



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

ADRIANA VALADARES SAMPAIO

GRAFFITI: TEATRO URBANO ESCRITURAL

Salvador
2006

ADRIANA VALADARES SAMPAIO

GRAFFITI: TEATRO URBANO ESCRITURAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia
como requisito parcial para o título de mestre.

Linha de Pesquisa: Estudos Teóricos nas Artes Visuais no
Nordeste

Área de Concentração: Linguagens Visuais – Tradição e
Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Amâncio Costa

Salvador
2006

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador que sempre se portou de forma correta, amiga e confiante, depositando em mim mais do que eu mesma acreditava merecer.

Aos colegas de mestrado, que mostraram como é possível numa academia, fazer uso da generosidade, compartilhando informações, livros, cafés e desabafos.

Agradeço, claro, aos meus pais e minha irmã Fabiana (“gosto mesmo quando me chamam maninha...Aninha...”) que aturaram (e aturam) uma pesquisadora na família com todas as implicações que isso representa para o bem e para o mal.

Minha professora querida do primeiro grau, D. Lourdes, que soube me incentivar e transformar um período caótico e complicado que é a vida escolar brasileira num ato prazeroso e me fez descobrir o fascinante poder da leitura. Meu muito, muito obrigada.

Rita, Guilherme, Bia (minha família carioca), Ana Paula (irmã loira), Nei (mano novo), Manu, Eduardo Summers, Eduardo Sales, Gustavo, Liane, Nice, Mônica, Lene, meninas da biblioteca do IMUCSal. Cada um sabe o papel fundamental que teve para este trabalho se realizar. Vocês são os melhores amigos que alguém poderia desejar. Bou, Ed e Scheckter: os melhores amigos designers que alguém poderia sonhar.

Meus filhos, vocês me fazem querer mais. Tudo para vocês. Não cabe o amor e o agradecimento aqui em palavras, então, beijos aos dois.

Ao generoso e competente grupo formado por calígrafos e tipógrafos da lista de discussão “Tipografia Tópica”, em especial, Henrique Nardi, Bruno Martins, Ismael Mendonça e Elias Bitencourt, pela ajuda, confiança e amizade.

Tio Rei, foi em 1982 que assistimos à peça “Os Saltimbancos” e depois fomos discutir o conteúdo político nela imbutido na hoje extinta sorveteria do Campo Grande. De lá pra cá, nenhuma leitura minha optou pelo caminho óbvio. A você, toda minha dedicação ao estudo.

Aos verdadeiros artistas. Meninos do graffiti, meu muito obrigada. Em especial: Bob, Galosi, Fael, Dimak, Limpo, Peace, AC, Sidoca e Neuro.

“(…) Tudo o que se encontra na língua demótica ali foi vertido pela língua hierática. O hieróglifo é a raiz necessária do caractere. Todas as letras foram, em sua origem, signos e todos os signos foram, primeiramente, imagens.

A sociedade humana, o mundo, o homem inteiro estão no alfabeto. A maçonaria, a astronomia, a filosofia, todas as ciências têm aí seu ponto de partida, imperceptível, porém real; e assim deve ser. O alfabeto é uma fonte...

...assim, primeiramente, a casa do homem e sua arquitetura; depois o corpo do homem, sua estrutura e suas deformidades; em seguida a justiça; a música; a igreja, a guerra, a colheita; a geometria; a montanha; a vida nômade, a vida enclausurada; a astronomia; o trabalho e o repouso; o cavalo e a serpente; o martelo e a urna que se ajeitam e se unem e com os quais se faz o sino; as árvores, os rios, os caminhos; enfim, o destino e Deus. Eis o que contém o alfabeto.”

Victor Hugo – *Carnets de Voyage*

RESUMO

Esta dissertação buscou investigar as letras grafitadas na cidade de Salvador de modo multidisciplinar através do levantamento da técnica (influências no aspecto plástico da letra), do lugar (cidade como suporte), e da cultura local (contexto político-social). A partir de dez grafiteiros e de imagens de suas produções procura-se dialogar com parâmetros de legibilidade, inserção dessa manifestação artística no espaço público, ligação com a tipografia experimental e com a caligrafia artística.

Palavras-chave: Graffiti; Arte pública; Tipografia; Cidade – Salvador.

