



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA

FRANCISCA POLIANE LIMA DE OLIVEIRA

**REATEGORIZAÇÃO PARA ALÉM DOS MUROS: A PRODUÇÃO
(INTER)SUBJETIVA DE OBJETOS DE DISCURSO NO UNIVERSO DOS
GRAFFITIS E A RECRIAÇÃO DA REALIDADE.**



FORTALEZA – CEARÁ

2017

FRANCISCA POLIANE LIMA DE OLIVEIRA

RECATEGORIZAÇÃO PARA ALÉM DOS MUROS: A PRODUÇÃO
(INTER)SUBJETIVA DE OBJETOS DE DISCURSO NO UNIVERSO DOS *GRAFFITIS* E
A RECRIAÇÃO DA REALIDADE.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, do Centro de Humanidades, da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Linguística Aplicada. Área de concentração: Linguagem e Interação.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Helenice Araújo Costa.

FORTALEZA – CEARÁ

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Oliveira, Francisca Poliane Lima de.

Recategorização para além dos muros: a produção (inter)subjetiva de objetos de discurso no universo dos graffitis e a recriação da realidade [recurso eletrônico] / Francisca Poliane Lima de Oliveira. - 2017.

1 CD-ROM: il.; 4 ¼ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 283 folhas, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Tese (doutorado) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Fortaleza, 2017.

Área de concentração: Linguagem e interação.

Orientação: Prof.^a Dra. Maria Helenice de Araújo Costa.

1. Texto como evento. 2. Graffiti. 3. Recategorização. 4. Referenciação. I. Título.

FRANCISCA POLIANE LIMA DE OLIVEIRA

**RECATEGORIZAÇÃO PARA ALÉM DOS MUROS: A PRODUÇÃO
(INTER)SUBJETIVA DE OBJETOS DE DISCURSO NO UNIVERSO DOS
GRAFFITIS E A RECRIAÇÃO DA REALIDADE.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Linguística Aplicada.

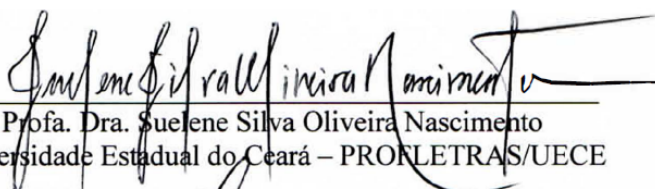
Área de Concentração: Linguagem e Interação
Orientador: Profa. Dra. Maria Helenice Araújo Costa

Aprovada em: 23 / 02 / 2017.

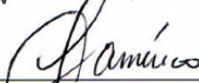
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Helenice Araújo Costa (Orientadora)
Universidade Estadual do Ceará – UECE



Profa. Dra. Suelene Silva Oliveira Nascimento
Universidade Estadual do Ceará – PROFLETRAS/UECE



Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva
Universidade Federal do Ceará – UFC



Profa. Dra. Laura Tey Iwakami
Universidade Estadual do Ceará – UECE



Profa. Dra. Claudiana Nogueira de Alencar
Universidade Estadual do Ceará – UECE

Às minhas mães, Francisca e Helenice.

AGRADECIMENTOS

Minha eterna gratidão:

À Helenice, minha mãe-amiga acadêmica, por ser a “mansão da paciência” comigo, por me ensinar, antes de mais nada, o que é amar primeiro ao próximo e depois a si mesmo;

À minha mãe, Francisca, por ser tudo e mais um pouco, incondicionalmente, ainda que as diferenças se acentuem de vez em quando;

Aos meus irmãos, Paulo e Pate, por uma vida inteira compartilhada;

Ao meu “siribim”, Marcos Paulo, por ser o que é para mim, um amor;

Ao meu cunhado por ser riso, força e amor para minha irmã;

Ao meu companheiro e amigo de todas as horas, Zé, por ser força, sustento, alento, amor e fé;

Aos meus amigos-irmãos, Emanuel e Eduardo, por serem mais do que eu pedi a Deus, amor e fé;

À minha amiga Tici, por ser guerreira e me mostrar como se faz uma caminhada com alegria e simpatia, haja o que houver;

Às minhas amigas, Alana e Andreza, por serem alegria e bondade;

Aos meus revisores, Andreza e Eleildo, que gentilmente se dispuseram a tornar as ideias mais fáceis de serem lidas;

Ao padrinho, Thyagão, por me emprestar uns *graffitis* e uns grafiteiros;

Aos grafiteiros, Abu, Grud e Emol, por suas enormes bondades e por me aceitarem em seu nicho, me incentivarem, me encherem de coragem e de criatividade;

Aos interlocutores, Margot, Wendel, Rodrigo, Camila, Yuri e Paula por suas contribuições impregnadas de sensibilidade e de singularidade;

À FUNCAP, por viabilizar esse sonho;

Ao professor Wilson, por ser incentivo;

À Jámille, por ser paciência, compreensão e pensamento positivo;

Aos meus professores e professoras;

Às bancas examinadoras que participaram atentamente da construção dessa tese;

A Nossa Senhora;

A Deus.

“Imagine uma cidade em que o grafite (sic) não é ilegal, uma cidade em que qualquer um pode desenhar onde quiser. Onde cada rua seja inundada de milhões de cores e frases curtas. Onde esperar no ponto de ônibus não seja uma coisa chata. Uma cidade que pareça uma festa para a qual todos foram convidados, não apenas as autoridades e os figurões dos grandes empreendimentos. Imagine uma cidade como essa e não encoste na parede – a tinta está fresca”.

(BANKSY)

RESUMO

Ao olhar para a trajetória histórica do *graffiti*, percebemos que, apesar de essa atividade ter sido, no início, entendida como consequência de atos de vandalismo, a atual experiência cotidiana mostra que os *graffitis* devem ser considerados para além da concepção marginalizada com que foram vistos por muito tempo e em muitos lugares. Assim nos propomos a observar e a analisar o fenômeno de recategorização na produção (inter)subjetiva de objetos de discurso na produção de *graffitis* e defender um estatuto de texto para essa produção. Desse modo, tomamos de Beaugrande (1997) uma importante consideração acerca da natureza das produções languageiras, segundo a qual texto é evento; além desse autor, Hanks (2008), Marcuschi (2007, 2008) e Franco (2011) nos servem de base para melhor posicionarmo-nos nesse campo. Partindo dessa premissa, aliamos-nos às discussões sobre referenciação com Mondada e Dubois (1995), Araújo (2004), Salomão (1999, 2005) e Cardoso (2003). A recategorização, por sua vez, participa de nossa pesquisa com a missão de auxiliar-nos a esclarecer a respeito da construção e da co-construção dos objetos discursivos no *graffiti* e, para tanto, consideramos os estudos de Leite (2007), Costa (2007a, 2007b), Ciulla e Silva (2008) e Jaguaribe (2007). Além disso, propomos ainda a atualização desse conceito com o auxílio de nossa pesquisa anterior Oliveira (2012). Além dessas pesquisas, os estudos de Maturana (2001) e Cain (2010) nos habilitam a falar cognitivamente sobre o processo de produção de textos. Dessa maneira, para observar como ocorrem os processos de criação e recepção, como são recategorizados os objetos de discurso e como a realidade é transformada a partir da construção de sentidos, escolhemos a observação participante como método de pesquisa; as notas de campo, a entrevista, o roteiro de leitura, o registro fotográfico e as gravações como instrumentos que nos fornecessem dados com os quais pudéssemos trabalhar. Os resultados revelaram que o processo de produção dos *graffitis* acontece multilinearmente, levando em conta o projeto de dizer do grafiteiro, as condições de materialização desse projeto e a interação acidental com os interlocutores no decorrer e após a produção. Assim, concluímos que o conceito de texto como evento parece-nos amplo e complexo o suficiente para abarcar as atuais formas de comunicar e que, nessa perspectiva, o *graffiti* pode ser considerado um texto.

Palavras-chave: Texto como evento. *Graffiti*. Recategorização. Referenciação.

