e pichadores ao redor do mundo. Nesse sentido, optou-se pela criação de um acervo digital online. A escolha do Instagram para a construção desse acervo, ocorreu relativa aos seguintes fatores:

- a) Por ser uma rede social que possui grande potencial de comunicação, possibilitando a interação entre os usuários;
- b) Por valorizar a imagem em detrimento do texto escrito;
- c) Por ser a plataforma de divulgação e interação online mais utilizada pelos integrantes e simpatizantes da cultura do graffiti, facilitando a convergência de interesses relativos ao conteúdo do acervo;

- d) Por gerar maior visibilidade ao conteúdo do acervo, pois se trata de uma rede online de acesso mundial.

Definidos esses pressupostos, o acervo digital “@ruassm” começou a ser construído, através, primeiramente, de fotos autorais e de fotos do acervo da autora, indo ao ar, no dia 16 de maio de 2019, a partir da postagem de uma imagem bastante emblemática de um graffiti político feito como protesto contra a Ditadura Civil Militar:



Figura 7: Graffiti sobre a Ditadura Militar.

Fonte: @ruassm

O perfil “@ruassm” é concebido por uma perspectiva pessoal, se manifesta mediante uma linguagem bastante poética, e traduz o pensamento político da autora. A exemplo disso, temos a postagem do dia 20 de novembro de 2019, Dia da Consciência Negra:



Figura 8: Cartaz político colado no centro de Santa Maria - RS.
Fonte: @ruassm

Na legenda da foto está escrito: “As ruas nunca vão se calar. Que esse tipo de manifestação se amplifique e ecoe por todos os cantos. Queremos justiça por Marielle Franco e por todos os negros e negras vítimas do abandono do Estado, diariamente assassinados pela #políciamilitar e por #milicianos. Queremos que os danos causados pelo longo período de escravização no Brasil sejam reparados! Queremos o FIM do extermínio institucionalizado da população negra!”. O texto da postagem é político; é carregado de sentimento, é emotivo, é um grito revolucionário que atua de modo a enfatizar o conteúdo da imagem a que se refere. O viés contra-hegemônico e a intenção de protesto da autora ficam em evidência, e, por se tratar de um veículo de comunicação que versa sobre representações de graffiti, não poderia, este, se portar como uma mídia isenta de posicionamento crítico.



Figura 9: Obra no estilo paulistano pixo reto - modalidade “escalada por fora³¹”.
Fonte: @ruassm

A conta de Instagram “@ruassm” tem hoje, 164 seguidores e, foram feitas 19 publicações até o dia 22 de novembro de 2019. No início, até o dia 1º de julho de 2019, a periodicidade era de no mínimo uma postagem por semana; porém, por motivos pessoais, a autora optou por um breve hiato no ritmo de postagens, retomando-as no dia 29 de outubro de 2019.



Figura 10: Graffiti feito a partir da técnica do estêncil.
Fonte: @ruassm

³¹ Modalidade de pichação em que o sujeito escala o prédio pelo lado de fora para realizar sua intervenção. É a modalidade mais complexa dentro da pichação.

Apesar de sua incipiência, o conteúdo postado no acervo digital “@ruassm” já conseguiu contemplar diversas representações das variadas vertentes de graffiti, e também, gerar interação com os usuários da rede, como exemplificado pelos comentários e curtidas nas fotos. A seguir, vislumbramos a postagem que obteve o maior número de curtidas (no total, 66 curtidas):



Figura 11: Foto que registra dois estilos de graffiti: um lambe-lambe e um pixo reto feito com rolo de pintura.

Fonte: @ruassm

As fotos reproduzidas no acervo digital “@ruassm” representam um pouco da diversidade estética do graffiti da cidade de Santa Maria - RS, a partir do viés autora deste trabalho. São fruto de anos de observação e participação ativa na construção de representações de graffiti na cidade. Refletem a abundância e a diversidade culturais que caracterizam a heterogênea população santamariense, composta pela pluralidade de vozes e sujeitos que transitam e interagem no meio urbano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho objetivou discutir, a partir da criação de um acervo fotográfico digital, sobre as representações de graffiti no cenário santamariense. Para tanto, esse processo buscou refletir sobre a constituição do graffiti como prática contra-hegemônica. Nessa perspectiva, as conceituações trabalhadas pelos Estudos Culturais, como cultura, identidade, representação, hegemonia e contra-hegemonia, possibilitam direcionar a pesquisa no sentido da dissidência à cultura dominante, enfatizando a natureza contra-hegemônica do objeto de estudo.

O graffiti é o retrato da urbanização, é o grito democrático das pessoas que não estão de acordo com o sistema e com as condições de vida por ele impostas. Sua interação com o espaço público e os transeuntes é um movimento de reflexão, de luta, de mudança social, por isso, existe em desacordo com a ideologia dominante, compondo, indiscutivelmente, a paisagem das cidades urbanas.

Entende-se também, que movimentações para valorizar a estética da nossa cidade se fazem imprescindíveis, tendo em vista que vivemos um momento político-social muito sério, no qual diversas edificações que deveriam ser protegidas e preservadas pelo poder público em virtude de seu valor estético, arqueológico, artístico e etnográfico, enfim, em virtude de sua história, estão sendo derrubadas para dar lugar à “civilização” contraditória pregada pelo sistema capitalista, materializada através do cinza, do concreto - de prédios “modernos” às grandes redes de farmácias (com arquitetura e apelos visuais padronizados) - ícones de uma urbanização desenfreada, desorganizada, irresponsável e antidemocrática, à serviço da desigualdade social que sustenta a ideologia dominante.