ABSTRACT

This thesis has the aim of investigating as typographic graffiti in the city of Salvador in a multidisciplinary way through establishment of the technique (influences in the plastic aspect of letters), of the place (city as support) and the local culture (socio-cultural context). In a sample of ten graffiti writers and using the images of their production, a dialogue is established with parameters of legibility, insertion of this artistic manifestation in public areas, connections with experimental type design and with the artistic handwriting.

Keywords: Graffiti; Public art; Type design; City – Salvador.

SUMÁRIO

Introdução	7
1. Inscrições, Letras e Técnicas	16
1.1. Escrita e Linguagem.....	16
1.1.2. Materiais e estilos de escrita (influência da técnica).....	20
1.2. Alfabeto Latino.....	34
1.3. Cultura escrita e poder.....	42
2. Espaço Público Político	51
2.1. Espaço Público: poder, hegemonia, comunicação e repressão.....	53
2.2. Funções Políticas, ideologia e resistência.....	58
2.3. Público e Privado.....	67
3. Graffiti: arte, cidade e ideologia no século XX	71
3.1. Arte na cidade.....	76
3.2. O Nascimento do graffiti contemporâneo ou “ <i>pour une planète plus bleue</i> ”87	
3.3. De Paris à América.....	92
3.4. Poética do graffiti.....	96
4. Palimpsestos nos muros de Salvador	100
4.1. Graffiti em Salvador.....	100
4.1.2. Aspectos e Características da cidade.....	112
4.2. Salvador Grafita.....	117
5. Teatro Urbano Escritural	123
5.1. Tipos e grafias.....	134
6. Considerações Finais	170
7. Bibliografia	
8. Anexos	

INTRODUÇÃO

A causa da produção do graffiti sempre se viu envolta numa aura de mistério, o que não impediu a diversos autores e pesquisadores tentar explicá-la. Numerosas são as tentativas sociológicas, psicológicas e de demais teorias de análise do comportamento humano que tentaram explicar o fenômeno. Este trabalho se propõe a investigar o graffiti a partir de quem os produz, não apenas entrevistando grafiteiros e participando com eles de atividades na cidade, mas tendo também uma visão multidisciplinar desse fenômeno artístico através, especialmente, da construção de um objeto: a letra grafitada¹.

Um dos principais objetivos que impulsiona o grafiteiro a pintar as paredes ou outros suportes citadinos é a necessidade, o desejo de se expressar, buscando reconhecimento, sair do anonimato, deixar uma marca. Mas não é apenas isso. A grande característica do graffiti é seu caráter transgressor. É o prazer humano, percebido desde criança, de desobedecer à norma, atuar de forma livre, testar sua potencialidade de sair do preestabelecido e ir além... transformar sinais, signos, subvertendo-os. Negar o poder do outro: do pai, da mãe, do professor, da autoridade policial, do Estado e da lei. É, como anuncia um graffiti espanhol: “não há maior prazer que fazer o que não se pode fazer.”

A cidade não é sentida, não é percebida como sendo nossa e isso acaba por gerar a iniciativa (muitas vezes intuitiva) de tomá-la, se fazer presente nela. E há ainda a base de todo o movimento impulsionador do ato de grafitar: a competição. Não se trata

¹ “Letra Grafitada” seria, para este estudo, a parte textual do graffiti. Não serão levados em conta os desenhos grafitados, mas apenas aqueles que são compostos de letras, mesmo quando substituídas de seu aspecto semântico. De fato, grande parte dos grafites tipográficos perdem legibilidade (capacidade de reconhecimento do conteúdo da informação) e, em alguns casos, perdem também a legibilidade (capacidade de identificação de cada letra), transformando-se, assim, em imagem apesar de serem compostos por letras.

de uma atitude puramente narcisista a tentativa constante de ser o “número um”, de fazer o melhor graffiti, de deixar sua marca no local mais inacessível. É, em verdade, uma atitude que tem suas bases na educação capitalista de competição, da vida em função de se atingir um patamar de sucesso. Você sendo medido pelo que você faz/produz. É querer ser o líder ou o “vencedor”.

A subversão através da palavra ou letra sempre foi constante na cultura escrita. Mas, ao se manifestar nas paredes das cidades, a visibilidade chega a um ponto excessivo. A interação altera a significação em função da imagem da letra e gera um código, um sinal que nos lembra várias experiências estéticas, como capitulares góticas, escrita árabe, caligramas, poesia concreta, *action painting* e a escrita chinesa.