ABSTRACT

Looking at the historical trajectory of graffiti, we realize that, although such activity was, at first, mistaken for tagging or understood as a result of vandalism, the current daily experience shows that graffiti should be considered far beyond its aesthetic character. Thus, we propose to observe and analyze the phenomenon of recategorization in the (inter)subjective production of discourse objects in the production of graffiti, and defend a statute for such production. Taking, thereby, from Beaugrande (1997) an important consideration about the nature of language production, according to which, text is an event; In addition to this author, Hanks (2008), Marcuschi (2007, 2008) and Franco (2011) will serve us as the basis for a better placement in this field. Starting from that premise, we partner with discussions about referencing with Mondada and Dubois (1995), Araújo (2004), Salomão (1999, 2005) and Cardoso (2003). Recategorization, in turn, participate in our research with the mission of helping us to clarify subjects regarding the construction and co-construction of discursive objects in graffiti and, to this end, we consider studies from Leite (2007), Costa (2007a, 2007b), Ciulla (2008) and Jaguaribe (2007). To accomplish that, we also propose the update of the concept with the help of our previous research Oliveira (2012). Beyond these researches, studies from Maturana (2001) and Cain (2010) enable us to cognitively talk about the process of text production. In this way, to observe how the processes of creation and reception take place, how discourse objects are recategorized, and how reality is transformed out of the construction of meaning, we chose a participant observation as the research method; the field notes, interviews, the script of reading, the photographic and phonographic recordings as instruments to provide data on which we could work. Partial results revealed that the production process of graffiti happens multi-linearly, taking into account the project of speaking of the graffiti writer, the conditions for the materialization of such project and the accidental interaction with interlocutors during and after production. We, therefore, conclude that the concept of text as event seems to be consistent with the current ways of communicating and that, from this standpoint, graffiti can be considered a text.

Keywords: Text as event. Graffiti. Recategorization. Referencing.

RESUMÉ

Lorsque l'on regarde la trajectoire historique du graffiti, nous percevons que, en dépit de cette activité ayant été, au début, entendue comme conséquence d'actes de vandalisme, mais dans l'actuelle expérience du quotidien révèle que les graffitis doivent être considérés au-delà de son caractère esthétique. Ainsi, nous proposons d'observer et d'analyser la recatégorisation dans la production (inter) subjectif des objets de discours dans la production de graffitis et de défendre un statut de texte pour cette production. Alors, nous prenons de Beaugrande (1997) une considération importante sur la nature des productions linguagières, selon lequel le texte est l'événement; au-delà de cet auteur, Hanks (2008), Marcuschi (2007, 2008) et Franco (2011) nous servent de la base pour mieux nous positionner dans ce domaine. À partir de cette prémisse, nous nous allions à la discussion sur la référenciation avec Mondada et Dubois (1995), Araújo (2004), Salomão (1999, 2005) et Cardoso (2003). La recatégorisation, à son tour, participe à notre recherche d'une mission pour nous aider à clarifier au sujet de la construction et de la co-construction des objets discursifs en graffiti et, pour ça, nous considérons les études de Leite (2007), Costa (2007a, 2007b), Ciulla (2008) et Jaguaribe (2007). De plus, nous proposons de mettre à jour ce concept avec l'aide de notre recherche précédente Oliveira (2012). Au-delà de ces recherches, les études de Maturana (2001) et Cain (2010) nous permettent de parler cognitivement sur le processus de production de textes. Ainsi, pour observer comment se passe de processus de création et de réception, comment sont recatégorisés des objets de discours et comment la réalité se transforme à partir de la construction du sens, nous avons choisi l'observation participante comme une méthode de recherche; les notes du champ de recherche, l'interview, la lecture du script, la photographie et l'enregistrement comme un moyen de nous fournir les données dont nous pourrions travailler. Les résultats ont révélé que le processus de production des graffitis se produit de forme multilinéaire, en tenant compte du projet dit que les personnes qui pratiquent le graffiti, la matérialisation de ces conditions de ce projet et l'interaction accidentelle avec les interlocuteurs pendant et après la production. Ainsi, nous concluons que le concept de texte comme événement, il nous semble grand et assez complexe pour englober les moyens actuels de communication et que, dans cette perspective, le graffiti peut être considéré comme un texte.

Mots-clés: texte comme un événement. Graffiti. Recatégorization. Référenciation.

LISTA DE ORGANOGRAMAS

Organograma 1 – Percurso seguido e instrumentos usados na captação dos dados.....	99
Organograma 2 – Categorias de análise.....	103
Organograma 3 – Percurso de análise.....	109

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Óleo sobre tela – intervenção	59
Figura 2 – Cartaz para divulgação de um espetáculo de dança	65
Figura 3 – Antes e depois de o <i>graffiti</i> "Bad Kitty" ser apagado	70
Figura 4 – Localização geográfica dos <i>graffitis</i>	91
Figura 5 – <i>Graffiti</i> da Av. Duque de Caxias – Fortaleza-CE – T1.....	113
Figura 6 – Interlocução digital com T1	121
Figura 7 – Disposição espacial dos elementos semióticos do <i>graffiti</i> – T1.....	122
Figura 8 – Aplicação da regra dos terços sobre T1	124
Figura 9 – Interlocução digital com o <i>graffiti</i>	129
Figura 10 – <i>Graffiti</i> da Avenida Treze de Maio – Fortaleza-CE – T2.	131
Figura 11 – Capa da revista Chiclete com Banana.....	134
Figura 12 – Pôster da revista Chiclete com Banana	137
Figura 13 – Releitura de uma parte da cidade	140
Figura 14 – O <i>graffiti</i> e o dia 21 de novembro	141
Figura 15 – Recorte da interação com T2.....	145
Figura 16 – Mara Hope – Reprisma – T3	150
Figura 17 – <i>Graffiti</i> da Avenida Dom Manuel – T4.....	167
Figura 18 – Malungo grafitado no Conjunto Palmeiras – T5.....	181
Figura 19 – Interação digital com o <i>graffiti</i> T5	191
Figura 20 – Malungo grafitado em frente ao museu Firmeza – T6.....	194

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	16
2	PERCURSO TEÓRICO: TEXTO	24
2.1	TEXTO: EVENTO, EMERGÊNCIA, INTERAÇÃO E DINAMICIDADE	25
2.1.1	Texto como processo dinâmico: evento	26
2.1.2	Texto em contexto	29
2.1.3	Texto e interlocução	36
2.2	<i>GRAFFITI</i> COMO TEXTO	41
3	PERCURSO TEÓRICO: REFERENCIAÇÃO	48
3.1	A CATEGORIZAÇÃO E A RECATEGORIZAÇÃO NA PRODUÇÃO (INTER)SUBJETIVA DE OBJETOS DE DISCURSO	51
3.1.1	A Categorização	52
3.1.1.1	A visão clássica	52
3.1.1.2	Os jogos de linguagem e a categorização por familiaridade	53
3.1.1.3	A prototipia	55
3.1.1.4	A visão sociocognitiva de categorização	57
3.2	NOÇÕES DE RECATEGORIZAÇÃO	61
3.2.1	Ampliando o conceito de recategorização	64
3.2.2	A recategorização no contexto do <i>graffiti</i>: reforçando explicações sobre o conceito dinâmico de atualização de objetos de discurso	70
4	PERCURSO METODOLÓGICO: DA IDEIA À EXECUÇÃO	75
4.1	NATUREZA DA PESQUISA	76
4.2	SOBRE O MÉTODO	78
4.3	PARTICIPANTES DA PESQUISA	79
4.3.1	Os grafiteiros	79
4.3.1.1	Thyagão – G1	80
4.3.1.2	Grud – G2	82
4.3.1.3	Abu – G3	83
4.3.2	Os interlocutores	84
4.3.2.1	Interlocutor 1 – I1	86
4.3.2.2	Interlocutor 2 – I2	87
4.3.2.3	Interlocutor 3 – I3	87
4.3.2.4	Interlocutor 4 – I4	88