Espera-se, com este estudo, contribuir para o entendimento do graffiti como poderosa ferramenta que atua contra as forças dominantes. Buscou-se também, gerar esclarecimentos acerca da pichação: estilo de graffiti nascido no Brasil, ao tensionar e romper com os estigmas inerentes à sua estética e aos sujeitos responsáveis por suas representações. Acredita-se na arte como dispositivo de transformação social. O graffiti, ao se apropriar do espaço público de forma a intervir livremente na estética urbana, questiona a urbe antidemocrática, a propriedade privada. Intencionalmente ou não, acaba expondo diversas realidades inconvenientes da vida na cidade, realidades estas que são negligenciadas pelas autoridades políticas e por outras parcelas da sociedade. O grafiteiro é inconveniente, sua proposição incomoda, perturba os detentores do

poder, os mantenedores do *status quo*, que necessitam que o pensamento hegemônico vigore, que necessitam controlar a informação que chega às massas, a fim de controlar as massas. É, exatamente, com este controle que o graffiti rompe. O graffiti rompe com a ilusão de que o mundo está sob controle. Rompe com a ilusão de que as pessoas estão sob controle. Não estão. O grafiteiro é a prova disso. Muitas vezes age na esperança de, justamente, lembrar as pessoas disso.

REFERÊNCIAS

BEAULIEU, Nancy. **Sauvez mon art!**; 2002.

BEDOIAN, Graziela; MENEZES, Kátia (orgs). **Por Tras dos Muros: horizontes sociais do graffiti**, São Paulo: Peirópolis, 2008.

COIRO-MORAES, Ana Luiza. **A análise cultural: um método de procedimento em pesquisas**, Revista de Epistemologias da Comunicação, 2016.

CURRIER, Emily. **The writing on the wall**. *Philadelphia Citypaper*. Jun 8, 2010, p. 25. Disponível em <https://issuu.com/phillycp/docs/cp_2010-06-10_2>.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Uma introdução aos Estudos Culturais**, Revista FAMECOS, 1998.

_____. **Estudos Culturais: uma introdução. O que é, afinal, estudos culturais?** 2000.

_____. **Os Estudos Culturais**. Cartografia - Website de Estudos Culturais, 2001.

_____. **Estudos Culturais: uma introdução**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) **O que é, afinal, estudos culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FUNARI, P.P.A. **Cultura popular na antigüidade clássica**, 1989.

_____. **Grécia e Roma**, 2001.

GANZ, Nicholas. **O mundo do grafite. Arte urbana dos cinco continentes**, 2008.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**, 1999.

GREENBAUM, Hilary e RUBINSTEIN, Dana. **The origin of spray paint**. *The New York Times*. November 4, 2011.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**, Revista Educação e Realidade, 1997.

_____. **Cultura e representação**, 2016.

HOGGART, Richard. **The uses of literacy: aspects of working class life**, 1957.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**, 2011.

KNAUSS, Paulo. Grafite Urbano Contemporâneo. In: TORRES, Sônia (org). **Raízes e rumos - perspectivas interdisciplinares em estudos americanos**, 2011.

_____. Introdução. In: **Sorriso da cidade: imagens urbanas e história política de Niterói**, 2003.

LEY, David e CYBRIWSKY, Roman. **Urban graffiti as territorial markers**, ANNALS OF THE ASSOCIATION OF AMERICAN GEOGRAPHERS. U.S.A.: Association of American Geographers, vol 64, nº 4, December 1974.

MEDEIROS, Daniel (Boleta) (org.). **Ttsss... A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil**, São Paulo, 2006.

NOGUEIRA, Cristiana. **A (im)permanência do traço: rastro, memória e contestação**, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Cidade dos Sentidos**, Campinas, São Paulo, 2004.

PAIVA, Raquel. **Minorias Flutuantes – Novos aspectos da contra-hegemonia**, 2001.

_____. Contra-mídia-hegemônica. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência**, 2008. Palavra Ética com Djan Ivson (Cripta): Pixador e videomaker. Pixação é arte. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MIs-pJePHHo>>. Acesso em: 21 de novembro de 2019.

PIXO. **Filme**. Direção e Produção de João Wainer; Roberto T. Oliveira. São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>>. Acesso em: 21 de novembro de 2019.

POATO, Sérgio (org.). **O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos**, São Paulo: USP, 2006.

SILVA, José Carlos G. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**, Campinas, tese de doutorado, IFCH, Unicamp, 1998.

SILVA, Rogério. S. **A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown**, Campinas, São Paulo, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**, 2000.

SILVA-E-SILVA, William da. **Uso urbano da lata de tinta spray**, 2013.

SILVA-E-SILVA, William da. **Graffitis em múltiplas facetas: definições e leituras iconográficas**, São Paulo, 2011.

SILVA-E-SILVA, William da. **A trajetória do graffiti mundial**. Bahia: Revista Ohun, Ano 4, nº 4, Bahia, 2008.

STEWART, Jack. **Graffiti kings. New York city mass transit art of the 1970s**, New York, 2009.

THOMPSON, E. P. **The making of the english working-class**, 1963.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and society**, 1958.

_____. **Marxismo e literatura**, 1979.

_____. [1961]. **La larga revolución**, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

_____. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**, 2007.

ZENI, Bruno. **O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva**, Estudos Avançados, São Paulo, nº 18, vol. 50, 225-241, 2004.