O fato de ser o encontro dessas duas manifestações (pintura/letra) na cidade, nas ruas, não pode, de forma alguma, ser ignorado. Letra, pintura e urbe estão intrinsecamente ligadas e fazem parte do mesmo estudo ao se confrontar quanto a motivações e políticas de comunicação.

O gesto, o lugar e a ferramenta são estudados no presente trabalho a partir da perspectiva de que a participação comporta “tomar a palavra”, mesmo que seja para utilizar um novo código icônico, não-verbal. Foi por isso que me apropriei de uma definição de graffiti de Décio Pignatari como sendo “teatro urbano escritural”. O ato de escrever, solitário, privado, traz em si mesmo uma distância na sua relação temporal. O graffiti já é um ato público, assim sua publicidade é imediata. O ato é tão importante quanto a mensagem. Grafitar pode ser compreendido como um *happening*, a escritura transformada em evento público e, dessa forma, pode então se libertar de suas obrigações com a língua, com seus morfemas e semântica para poder livremente ser uma experiência estética, ser imagem.

Focar o estudo através das manifestações na cidade de Salvador tem um significado prático. Muito foi dito e estudado sobre o graffiti francês, americano e paulistano (portas de entrada para o movimento no Brasil), mas pouco se fala (quando se fala) da produção que fica à margem (e aqui não está se fazendo nem juízo de valor nem hierarquia qualitativa), fora do centro econômico brasileiro. Mas, o que poderia nos causar uma noção de periferia, na verdade, se mostra como força aliada, produtiva.

Letra-imagem, cidade-subversão, arte-comunicação. Este estudo não pretende responder a todas as questões que podem ser levantadas a respeito das letras grafitadas, mas pretende fazer perguntas e localizar a discussão na esfera de manifestações artísticas inserida num contexto sócio-político.

A principal dificuldade da presente pesquisa é, ao mesmo tempo, o motor que a alimenta: a criação do objeto de pesquisa. Não se trata apenas de um recorte ou de uma delimitação através de uma redução ou particularização. Não se trata, da mesma forma, de abordar o graffiti através da sua produção apenas enquanto desenhos ou mera descrição histórica. Faz-se necessário, num movimento, numa manifestação artística tão rica e tão abundante de referências, a realização de uma pesquisa que tente desnudar objetos dentro do objeto. Os caracteres, as letras, as palavras grafitadas transformam-se, metamorfoseiam-se em outra coisa, em imagem, em marca, em código. A desconstrução da palavra, da língua, subversão do alfabeto. Subversão presente desde sempre no ato de inscrever.

Como o objeto é a letra, o caracter, fez-se necessário também recorrer a definições para ajudar na composição e no uso de termos específicos na dissertação. Utilizo os termos “grafiteiro”, “escritor” e “*writer*” como sinônimos do ator, do autor que pratica as inscrições.

Também utilizo o termo “letra grafitada” quando se fizer necessário lembrar que se trata de um trabalho focado nos caracteres e não nos demais desenhos, fruto do ato de grafitar. Mas também uso o vocábulo “graffiti” para o mesmo fim. Graffiti e inscrição parietal serão utilizados também como sinônimos. Propositadamente, não farei distinções entre graffiti e pichação, uma vez que, para o presente trabalho, essas definições apenas teriam o papel de serem reducionistas. Entendendo a pichação como uma das produções imagéticas possíveis do ato de grafitar e abordando-a através de seus caracteres, palavras, para o presente estudo, uso o termo graffiti de forma abrangente para identificar essa expressão plástica que pode se diferenciar dentro dessa mesma categoria.

Para definir melhor o estudo tipográfico, farei uso de definições da Profa. Priscila Farias², publicadas no anuário acadêmico de design P&D onde ela apresenta proposta para uma nomenclatura tipográfica mais coerente em língua portuguesa. Sendo assim, usaremos o termo “letreiramento” para o desenvolvimento de letras grafitadas.

Para Priscila Farias:

“... é necessário levar em consideração os diferentes processos disponíveis para obtenção destes caracteres ortográficos e para-ortográficos. Embora qualquer destes processos possa resultar em uma fontes tipográfica do ponto de vista do design de tipos, dentro da esfera do design com tipos é importante diferenciar a tipografia, enquanto processo mecânico ou automatizado para a obtenção de caracteres regulares e repetíveis, da **caligrafia** (processo manual para a obtenção de letras únicas, a partir de traçados contínuos à mão livre) e do **letreiramento** (processo manual para a obtenção de letras únicas, a partir de desenhos).

² Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e pesquisadora em tipografia. Desenvolve fontes nacionais e faz parte de catálogos tipográficos internacionais.

Neste contexto, utilizaremos preferencialmente o termo **caractere** para nos referirmos a cada uma das letras, números e sinais (inclusive espaços) que compõem uma fonte tipográfica, ou que fazem parte de um sistema de escrita. O termos **glifo**, por sua vez, é a melhor tradução para o inglês *glyph* e, pode ser utilizado como alternativa ao termo caracteres quando desejamos nos referir a qualquer imagem (letra, número ou símbolo) que faz parte de uma fonte...

...O termo **alfabeto** é o mais adequado para nos referirmos a um conjunto de caracteres alfabéticos ainda não implementados como fonte.” (FARIAS, 2004, p. 02 e 03)

Sendo assim, farei uso dos termos letreiramento, alfabeto e glifo nos sentidos supra citados.

Da mesma forma, utilizarei o termo legibilidade de Niemeyer³ como “o atributo de caracteres alfa-numéricos que possibilita que cada um deles seja identificável dos outros” (pag. 72) e “Leiturabilidade como a qualidade que torna possível o reconhecimento do conteúdo da informação em um suporte.” (idem, pag. 74). Outros termos também da área do design tipográfico serão utilizados pontuadamente e suas definições serão então devidamente apontadas.

Dentro desta perspectiva, faz-se necessário um levantamento histórico da relação entre homem e desenvolvimento da arte da escrita ocidental (alfabeto romano), uma vez que o graffiti aqui abordado é um estilo de inscrição híbrida (texto-imagem), tendo como diferencial a pintura elaborada apenas de letras. Essas letras têm, por sua vez, um padrão e um *design* (entendendo a palavra *design* como sendo projeto) que

³ NIEMEYER, LUCY. Tipografia, uma apresentação. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

permite analisá-las e traçar comparações com o ato de caligrafar/letreirar (ver definição de letreiramento) e com a história da tipografia.

A presente pesquisa parte de uma investigação sobre a relação do homem ocidental com a cidade, notadamente no mundo pós-Revolução Industrial. Trabalho com a hipótese de que a perda da noção de distinção entre público e privado, mais o aumento populacional e o desenvolvimento de uma economia capitalista baseada na exploração são causadores de desigualdades profundas. Isso ocasiona um ser em dúvida sobre o seu espaço, seu papel social, sobre o bem público, gerando violência e crise, mas também gerando movimentos de resistência, de criatividade como poderá ser analisado rapidamente com os Dadaístas, Surrealistas, o surgimento da contracultura com o movimento Provos, a Internacional Situacionista e, mais recentemente, com o Ação Global dos Povos (AGP), *Reclaim the Streets* e *Culture-Jamming*⁴. Assim, se apontará o graffiti contemporâneo como um veículo adequado para expressar as ideologias da cultura à qual pertence e se mostrará que esse tipo de manifestação trata de uma arte pública repleta de conceitos, dotada de uma estética própria, política, que parte de minorias e tem como principal característica o resgate da cidade, da cidadania, da noção de pertencimento social (daí a necessidade da pesquisa recorrer a noções de território e identidade). Mas também, por todos os motivos citados, é uma manifestação que desperta a atenção dos órgãos de controle social.

O presente trabalho procura abordar o graffiti como manifestação de arte urbana que faz parte de um contexto histórico político-social, analisando sua produção na cidade de Salvador

O que justifica esta pesquisa, também, é o fato de que nada foi desenvolvido até o momento, abordando inscrições parietais soteropolitanas, e não foi encontrado por

⁴ Os movimentos são definidos nos capítulos da dissertação.

mim, até então, nenhuma pesquisa ou levantamento inteiramente sobre a letra grafitada em publicações nacionais ou ainda sobre a relação entre graffiti e letreiramento.