4.3.2.5	Interlocutor 5 – I5.....	88
4.3.2.6	Interlocutor 6 – I6.....	89
4.4	<i>CORPUS</i> DA PESQUISA	89
4.4.1	OS <i>GRAFFITIS</i> DESTA PESQUISA	90
4.4.1.1	Histórias sem Quadrinhos – G1.....	91
4.4.1.2	<i>Site specific</i> – G2.....	92
4.4.1.3	<i>Malungo</i> – G3.....	94
4.4.1.4	Nomeação dos <i>graffitis</i> na pesquisa	95
4.5	INSTRUMENTOS DE PESQUISA	95
4.6	PROCEDIMENTOS DE COLETA.....	98
4.7	CATEGORIAS E MÉTODO DE ANÁLISE	102
4.7.1	A motivação para a criação	103
4.7.1.1	Recategorização como criação	103
4.7.2	A realização: grafitar	104
4.7.2.1	Recategorização como reconstrução da realidade.....	104
4.7.3	A Realização: ler.....	105
4.7.3.1	Recategorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade.....	106
5	PERCURSO ANALÍTICO: A CONSIDERAÇÃO DOS DADOS.....	107
5.1	CONCEITO DE MOTIVAÇÃO PRATICADO NESTA PESQUISA	110
5.2	<i>GRAFFITI</i> 1 – T1.....	113
5.2.1	Sobre T1	114
5.2.2	A motivação para a criação	114
5.2.2.1	Recategorização como criação	117
5.2.3	A realização: grafitar	118
5.2.3.1	Recategorização como reconstrução da realidade.....	119
5.2.4	A realização: ler.....	126
5.2.4.1	Recategorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade.....	127
5.3	<i>GRAFFITI</i> 2 – T2.....	131
5.3.1	Sobre T2	132
5.3.2	A MOTIVAÇÃO PARA A CRIAÇÃO	133
5.3.2.1	Recategorização como criação	134
5.3.3	A realização: grafitar	136
5.3.3.1	Recategorização como reconstrução da realidade.....	138
5.3.4	A realização: ler.....	143

5.3.4.1	Recategorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade.....	144
5.4	<i>GRAFFITI 3 – T3</i>	150
5.4.1	Sobre T3	151
5.4.2	A motivação para a criação	152
5.4.2.1	Recategorização como criação	154
5.4.3	A realização: grafitar	157
5.4.3.1	Recategorização como reconstrução da realidade.....	160
5.4.4	A realização: ler	163
5.4.4.1	Recategorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade.....	163
5.5	<i>GRAFFITI 4 – T4</i>	167
5.5.1	SOBRE T4	168
5.5.2	A motivação para a criação	169
5.5.2.1	Recategorização como criação	170
5.5.3	A realização: grafitar	172
5.5.3.1	Recategorização como reconstrução da realidade.....	173
5.5.4	A realização: ler	176
5.5.4.1	Recategorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade.....	178
5.6	<i>GRAFFITI 5 – T5</i>	181
5.6.1	Sobre T5	182
5.6.2	A motivação para a criação	183
5.6.2.1	Recategorização como criação	184
5.6.3	A realização: grafitar	186
5.6.3.1	Recategorização como reconstrução da realidade.....	187
5.6.4	A realização: ler	188
5.6.4.1	Recategorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade.....	190
5.7	<i>GRAFFITI 6 – T6</i>	194
5.7.1	Sobre T6	195
5.7.2	A motivação para a criação	195
5.7.2.1	Recategorização como criação	196
5.7.3	A realização: grafitar	198
5.7.3.1	Recategorização como reconstrução da realidade.....	198
5.7.4	A realização: ler	200
5.7.4.1	Recategorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade.....	201

5.8	UMA PALAVRA SOBRE OS METATEXTOS QUE SE DESENVOLVERAM NA ANÁLISE	202
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	206
	REFERÊNCIAS	211
	APÊNDICES	219
	APÊNDICE A – ENTREVISTA PARA OS GRAFITEIROS	220
	APÊNDICE B – SOBRE OS <i>GRAFFITIS</i> ESCOLHIDOS	222
	APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO PARA COLETA DO PERFIL DOS INTERLOCUTORES	223
	APÊNDICE D – ROTEIRO DE VERIFICAÇÃO DA LEITURA.....	224
	APÊNDICE E – NOTAS DE AULA.....	226
	ANEXOS	230
	ANEXO A – RESPOSTA AO QUESTIONÁRIO POR G1	231
	ANEXO B – RESPOSTA AO QUESTIONÁRIO POR G2	234
	ANEXO C – RESPOSTA AO QUESTIONÁRIO POR G3	238
	ANEXO D – INTERAÇÃO COM O PRIMEIRO GRAFITEIRO – G1	241
	ANEXO E – INTERAÇÃO COM O SEGUNDO GRAFITEIRO – G2.....	248
	ANEXO F – INTERAÇÃO COM O TERCEIRO GRAFITEIRO – G3	254
	ANEXO G – RESPOSTA AO QUESTIONÁRIO – I1	258
	ANEXO H – RESPOSTA AO QUESTIONÁRIO – I2.....	259
	ANEXO I – RESPOSTA AO QUESTIONÁRIO – I3	261
	ANEXO J – RESPOSTA AO QUESTIONÁRIO – I4	262
	ANEXO K – RESPOSTA AO QUESTIONÁRIO – I5.....	263
	ANEXO L – RESPOSTA AO QUESTIONÁRIO – I6	264
	ANEXO M – RESULTADO DA INTERAÇÃO COM O <i>GRAFFITI</i> – I1.....	265
	ANEXO N – RESULTADO DA INTERAÇÃO COM O <i>GRAFFITI</i> – I2	267
	ANEXO O – RESULTADO DA INTERAÇÃO COM O <i>GRAFFITI</i> – I3	272
	ANEXO P – RESULTADO DA INTERAÇÃO COM O <i>GRAFFITI</i> – I4	274
	ANEXO Q – RESULTADO DA INTERAÇÃO COM O <i>GRAFFITI</i> – I5	277
	ANEXO R – RESULTADO DA INTERAÇÃO COM O <i>GRAFFITI</i> – I6	280
	ANEXO S – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO	282

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O tema geral desta tese é a produção textual e o campo da arte, por ser fecundo em possibilidades de atuação, permitiu-nos, mais uma vez, transpassar as fronteiras que separam as discussões sobre produção textual das discussões sobre arte. Tal divisão, provavelmente, sustenta-se em razão do didatismo metodológico, tão necessário às nossas atividades profissionais. Entretanto, apesar da divisão existente entre os campos, o nosso interesse por questões ligadas ao subjetivo, ao imagético e ao artístico levou-nos, pela segunda vez em nossa história acadêmica, a optar pelo trabalho com os dados singulares percebidos nesse contexto de produção de sentidos.

Durante nossa pesquisa de mestrado (OLIVEIRA, 2012), ao observar a construção e a co-construção de referentes, refletimos principalmente sobre a produção de texto e de sentidos. Realizamos esse trabalho dando ênfase ao processo criativo de peças de divulgação elaboradas por *designers* e observando ainda como essas mesmas peças foram recebidas pelos leitores tidos como público-alvo das produções. Nesse caso, estávamos envolvidos com a criação de textos que tinham um propósito comunicacional bem definido e um público de endereçamento demarcado.

Por ocasião dessa pesquisa anterior, vimos que os artistas, seguindo um *briefing*¹, mobilizavam conhecimentos de ordens variadas (linguísticos, semânticos, pragmáticos e culturais) para criar as suas propostas. Ao consultarmos o “lado de lá” da criação, isto é, pessoas que se enquadravam no pretenso público-alvo das obras de *design* selecionadas, vimos que, da mesma forma, diversos saberes (culturais, políticos, artísticos) estiveram presentes na formação de sentidos. A partir dessa compreensão, perguntamo-nos como seria o processo cognitivo de produção e interpretação de textos reconhecidamente mais “livres”, feitos sem instruções e interlocutores prescritos.

Uma conversa² que tivemos com um grupo de grafiteiros³ da cidade de Fortaleza nos apontou proximidades com o processo criativo que presenciamos no *design*, mas também

¹ Do inglês, *to brief*, dar instruções. Essa é a primeira etapa da cadeia produtiva do anúncio; o momento em que são coletadas todas as informações trazidas pelo anunciante (OLIVEIRA, 2012).

² A conversa ocorreu de maneira informal, pois na época em que se deu esse diálogo não tínhamos o claro propósito de investigar o *graffiti*, nosso objetivo era o de conhecer de perto algo que era de nosso interesse pessoal. Por estarmos envolvidos com o *design* em nossa pesquisa de mestrado, a curiosidade por outras manifestações que envolvessem criatividade era constante.

³ Como são chamados os produtores de *graffitis*.

muita singularidade nesse novo campo. Nesse ambiente criativo do *graffiti*⁴, as condições sociais por eles percebidas é que constituem, algumas vezes, o tema de suas criações; ao executar tais temas, esses artistas expõem-nos a um complexo processo de elaboração criativa. Dessa maneira, essas mesmas experiências vão sendo reorganizadas, ou seja, recategorizadas, por eles. Materializadas em arte *graffiti*, tais experiências passam a ser vividas por outras pessoas, que, impregnadas de seus contextos singulares, (re)significam a obra exibida de variadas maneiras.

As possíveis semelhanças e diferenças entre o domínio do *design* e o do *graffiti* instigaram-nos a querer saber mais sobre esse último universo criativo. Por se tratar de criação, imaginamos de início que tudo se dava de forma semelhante ao processo que conhecemos de perto, quando da pesquisa de mestrado; porém, o breve encontro que tivemos com grafiteiros nos mostrou uma situação de produção bem peculiar. No contexto do *graffiti*, os artistas criam de forma livre, às vezes, tendo como “norte” apenas um tema geral, ao contrário do que percebemos quando observamos o processo criativo do *design*, em que as peças são feitas seguindo a orientação expressa do cliente, devendo o resultado da produção ser encaminhado para aprovação até que alcance as expectativas relatadas pelo cliente no ato de elaboração do *briefing*.

Tal percepção fez surgir nosso interesse em entender como se dava a construção de objetos de discurso no universo criativo da grafiteagem bem como os objetivos que nos guiaram durante todas as etapas de construção desta tese. Em outras palavras, imaginamos que poderíamos, ainda, observar e analisar, detalhadamente, um dos processos referenciais já estudados em nossa pesquisa anterior, a recategorização. Dessa vez, o contexto de observação desse fenômeno seria a produção (inter)subjetiva de objetos de discurso, na produção dos *graffitis*. Por consequência, estimamos que fosse possível relacionar a recategorização dos objetos discursivos, construídos na produção dos *graffitis*, ao uso dessa manifestação artística como estratégia de comunicação e recriação da realidade.

Desse modo, a curiosidade sobre como ocorria a recategorização na produção dos *graffitis* foi o mote de nosso primeiro questionamento. Em seguida, passamos a nos perguntar de que modo os grafiteiros manipulavam as múltiplas fontes de linguagem e os conhecimentos para construir e reconstruir os objetos de discurso; como os aspectos

⁴ Nesta pesquisa, para nos referir a essa atividade criativa, usaremos o termo *graffiti* – originado do italiano, significando “escritas feitas com carvão” – e não a sua forma portuguesa, grafite, que poderia nos remeter à mina de lápis.

situacionais influenciavam a produção e até que ponto eles consideravam o *graffiti* como uma forma de comunicação.

Dessa maneira, para observar como ocorrem os processos de criação e interlocução, como são recategorizados os objetos de discurso e como a realidade é transformada a partir da construção de sentidos, escolhemos a observação participante como método de pesquisa e, assim, fomos a campo participar de cursos, de eventos sobre *graffiti*, de exposições, de palestras e, principalmente, estivemos presentes quando grafitamos na rua. Como instrumentos de coleta, elegemos as notas de campo, a entrevista, o roteiro de leitura, o registro fotográfico e as gravações para que conseguíssemos os dados com os quais pudéssemos trabalhar.

Ao sugerir a possibilidade de empreendermos tal estudo, estamos considerando que, por intermédio do fenômeno da referenciação, os sujeitos constroem coletivamente versões públicas do mundo. Ao relacionar essa perspectiva ao *graffiti* – especificamente em seu processo de produção e recepção – esperamos fazer ver que, sendo essa produção uma manifestação multissistêmica – sensível à participação do interlocutor e cujo sentido não se encerra em si mesma – não deve ser considerada apenas por seu caráter estético, mas também por sua enorme riqueza textual.

Algumas pesquisas anteriores a esta e em áreas distintas deram especial atenção ao *graffiti*. No campo da arte, Ramos (1994); Oliveira, Zorzo e Souza (2011) e Honorato (2011) centraram-se especificamente nas relações entre texto e imagem no *graffiti*. Na área antropológica, Araújo (2011) e Silva e Silva (2011) dedicaram-se a mostrar a identidade cultural dessa manifestação textual e artística. No contexto da psicologia, Furtado (2007) focou-se na questão da criação na perspectiva do indivíduo. No campo de estudos da linguagem, o trabalho de Souza (2011) apoia-se nas teorias de letramento e toma o *hip hop* como um espaço social de variadas práticas letradas para mostrar como seus elementos influenciam as práticas e a socialização de jovens também na escola.

Além desses, temos inúmeros trabalhos que definem o *graffiti* do ponto de vista do próprio agente. São exemplos mais significativos o de Ganz (2008) e o de Banksy (2012) que produziram um trabalho que não apenas cataloga estilos e histórias pessoais, mas que organiza a cena mundial e promove, para as obras registradas nessas páginas, uma perenização maior que a do muro.

Conforme indicaram os trabalhos que citamos aqui, a maioria das pesquisas que tomaram esse tipo de produção como objeto de análise apenas viram o seu lado de gravura e de evolução da pichação, ou seja, abordam o fenômeno de um ponto de vista plástico ou como

uma atividade que sai do ato digamos “marginal” para algo artístico. A única pesquisa encontrada por nós até o presente momento que toma a questão do *graffiti* na perspectiva do sujeito produtor é a de Furtado (2007), porém esse trabalho ainda não dá atenção à colaboração de outros indivíduos participantes do mesmo processo, não tem o *graffiti* como manifestação textual nem atenta para o seu caráter recategorizador, ou seja, a sua qualidade de transformador dos espaços e da realidade.

No que tange à recategorização, não é muito difícil encontrarmos pesquisas que tenham sido responsáveis pela difusão e pelo aprofundamento dessa questão. Desde Apothéloz e Reichler-Béguelin (1995) até mais recentemente com Koch e Marcuschi (1998), Marcuschi (2005, 2007, 2008, 2010), Koch (2004, 2005, 2006), Cavalcante (2011), Cavalcante e Custódio Filho (2010), Leite (2007) e Custódio Filho (2011), essa noção foi apresentada como sendo a atualização de um objeto discursivo introduzido em momento anterior do discurso como forma de mantê-lo e garantir a progressão do texto. Contudo, reconhecendo que os fenômenos que desempenham um papel argumentativo na construção do sentido dos textos não haviam recebido a devida atenção nos estudos sobre referenciação, Leite (2007) dedicou-se à noção de recategorização metafórica, defendendo que tal recurso poderia ser muito útil ao processo de metaforização do discurso.

Entretanto, por uma observação mais acurada dos pressupostos da sociocognição, chegou-se a perceber que a recategorização poderia ocorrer sem necessariamente ancorar-se em algo materialmente colocado em momento anterior do cotexto. Essa recondução do conceito foi tratada como recategorização no nível cognitivo no trabalho de Costa (2007a)⁵, como recategorização sem remissão na pesquisa de Ciulla e Silva (2008) e como recategorização sem anáfora nos trabalhos de Cavalcante (2011) e Custódio Filho (2012)⁶.

Além desses autores e desse modo de tratar o fenômeno de recategorização, também contamos com o olhar de Jaguaribe (2007) que o considera como um processo que não depende de menção anterior no texto para se realizar. Em outras palavras, essa autora defende que a recategorização envolve também uma dimensão social. Por essa razão, o conceito construído por Jaguaribe nos auxiliou fortemente na reflexão e na defesa de nossa proposta para o fenômeno.