Os métodos utilizados são o analítico-sintético, o método observacional e o indutivo-dedutivo, mas dada a ênfase no aspecto estético e nas questões sobre contemporaneidade, também fiz uso do pensamento de filósofos contemporâneos, como Michel Foucault e do sociólogo Pierre Bourdieu. Abordagens sobre a cidade e a relação entre público e privado, assim como cidadania, espaço e território foram embasadas por leituras de Milton Santos, Marc Auge, Pissarra Esteves, Lucrecia Ferrara, Stuart Hall e Habermas. Sobre a formação, história, povoamento e imagem da cidade de Salvador as fontes importantes foram os trabalhos do geógrafo Pedro de Almeida Vasconcelhos e documentos do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Arthur Lara, Roaleno Costa e Célia Antonacci foram fontes fundamentais para a pesquisar as definições e a história do graffiti brasileiro. Hermano Viana e o trabalho desenvolvido pelo trio paulistano Janaína Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano foram úteis para a compreensão do universo Hip hop. Pesquisadores internacionais também foram utilizados para elucidação de questões relacionadas às motivações, à história e estética de grafites como Ivana Nicola, Joan Gari, Angel Arranz, Craig Castleman e Sarah Giller. O *design* tipográfico teve em Priscila Farias, Lucy Niemeyer, Robert Bringhurst, Cláudio Rocha e Bruno Guimarães Martins o suporte necessário. A coleta do material referente ao graffiti será complementada pela sua contextualização histórica à luz das teorias dialética, histórica-social da arte e sociologia, permitindo, assim, uma melhor compreensão do movimento artístico em questão, sua leitura, sua importância e relevância. Buscarei detalhar empiricamente as condições e as práticas sociais pelas quais o graffiti é produzido e consumido em Salvador.

No Capítulo de abertura, procuro indicar a relação entre escrita, poder, comunicação e arte através do levantamento da produção da escrita e das técnicas empregadas no mundo ocidental. Procuro também indicar como a técnica empregada acaba por deixar “rastros” ou “ruídos” no aspecto plástico de sua produção e, em alguns casos, ser fator determinante de um estilo.

O capítulo dois diz respeito à articulação entre graffiti e comunicação urbana. Sendo o graffiti uma manifestação de arte pública e entendendo o espaço público como o domínio por excelência das forças simbólicas entre os cidadãos, é justamente a cidade o lugar onde ocorrem as mediações políticas fundamentais que constituem a sociedade democrática. A cidade como suporte.

Os espaços citadinos serão discutidos neste capítulo como fruto de causas econômicas, políticas e sociais, considerando a cidade como local de trocas (simbólicas, mercadorias, sociais...).

No terceiro capítulo, procurei inserir alguns pressupostos a respeito do ressurgimento ou do reaparecimento do graffiti como manifestação urbana. Abordo o graffiti como uma manifestação social e política urbana através da ótica marxista e entendo essa manifestação como sendo também uma expressão artística, tratando a arte como uma prática sociocultural.

Esse capítulo insere o graffiti como um movimento artístico-social intimamente ligado ao lugar, ao espaço no qual está inserido – a cidade. Não cabe neste trabalho uma abordagem mais aprofundada sobre questões urbanísticas e arquitetônicas, mas é de vital importância que se relacione o tema à cidade, como palco de movimentos sociais e artísticos que participam contundentemente do reaparecimento do graffiti enquanto movimento artístico-comunicacional contemporâneo.

O quarto capítulo faz uma aproximação do levantamento histórico da pesquisa, contextualizando-o na produção soteropolitana, na cidade de Salvador e na história do graffiti soteropolitano. No decorrer da pesquisa, percebi a necessidade de um mapeamento identificando os produtores dessas inscrições, assim como a relação com o poder público local.

No quinto e último capítulo, foi feito um levantamento dos estilos de letras grafitadas encontrados na cidade (através de amostragem), definindo padrões de inscrições, procurando características regionalizantes e seus possíveis diferenciais. Ainda nesse capítulo, tentei articular a relação entre materiais usados, caligrafia dos grafiteiros, influências e recursos locais com o resultado plástico das inscrições.

O Graffiti é produzido por um grupo ou tribo⁵ característico de espaços urbanos, cujos membros se reconhecem entre si por sua atividade mais ou menos clandestina no espaço público. Assim sendo, o graffiti será analisado inserido nessa abordagem como indicador de valores que constituem estratégias de distinção e de uso do ambiente social através do poder comunicacional, artístico e identitário sob a problemática do espaço público contemporâneo.