⁵ Ressaltamos que o foco do trabalho da autora é a acessibilidade de referentes. Nesse caso, o termo “recategorização no nível cognitivo” não foi escolhido para se referir ao processo propriamente dito, mas sim para explicar uma operação de acessibilidade de referentes que não estavam necessariamente na materialidade textual.

⁶ Entretanto, salientamos que Cavalcante e Custódio Filho frisaram esse processo dentro da materialidade do texto.

A despeito de tudo que dissemos, é importante ressaltar que não pretendemos com essa rápida exposição sobre outros trabalhos fazer afirmações sobre a validade ou não das questões levantadas. Nosso objetivo, ao apresentar a atividade de cada um deles, é apenas o de ressaltar a característica principal de nossa pesquisa, que é a de defender o estatuto de texto para o *graffiti*, apoiando-nos no processo – que ocorre para além da materialidade – de construção e reconstrução dos objetos discursivos. Tendo isso em vista, a realização de tal feito exige que nos voltemos aos depoimentos dos sujeitos grafiteiros e à percepção dos interlocutores sobre as obras encontradas pelos muros da cidade.

Dessa forma, para alcançar esse intento, propomos como objetivo específico atualizar o conceito de recategorização e assim dar atenção às relações (inter)subjetivas e à construção da realidade operada por elas, como sugerem Koch e Cunha-Lima (2009, p.280) quando dizem que “é preciso compreender a dinâmica pela qual soluções são coletivamente estabelecidas e modificadas pelos indivíduos na história de suas interações”.

Assim, demarcando nossa intenção a partir de nosso posicionamento teórico, pretendemos mostrar que, sendo o texto um evento dinâmico, emergente e socialmente construído e, ainda, que se configura por meio de recategorizações no curso da interação – na produção e na interlocução – e para além dela, não poderemos negar esse estatuto ao *graffiti*.

Esse brevíssimo roteiro expositivo sobre nossa motivação para a pesquisa atual e sobre alguns trabalhos feitos, até agora, nessa área, abre espaço para discutirmos o plano de ação e apresentarmos a divisão dos capítulos desta tese. Com o intuito de melhor desenvolver o percurso que elaboramos para defender nossa proposta, dividimos o trabalho em cinco capítulos (Considerações Iniciais, Fundamentação Teórica, Metodologia, Análise das peças e Resultados), além destes, soma-se à organização de nossa trajetória as Considerações Finais.

Tendo falado de modo geral sobre a divisão, iniciamos nossa descrição sobre o capítulo de Fundamentação Teórica – capítulo 2 – esclarecendo que um trabalho cuidadoso sobre o conceito de texto é fundamental a nossa proposta de mostrar que o *graffiti* é texto. Em vista dessa necessidade, compreendemos que o conceito de texto como evento de Beaugrande (1997) parece ser bastante coerente com nosso intento, uma vez que a dinamicidade presente na construção dos *graffitis* encontra respaldo nas reflexões que esse autor faz quando afirma que o texto é um sistema de conexão entre vários elementos: sons, significados, os participantes do discurso e as ações tomadas para realizá-lo.

Além dessa perspectiva ampla de texto postulada por Beaugrande, trazemos para reforçar nossa defesa a proposta de Hanks (2008) que trata do texto como um processo sociocultural. Com uma visão antropológica de produção e recepção de textos, imaginamos

que seria possível unir as duas visões em prol do alcance de nosso objetivo geral que é o de defender um estatuto de texto para o *graffiti*, apoiando-nos no processo de construção e reconstrução dos objetos discursivos e sua interação com a realidade, principalmente quando consideramos a natureza multissemiótica dessa produção. Além desses dois autores, contribuem também para a conceituação de texto que tentamos construir os estudos de Bentes e Rezende (2008), Franco (2011), Marcuschi (2007, 2008) e Maturana (2001).

Por uma decisão que julgamos ser coerente com nossos objetivos, incluímos no campo de descrição e apreciação do fenômeno texto, o *graffiti* em sua perspectiva textual, ou seja, apresentamos uma biografia da trajetória histórica e social desse fenômeno ao mesmo tempo em que, apoiados nos autores de orientação sociocognitivista e antropológica, elaboramos uma dialética que, a nosso ver, reforça o estatuto de texto que queremos conferir ao *graffiti*.

No capítulo 3, ainda tratando do âmbito teórico da pesquisa, damos à questão da Referenciação um lugar de destaque por ser essa a perspectiva que nos auxiliará na discussão sobre o processo de construção e reconstrução de referentes dentro da ótica de texto como evento. Deste modo, Mondada e Dubois (1995), Cardoso (2003), Koch (2004, 2006), Marcuschi (2007, 2008), Cavalcante (2011) e Costa (2007a, 2007b) fornecem importantes contribuições acerca desse marco teórico.

Do ponto de vista sociocognitivo e discursivo, a recategorização é um fenômeno constitutivo da referenciação e faz parte de nossas análises atuais de modo ampliado, ou seja, não apenas como uma categoria de avaliação, mas como uma perspectiva de observação da tessitura dos *graffitis* e sua relação com o entorno. Nessa pesquisa, aprofundamos a ideia desenvolvida em nosso trabalho anterior e defendemos que a recategorização aconteça para além da materialidade textual. Costa (2007a, 2007b), Ciulla e Silva (2008), Jaguaribe (2007) e nosso estudo anterior, Oliveira (2012), serão o esteio de sustentação de nossa proposta de atualização desse conceito e de sua aplicação em textos reconhecidamente multissistêmicos.

Cumprindo os passos comuns à maioria das pesquisas, apresentamos no percurso metodológico – capítulo 4 – o contexto de produção, para que se entenda de que “lugar teórico” nos posicionamos; descrevemos os métodos usados, como forma de dar a conhecer o *modus operandi*, e a escolha de cada um dos meios com os quais realizamos a coleta dos dados; detalhamos o perfil das personagens; explicamos sobre o material, considerando apenas os *graffitis* usados em nossas análises; e, por fim, abordamos as categorias e o método de análise, para deixarmos claro sob que aspecto trataremos os dados.

No que concerne às análises, a metodologia de abordagem foi aplicada de forma individual, em torno de cada *graffiti* escolhido. Assim, tomamos os exemplares um a um e nas duas perspectivas, ou seja, a do criador e a do interlocutor. Como destinamos a cada dimensão suas categorias específicas, observamos, do lado do criador, a recategorização como criação e como reconstrução da realidade. Do lado do interlocutor, tomamos a categoria de leitura na sua forma de recategorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade.

Dessa maneira, de cada *graffiti* analisado, tomamos as três categorias e discorremos sobre cada uma delas com base nas teorias elencadas e nos depoimentos que nos deram os sujeitos, ao mesmo tempo em que apresentamos nossas considerações acerca do objeto estudado. Tal forma de organização encontra respaldo na singularidade dos dados apresentada desde o início da coleta.

Por entendermos que a complexidade dos fenômenos observados demandava um espaço apropriado a sua exposição, organizamos um capítulo para tratarmos essa discussão. Assim, expusemos, em torno de nossas hipóteses, as constatações a que chegamos e o que a partir delas pudemos concluir.

As considerações finais apresentam um panorama dos percursos que realizamos para o cumprimento desta instigante tarefa, bem como algumas comprovações que podem ser tidas como frutos desta empreitada.

Entre esses achados, mencionamos o alcance de nosso objetivo principal, isto é, o de mostrar – a partir da concepção dinâmica de texto – que *graffiti* é texto e ainda que fazer essa afirmação é coerente. Além disso, relatamos a verificação do processo de recategorização extramaterial que ocorre na produção e na interlocução com esses textos. No decorrer dessas descrições, deixamos registrado, também, o êxito obtido na tentativa de juntar as duas perspectivas.

Como complemento desse resultado positivo, citamos as possíveis heranças desta pesquisa, as contribuições que acreditamos estar fazendo por meio dos resultados obtidos e o desejo de ver tais frutos produzindo novos saberes também no ensino.

Todo o esforço empreendido nesta tese repousou na tentativa de compreendermos, ainda que minimamente, o diálogo entre as várias semioses constituintes do processo de criação textual, os jogos de linguagem instaurados no curso da elaboração, as escolhas que emergem durante o processo e as consonâncias e dissonâncias entre os sujeitos.

Por consequência, esperamos, também, compreender e oferecer contribuições acerca do papel de agente textual do grafiteiro, do caráter comunicativo e recategorizador dos *graffitis* e da consequência dessa intervenção dentro da relação linguagem e vida social. De

modo mais amplo, essas pequenas pretensões foram motivadas pela busca de entender e contribuir com a compreensão do funcionamento sociocognitivo da linguagem e com os estudos em Linguística Textual.

Encerramos esta abertura, retomando o item dos agradecimentos e acrescentando-lhe um acento apreciativo. Diante do contexto de intolerância que se constrói ao nosso redor, com o apagamento dos *graffitis* na maior cidade deste país, aproveitamos este espaço inicial para agradecermos a oportunidade de, com esta tese, ser um grito em meio a tantos outros que se levantam em favor desta manifestação do pensamento.

2 PERCURSO TEÓRICO: TEXTO

“Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau, folhas secas, penas de urubu E demais trombolhos. Seria como o percurso de uma palavra antes de chegar ao poema. As palavras, na viagem para o poema, recebem nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades. E demais escorralhas. As palavras se sujam de nós na viagem. [...]”.

(BARROS, 2013, p.354).

Toda análise cumpre um objetivo e, nesse percurso, necessita traçar relações entre suposições e afirmações em vista das construções de sentido pretendidas. Assim, neste momento do trabalho, expomos as teorias que embasam nossa análise, auxiliando-nos na tentativa de mostrar que as novas maneiras de ver texto pedem a atualização de alguns conceitos e, mais ainda, de algumas posturas. Somando-se ao que dizem os teóricos, traremos ainda para esta fundamentação a voz dos sujeitos⁷ pesquisados, na intenção de corroborar com dados autênticos o que explicitam os autores em suas reflexões.

Claramente, este não será o momento em que apresentaremos os raciocínios a respeito do objeto de pesquisa, mas aquele em que a exposição da seleção dos autores e das teorias possibilitará a construção do espaço teórico adequado onde desenvolveremos nossas análises.

Tomamos como ponto de partida a apresentação de uma concepção dinâmica de texto, em que esse seria tido como um evento comunicativo, conforme Beaugrande (1997) defende. Cremos que essa maneira de considerar o texto seja condizente com o objeto de pesquisa que escolhemos por conter em seu arcabouço uma enorme riqueza implicada. Para isso, além de considerar os fundamentos da proposta do autor em questão, apoiamo-nos em teóricos como Hanks (2008), Salomão (2005) e Marcuschi (2007, 2008); ainda somos assistidos nessa abordagem por Koch (2004, 2006) e Custódio Filho (2011).

Nossa intenção inicial é a de deixar claro sob que viés vislumbramos esse conceito, uma vez que pretendemos que as demais teorias sejam consideradas também sob esse mesmo prisma, ou seja, o da dinamicidade, da complexidade, da provisoriade e da construção colaborativa.

⁷ Por se tratar de dados retirados da coleta de *corpus* a citação será feita na formatação pedida nas normas para trechos com mais de três linhas. Entretanto, a referência será feita tomando a identificação do grafiteiro adotada para este trabalho e o ano da coleta do material.

Orientando-nos por essa linha de raciocínio, a de que o texto é um evento dinâmico e multissistêmico, julgamos necessário incluir neste tópico a reflexão do *graffiti* enquanto texto. Nesse momento, intentamos relacionar a biografia histórica e social desse fenômeno ao que nos dizem os autores que trabalham o texto pela visão sociocognitiva, antropológica e dinâmica. Como resultado desse entrecruzamento, trouxemos para este trabalho analítico o primeiro passo na constituição do estatuto de texto para o *graffiti*.

O movimento seguinte é o de voltar o olhar para a questão da referenciação, dando ênfase à recategorização. Para tanto, o conceito de recategorização que usaremos nesta análise será o mesmo já trabalhado por nós em nossa pesquisa de mestrado (OLIVEIRA, 2012). Por ocasião desse trabalho e pelas evidências mostradas pelo *corpus*, chegamos a ampliar a zona de abrangência desse conceito, considerando que esse fenômeno se realiza durante todo o processo de produção de um texto, ou seja, para além da materialidade textual.

Por acreditar que o *graffiti* pode ser tido como uma manifestação textual mais ampla, julgamos coerente trabalhar com essa mesma ideia de recategorização empregada no trabalho de 2012. O que tentamos aqui é explicitar melhor a ampliação que empreendemos a fim de tornar o conceito tão abrangente que dê conta do nosso objeto de estudo, o *graffiti* enquanto texto. Na atual fase de nossas reflexões, estamos partindo do caminho já delineado por Marcuschi (2007), Jaguaribe (2007), Zavam (2007), Ciulla e Silva (2008) e Custódio Filho (2011) sobre esse mecanismo, pois as contribuições desses autores nos ajudam a compreender e agir melhor nesse terreno de análise.

Assim, tendo feito essa primeira exposição sobre nossos caminhos teóricos, passaremos discuti-los, para que se entenda como cada uma das teorias mencionadas aqui nesta apresentação nos auxiliará em nossa pesquisa.

2.1 TEXTO: EVENTO, EMERGÊNCIA, INTERAÇÃO E DINAMICIDADE

Para melhor dizer sobre nossa atuação nesta análise, é preciso antes que façamos algumas considerações sobre a matéria que dá sustentação às reflexões que apresentaremos a partir daqui. Começamos por tentar delinear a noção de texto com a qual trabalharemos, não apenas por ser prática comum nas pesquisas que se fazem em linguística – principalmente a textual –, mas porque entendemos ser necessário mostrar sob que aspecto tratamos essa questão nesta pesquisa.

Ao longo de sua história, a Linguística Textual vem ampliando a noção do seu objeto principal de estudo para adaptá-la aos novos graus de abrangência e de complexidade

que vão sendo (re)incorporados aos estudos da linguagem pelo desenvolvimento das teorias da enunciação e do discurso. Se olharmos para trás, vamos encontrar visões mais estreitas e mais objetivistas, que reduzem o texto à materialidade verbal ou até mesmo a um tipo de artefato menos restrito, que chega a incluir o imagético.

Assim, com o desenvolvimento dos estudos no campo da Linguística Textual, vimos a noção de texto migrar da ideia de um produto – com o leitor assumindo o papel passivo – para uma visão que põe o texto como o “lugar da interação” (KOCH, 2006, p.17) – com um sujeito ativo. Essa evolução representou mais do que um passo rumo à perspectiva social; deu ao texto um caráter dialógico, em que produtor e leitor participam conjuntamente no projeto de construção do(s) sentido(s).

Na perspectiva em que o texto é visto como fenômeno social de linguagem, ele pode ser entendido como a parte vital das relações de comunicação que se estabelecem ao longo de uma existência, já que “lidamos [com ele] cotidianamente em nossas práticas comunicativas” (BENTES; REZENDE, 2008, p.19). Talvez por esse fato muitos campos de pesquisa tenham se dedicado a estudá-lo e, em razão disso, tenham tentado defini-lo. No entanto, não basta definir, uma vez que, em acordo com a opinião de Santaella (2003, p.1), definição é “uma espécie de morte, porque, sendo fechada, mata justo a inquietação e a curiosidade que nos impulsionam para as coisas que, vivas, palpitam e pulsam”, e esse posicionamento não se adequa ao estatuto dinâmico de comunicação que objetivamos apresentar aqui.

Nosso intento com este trabalho reflexivo sobre o conceito de texto é organizar um arcabouço de ideias sobre as quais possamos assentar a noção necessária para mostrar que texto é, socioculturalmente, um produto e um processo dinâmico, à exemplo do que fez Peirce (1993) em seus estudos quando sugeriu que tudo é processo, tudo está sendo. Além disso, objetivamos, também, dar a entender que, sendo um processo dinâmico, o texto está relacionado ao contexto e, ainda, em sua realização envolve elementos de natureza múltipla, inclusive os participantes do discurso.