⁵ Interessante notar que o termo “tribo” apesar de ser o mais amplamente utilizado inclusive no presente trabalho, pode representar, por si mesmo, um julgamento de valor. Etimologicamente, o termo vem do grego *tribé* e significa atrito, resistência, relativo à confrontação. Ora, pode-se perceber claramente que as condutas juvenis ao serem assim designadas estão em verdade sendo rotuladas antecipadamente de desalinhadas, confrontativas, exóticas. Seriam então um desvio de um comportamento padrão, esperado e desejado. Informações adicionais sobre etimologia e condutas juvenis no livro *Tribos Urbanas: produção artística e identidades*, coordenado por José Machado e Leila Maria da Silva Blass.

CAPÍTULO I

1. INSCRIÇÕES, LETRAS E TÉCNICAS

1.1. Escrita e Linguagem

Muitos historiadores e pesquisadores, como Pedro Paulo Funari⁶ e Celso Gitahy⁷, situam o início do ato de grafitar no próprio ato de registrar imagens nas cavernas da pré-história. Pretendo focar este estudo nas letras grafitadas. Assim sendo, meu objeto de estudo de pesquisa só pode aparecer no processo histórico com o desenvolvimento da escrita. Restringindo ainda mais e entendendo o graffiti como manifestação urbana com características definidas por anonimato, marginalidade, espontaneidade, teatralidade, velocidade, precariedade e fugacidade⁸, temos o início do ato de grafitar na Grécia antiga, que se populariza ainda mais posteriormente, quando permaneceu sob o domínio romano. Raros registros físicos sobreviveram dada a efemeridade do ato, mas graças à fossilização imediata de Pompéia no ano de 79 d.C., com a erupção do monte Vesúvio, não apenas utensílios domésticos, mobiliário e pessoas foram preservadas para pesquisa. Inúmeras inscrições parietais sobreviveram e seus registros demonstram que, provavelmente, essa era uma prática comum no Império e que era o veículo mais utilizado para exercitar a crítica e a insatisfação social. Funari diz que:

⁶ Funari é autor de importantes trabalhos sobre graffiti na cidade de Pompéia, onde através dessas inscrições trata o papel da arte popular na formação da cultura.

⁷ Para uma introdução da história do graffiti, ver GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

⁸ Armando Silva Tellez desenvolve esses “princípios” em seu livro **Graffiti: Uma Ciudad imaginada**. 2ed. Bogotá, Tercer Mundo editores, 1988, pp. 26-29. Como aponta LARA, Arthur Hunold em sua dissertação de mestrado “Grafite, arte urbana em movimento”. Ver bibliografia.

“...na verdade, os muros das cidades gregas e romanas estavam sempre repletos de inscrições... apenas na cidade de Roma deve ter-se escrito, ao menos...cem milhões de intervenções parietais diversas! Este número é tanto mais significativo se considerarmos que esses grafites ultrapassariam, em volume, a soma de todos os autores latinos conhecidos” (FUNARI, 1996, p.10 e 11).

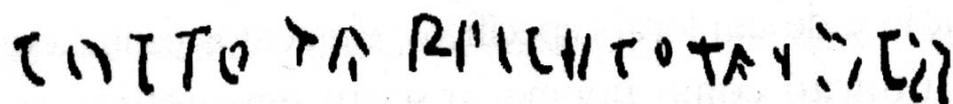


Figura 1. Inscrição encontrada na “Casa del Menandro”, casa de veraneio de uma rica família romana onde se lê “Tottotare itis tota uita?” ou literalmente “vais fazer totó por toda a vida?”. Esse trocadilho sonoro trata na verdade de uma crítica à situação de espera do cliente que visita a família, recorrendo a seus préstimos financeiros. Sua melhor tradução provavelmente seria “o blá-blá-blá vai demorar muito?”.