2.1.1 Texto como processo dinâmico: evento

Marcuschi (2005) dedicando-se à natureza do hipertexto para explicar sociocognitivamente o fator coerência de um ponto de vista discursivo e não puramente objetivo, leva-nos a refletir sobre a própria essência do conceito de texto. A tradição dos estudos da Linguística Textual nos indicou, por vezes, caminhos que determinavam uma

dicotomia entre textos escritos e orais, textos materiais e virtuais – obviamente estamos tratando das abordagens pré-viradas cognitiva e pragmática – e por força dessas dicotomias havia também um direcionamento sobre a produção, a interpretação dos textos e até mesmo sobre o comportamento do leitor.

Abandonando uma perspectiva mais estreita, que atribuía aos textos escritos (MARCUSCHI, 2005, p.191) “durabilidade e fixidez” e aos orais, “instabilidade”, a experiência de interação com os textos virtuais nos colocaram diante de um novo paradigma, o do “feixe de possibilidades” (MARCUSCHI, 2005, p.192). Assim, fomos (re)apresentados a uma nova arquitetura textual, a da não-linearidade, ou seja, a do labirinto.

Toda essa construção argumentativa do autor nos serve de ponto de partida para uma questão já percebida anteriormente por Beaugrande (1997), a de que um texto é um artefato concebido por uma multissérie de elementos intrincados de forma dinâmica, emergente e situada; nas palavras dos dois autores, um evento.

Desse modo, centramo-nos, inicialmente, na questão do texto como processo dinâmico e, para isso, ainda tomamos parte nas reflexões de Beaugrande (1997) para quem o texto não existe como tal a menos que alguém o esteja processando. Ao fazer essa colocação, esse autor leva-nos a refletir sobre a natureza de qualquer produção de linguagem, no instante de sua rápida passagem entre ser um arranjo fonético e ser percebido como um texto. Por essa razão, continuamos a acreditar que, ao fazer tais considerações, o autor indica-nos ser esse um evento construído na interação de múltiplos fatores.

Marcuschi (2005, p.191), como já sugerimos, fez apontamento semelhante a esse, ao explicar sobre a constituição do estatuto de texto, advertindo-nos que “[...] para que se possa falar de textos algumas condições devem ocorrer, embora não saibamos ao certo quais sejam efetivamente em termos de obrigatoriedade, já que texto como se verá, é um evento”. Essa colocação nos leva a admitir que existe um traço de dinamicidade no que chamamos de texto e ainda esclarece sobre a impossibilidade de estabelecer critérios rígidos para classificar um construto como texto ou não-texto.

Beaugrande (1997, §34) reconhecendo desde cedo a interconexão entre a materialidade dos textos e a situação, a intenção e o interesse de fazer-se claro, percebeu a atividade existente nas construções discursivas e fez a seguinte afirmação: “é essencial ver o texto como um evento comunicativo, no qual convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais, não apenas como sequência de palavras ditas ou escritas”.

Mas o que significa dizer que o texto é um evento? Arriscamos responder a essa indagação explicando que, para ser assim entendido, esse deve ser visto como uma

manifestação de linguagem que não se realiza linearmente, ordenadamente, focando sistema por sistema. Para que essa nossa resposta fique mais clara, tomemos o seguinte exemplo: ao dirigirmos por uma estrada e subitamente nos depararmos com uma placa onde tenha escrita a palavra “pare”, nosso conhecimento de mundo nos levará a entender que se trata de uma indicação para interrompermos o percurso, ficarmos atentos ou mesmo mudarmos de rota.

Para que esse arranjo de sons e letras, efetivamente, faça sentido serão necessários outros aspectos como, por exemplo, o conhecimento a respeito das leis e placas de trânsito, a capacidade de planejamento de rotas e o saber sobre o idioma local, entre outras coisas. Isso implica dizer que o texto possui uma natureza multissistêmica e que, por essa característica, em sua realização, envolve elementos múltiplos, que desempenham funções variadas, de forma intrincada e conjunta.

Assim, entendemos que a interação com a placa não é feita em blocos, mas, sim, de modo espontâneo e concomitante. Não detectamos primeiro as letras, para depois arranjarmos esse conteúdo em uma palavra e só então ativar o seu significado; todo esse processo é feito contingencial e simultaneamente. A esse respeito Dechant (1991 *lido em*⁸ Franco, 2011, p.30) adverte que “o leitor constrói significados por meio do uso seletivo de informações de todas as fontes de significados [...] sem adesão a qualquer ordem pré-estabelecida”.

Como Beaugrande (1997) sugere, usar a linguagem parece algo simples, uma tarefa que realizamos, cotidianamente, sem nos darmos conta de quão complexa ela é de fato, isto é, de quantos e diferentes elementos são implicados na textualização. Não paramos para pensar sobre o que está acontecendo ao interagir com outras pessoas e produzir significados das mais variadas ordens, simplesmente usamos a língua e esse conhecimento é constantemente atualizado nas situações mesmo em que emerge. Por essa razão, o autor alerta-nos que, ao considerar o texto um evento, está também considerando haver uma enorme riqueza implicada nessa constatação. De nossa parte, acreditamos ser essa riqueza sustentada justamente pela dinamicidade e pela complexidade desse fenômeno.

Assumir que o texto é algo em movimento e que está sendo construído a partir de colaborações advindas dos mais variados meios nos faz afirmar ser necessário levarmos em conta a sua emergência. Tendo isso em vista, dedicamos uma parte deste item a refletir sobre o texto em contexto.

⁸ A expressão *lido em* é utilizada neste texto em substituição à expressão latina *apud*.

Cumpramos ressaltar que, em nossa pesquisa, a consideração do texto em contexto tem, para nós, uma finalidade didática, já que vamos discutir as ideias de Hanks a respeito desse fenômeno. Uma vez que adotamos a noção de texto proposta por Beaugrande (1997), compreendemos que o contexto já está, de certo modo, convocado naturalmente a integrar o texto, pois, para o autor, o evento textual abrange, além de elementos formais, também aspectos cognitivos e sociais. Aqui, ainda é válido explicar que, embora o autor fale de “aspectos linguísticos”, o desenvolvimento das pesquisas em Linguística Textual já aponta para a não separação formal entre as várias semioses, principalmente quando se trata da construção de sentidos.

2.1.2 Texto em contexto

Até aqui havíamos mencionamos o fato de diversas correntes de estudo dedicarem-se ao fenômeno texto. Sendo assim, na literatura existente sobre tais abordagens⁹, é possível notarmos que, baseadas em suas perspectivas de língua ou de linguagem, cada uma delas preocupou-se, entre outras coisas, principalmente com a questão do sentido. Nesse panorama, algumas dessas correntes atribuíram o significado dos textos ora à materialidade, ora ao autor ou mesmo ao leitor e, ainda, outras abordagens estabeleceram que, para haver produção de sentido, teria que existir uma interação com o contexto.

Sobre essa condição, Hanks afirma (2008, p.174):

Hoje em dia se reconhece de forma bastante ampla que muito (se não tudo) da produção de sentido que ocorre por meio da língua(gem) depende fundamentalmente do contexto e que, além disso, não há uma definição única de quanto ou de que tipo de contexto é necessário para a descrição da linguagem.

Conforme preconiza o autor, entendemos também que não há, em toda a tradição das pesquisas em Linguística Textual, em Antropologia, em Sociologia, em Filosofia, entre outras ciências, um conceito universal para contexto, pois se houvesse não daria conta de toda a especificidade da linguagem. Tomando ainda de empréstimo as palavras de Hanks (2008, p.175) deixamos claro qual o nosso propósito ao atentar para esse fator na consideração do texto como evento: “o nosso interesse aqui é tanto pelas especificidades semióticas das práticas discursivas como por seu encaixamento social e histórico”.

⁹ Franco (2011, p.26) descreve algumas dessas abordagens da seguinte maneira: na concepção decodificadora, a linguagem é espelho do raciocínio; para a abordagem psicolinguística, a linguagem é instrumento de comunicação; e, no último modelo de leitura [interacional], a linguagem é vista como processo de interação.