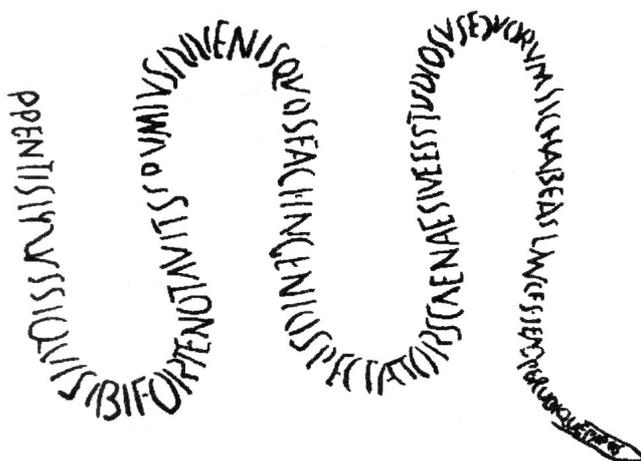


Figura 2. Poema-graffiti pompeiano que se mostra como bom exemplo de união de formas e conteúdos eruditos e populares numa mesma construção estética: “Se alguém por ventura notar estes jogos da serpente, que o jovem Sepúmio faz com engenho, então reflita: se és frequentador do teatro ou das corridas de cavalo, então tem contigo sempre, em toda parte, equilibrados os pratos da balança.” Na verdade, essa

inscrição trata de uma charada que, no fim, insinua que em relação ao teatro e às corridas de cavalo em Pompéia, nunca se sabia o resultado final.

O presente trabalho não pretende analisar a linguagem verbal do graffiti, mas sua tessitura poética, sua expressividade icônica e, assim, articular as peculiaridades do ato de grafitar em seu contexto social.

Ao contrário das pinturas de pincéis de técnica apurada, o graffiti, desde sempre, denotava preferencialmente o seu caráter comunitário, em que se propunha a retratar a vida comum, vivenciar o cotidiano. Mas também se confrontava com uma defasagem entre a relação falada e escrita da linguagem.

A escrita pressupõe uma abstração e noção temporal diferente da linguagem falada. Enquanto o interlocutor fala, seus gestos e suas alterações de entonação vocal e gestual reelaboram, reforçam ou contradizem seu discurso. Já na escrita, quem escreveu, normalmente, não se encontra presente e a interpretação depende em muito do receptor, seu grau de familiaridade com a língua, alfabetização, contexto sócio-cultural. Ao escrever, amplia-se, então, o poder de alcance daquilo que está escrito, mas pode-se reduzir a eficácia da compreensão.

Através dessa linha de pensamento se poderia propor então que, no presente estudo, se aborde a escrita não mais como uma reprodução, imitação do seu conteúdo. O estigma da representação fonética, a relação idéia/signo que permanece e que se espera encontrar na escrita, pode, através dos glifos no graffiti, finalmente se libertar.

Portanto, neste trabalho, se dará menos ênfase à legibilidade e nenhuma à leiturabilidade dos glifos ou alfabetos grafitados. O fato de se possuir um código conhecido em grande parte das vezes, apenas pelos seus produtores, não inviabiliza a possibilidade de ser um tipo de escrita, por que, como nos indica Derrida:

“(…) a marca deixada (por uma pessoa e desconhecida para a grande maioria) por um deles será sempre uma escrita? Sim, na medida em que,

regulada por um código, seja ele desconhecido e não-lingüístico, ela constitui-se, na sua identidade de marca, pela sua iterabilidade, na ausência deste ou daquele, portanto, no limite, de qualquer “sujeito” empiricamente determinado. Isso implica que não existe código – *organon* da iterabilidade – que seja estruturalmente secreto. A possibilidade de repetir e, portanto, identificar as marcas está implícita em qualquer código, fazendo deste uma grelha comunicável, transmissível, decifrável, iterável por um terceiro, depois por qualquer utente possível em geral. Qualquer escrita deve, portanto, para ser o que é, poder funcionar na ausência radical de qualquer destinatário empiricamente determinado em geral.” (DERRIDA, 1991, p. 336).

Ao elaborar as letras e agregar a elas não apenas seu valor fonético, semântico, mas valor estético, o que temos, então, é um sentido duplo de leitura. A letra passa a ser uma imagem, um símbolo, portador de mais conceitos, podendo assim, ser estudado através de leis e pressupostos como Gestalt, semiótica, fenomenologia etc., não mais através da linguagem apenas, mas pelo conteúdo imagético das palavras grafitadas e seu valor histórico, comunicacional e estético.

Portanto, a letra grafitada pode ser uma negação em relação também à autoridade do código como sistema de regras lingüísticas. Seria a desconstrução, a destruição radical do protocolo de código. Isto, por sua vez, se somaria à desconstrução ou insubordinação do graffiti também com relação às normas sociais existentes (esse último tópico será melhor abordado no capítulo 2 da presente dissertação).

Faz-se necessário salientar que nem todo exemplo de letra grafitada pode ser categorizado como um processo de rebeldia lingüística ou de quebra de normas da língua. Muitas inscrições têm alto poder de leiturabilidade e, nesse caso, também não se invalida a maneira pela qual elas deverão ser analisadas pelo presente trabalho, uma vez que a leitura é o processo de decodificação dos símbolos alfabéticos, assim como de imagens. Nesse processo, torna-se claro que a percepção da palavra, seu reconhecimento fonético, passa necessariamente por uma percepção de forma. Antes de ser lida como palavra, a combinação de letras alfabéticas é lida como imagem.

Para um adulto, alfabetizado e lendo uma mensagem em sua língua materna, a leitura inicial não é silábica, mas genérica. Inicialmente, percebe-se o contorno geral da palavra, depois de pequenos grupos de palavras e, finalmente o contorno de frases. É o contorno que é capturado ou percebido. O cérebro humano faz conexões neurais e busca o significado para aquele contorno específico. Caso a palavra se pareça em demasia com outras em sua forma geral ou configuração, duas possibilidades se abrem: ou a leitura volta a acontecer, dessa vez, em velocidade reduzida e agora, silábica, ou acontecerá um erro de interpretação da forma e a frase ficará esvaziada do sentido real. A forma da palavra e os seus característicos diferenciadores são condições importantes para o seu reconhecimento.

Segundo Teberosky, quando há uma primeira percepção de desenho figurativo em palavras ou sílabas, a leitura semântica-fonética é também primariamente descartada. Desde tenra infância (cerca de 4 anos quando a criança reconhece individualmente os caracteres), toda referência a um desenho figurativo leva à exclusão do processo tradicional de leitura. Tenta-se, em primeiro lugar, decifrar o desenho.

1.1.2. Materiais e Estilos de Escrita (Influência da Técnica)

Diversos autores, como Roger Chartier⁹, pesquisam como o processo de leitura altera nossa percepção e como os diferentes suportes ou tecnologias empregadas criam ou demandam um novo desenho, estilo tipográfico. Frutiger¹⁰ afirma que “provavelmente, o emprego de vários materiais e técnicas não provocou grandes

⁹ Roger Chartier é historiador, orientador de estudos na École des Hautes Études en Sciences Sociales - Paris, especialista em história do livro e da leitura. Para aprofundamento do tema: **Histoire de la lecture dans le monde occidental**. Seuil, 1997 e **Culture écrite et société**. Albin Michel, 1997.

¹⁰ Adrian Frutiger é tipógrafo, designer e faz pesquisa sobre formas simbólicas através de culturas do mundo.

alterações na forma dos caracteres, porém conferiu aos sinais um novo aspecto e um novo estilo em todas as épocas”; e “o uso de diversos instrumentos de escrita em associação aos materiais de suporte como o papiro e o pergaminho determinou a estética de cada escrita” (FRUTIGER, 1999, p.133 e 134).

Na Mesopotâmia, a escrita cuneiforme se desenvolve através de sinais sulcados ou cunhados no barro e é justamente o barro que determina o desenho singular, sintético e pictográfico dessa escrita. Já em Roma, com as escritas lapidares, era o cinzel sobre a pedra o material utilizado. A pedra determinará o aparecimento de uma letra elegante, sem grandes adornos, desprovidas de volutas ou movimentos orgânicos e também fará surgir um importante arremate como uma pauta para servir de guia nessas inscrições: as serifas.



Figura 3. Escrita Cuneiforme. 2900 a.C.



Figura 4. letra lapidar romana. 300 a.C.

Escrever sobre superfícies maleáveis, tais como tecidos, papel e folhas e a utilização de materiais de inscrição, como bambu, junco e pincel, deixam a empunhadura mais livre. O movimento da mão e do pulso é mais solto e possibilita um desenho mais orgânico a exemplo da escrita devanagari¹¹, na Índia, que terá ligaduras, sinais externos ao desenho principal da letra e será prioritariamente caligrafado.



Figura 5. Escrita devanagari. Manuscrito séc. XIX.

¹¹ Essa escrita foi desenvolvida utilizando-se prioritariamente folhas de vegetais como suporte.