Por defendermos uma concepção de texto que o coloca como produto dinâmico, ou seja, que não se realiza levando em conta apenas um modo semiótico e em uma perspectiva estanque, é coerente que acreditemos na relação do materialmente colocado com o extramaterial e, por consequência, numa perspectiva que se ligue ao contexto. Hanks (2008, p.131) sinaliza que, mesmo as abordagens mais próximas ao estruturalismo e que, rigorosamente, preocupam-se com forma e conteúdo, assumem que “entender um texto requer situá-lo em um contexto”.

Beaugrande (1997, §52) em uma postura semelhante ao dos autores que creem na relação entre texto e contexto, toma os fatores de textualidade um a um e, ao mostrar o encadeamento de cada um deles aos fatos corriqueiros de uso da linguagem, conclui que esses sete princípios “demonstram quão ricamente cada texto está conectado ao seu conhecimento de mundo e sociedade”. Para nós, essa afirmação corrobora a necessidade – que já havíamos, também, sugerindo anteriormente – de vincular o conceito de texto e de produção de sentidos ao do contexto.

Entretanto nem sempre esse traço constitutivo dos textos e dos sentidos foi tomado da maneira como Hanks o admite, ou seja, como parte do processo de construção e interpretação do texto. Na tradição dos estudos textuais, o tipo de abordagem praticada para dar conta desse traço apontava para algo pré-existente no qual os possíveis sentidos estavam amparados. A esse respeito Abaurre, Fiad e Mayrink-Sabinson (1997, p.20), ao tratar de questões relacionadas à aquisição da linguagem, lembra:

Vale notar [...] que embora o contexto esteja sempre pressuposto nos estudos sobre aquisição da linguagem, ele não costuma ser tomado, de forma teoricamente significativa, como um dos elementos constitutivos do processo de aquisição, à medida que um seu eventual papel mediador não é teoricamente explorado.

Reconhecendo essa lacuna e, principalmente, atentando ao que mostrou Beaugrande com a comprovação de que os princípios de textualidade estão ligados ao real, autores como Bentes e Rezende (2008) observaram que a não aceitação da análise de elementos estritamente semântico-formais sem levar em conta os fatores pragmáticos seria insuficiente para explicar a textualidade de um texto. Para nós, essa insuficiência dificulta, inclusive, a assunção da consideração que faz Beaugrande (1997) a propósito do conceito de textualidade, uma vez que ele afirma ser essa marca muito mais parecida com um modo de conexão do que com uma propriedade do texto.

Para explicar sua ideia de que a textualidade é antes um modo de conexão e construção de sentidos, Beaugrande (1997) toma como exemplo uma lista telefônica dos

EUA. Nossa experiência no mundo nos indica que a organização dessa produção é feita em ordem alfabética e as informações se resumem a nomes de pessoas, endereços, números de telefones e pequenos anúncios. Partindo desse conhecimento inferido, Beaugrande (1997, §42) começa sua defesa explicando o *modus operandi* da organização textual desse processo:

A textualidade é altamente °local° (pequena escala), já que as instruções não são adotadas para constituir mensagens mais °globais° (grande escala). As pessoas são listadas juntas em uma página porque seus sobrenomes estão relacionados em ordem alfabética e não porque vivem no mesmo prédio ou bairro, ou compartilham a mesma dieta e assim por diante, embora possam fazê-lo por outros motivos, por exemplo, quando um sobrenome indica um grupo étnico específico.

Dessa maneira, a partir desse modo de organização das listas, o autor vai apresentando separadamente os critérios de coesão e coerência, intencionalidade, aceitabilidade, informatividade, situacionalidade, intertextualidade com vistas a mostrar que (1997, §52) “esses sete princípios da textualidade [...] demonstram quão ricamente cada texto está conectado ao seu conhecimento de mundo e sociedade”.

Essa lógica pode ser sustentada na seguinte argumentação, fornecida pelo próprio autor, e nos leva a observar que, no caso da lista telefônica, as entradas (os nomes e números) demandarão o princípio da **coesão**¹⁰ para unir as partes e produzir **coerência**, ou seja, a conexão dos significados. Nesse momento, é importante destacarmos que o entendimento de coerência sugerido por Beaugrande nessa explicação da lógica de uma lista telefônica, também foi percebido por Marcuschi (2005, p.185) ao considerar os hipertextos, pois para ele “a coerência, na acepção aqui tomada, é uma perspectiva interpretativa e não uma propriedade textual”.

Ainda sobre os princípios de textualidade, Beaugrande atenta para o fato de que também a companhia telefônica que elaborou a lista tem uma **intenção** (o projeto de dizer, informar, orientar espacialmente) e pretende que o usuário **aceite** os resultados (receba a lista como um texto e faça bom uso das informações fornecidas). A **qualidade das informações** demanda do usuário a habilidade de adequar o conteúdo às suas necessidades; desse modo o que é dito nessa lista poderá ser considerado mais ou menos **informativo** e isso dependerá da **situação** em que ocorre a consulta a esse texto. Por fim, a experiência de consultar uma lista telefônica será comparada com experiências anteriores de consulta em outros textos e em outros domínios discursivos, pois a **intertextualidade** coopera para o reconhecimento de experiências, de materiais e, por consequência, para a construção dos sentidos.

¹⁰ Grifos nossos.

Podemos perceber, com a explicação do autor, que o que antes era visto como lacunas a serem preenchidas para que um produto textual alcançasse a condição de texto ou de não-texto são propriedades naturais dos textos. Ainda que algumas dessas propriedades não logrem sucesso, o arranjo de informações não deixará de ser considerado um texto.

Os princípios se aplicam onde quer que um artefato seja textualizado, mesmo se alguém julgar os resultados ‘incoerentes’, ‘não-intencionais’, ‘inaceitáveis’ e assim por diante. Tais julgamentos indicam que o texto não é apropriado (adequado à ocasião), ou eficiente (fácil de tratar) ou eficaz (útil para o propósito) (I.21); mas ainda é um texto.

Assim, nos habilitamos a defender que a textualização é a consequência do texto em processamento; para isso devemos levar em conta que essa observação demanda o que já afirmou Beaugrande (1997) sobre o texto ser um evento comunicativo e conseqüentemente, em nossa opinião, ser um empreendimento de comunicação multinível.

A esse respeito, Marcuschi (2005, p.190) assevera com muita clareza que “para a Linguística de Texto, o texto é multinível, multilinear e não contém toda a proposta de sentidos por insuficiência de explicitude”. Essa insuficiência de que fala o autor está relacionada às possibilidades de sentidos e, assim como a textualidade, a explicitude não é uma propriedade material, mas antes o resultado da ação dos participantes do discurso com seus propósitos, interesses e considerações de relevância. Assim, para nós, essa insuficiência de explicitude reclama justamente a participação das várias semioses a que tanto aludimos nesse empreendimento e a relação entre língua x texto x contexto.

Ainda sobre essa nova maneira de compreender os princípios de textualidade, Bentes e Rezende (2008, p.30) dizem:

A mudança na concepção de textualidade, de propriedade interna a um “texto-artefato” para “princípios de textualidade” como empreendimento conjunto entre interactantes é um passo decisivo da pesquisa nos estudos textuais para o estabelecimento de uma ligação visceral entre língua x texto x contexto.

O reconhecimento de uma relação intrincada entre texto e contexto representa uma guinada nos estudos do texto e já havia sido observada por muitas áreas distintas que se preocuparam em mostrar como a linguagem constitui o contexto e como esse coopera para seu funcionamento. A teoria dos atos de fala¹¹, a da relevância¹², as máximas cooperativas¹³

¹¹ A teoria dos atos de fala dirigiu sua atenção para a relação entre as formas linguísticas e as circunstâncias capturadas pelas condições de felicidade. (Hanks, 2008).

¹² A teoria da relevância propõe explicar os processos inferenciais em termos de um único princípio, de acordo com o qual as informações lógicas, enciclopédicas e lexicais são combinadas. (Hanks, 2008).

são exemplos de abordagens que demonstraram os efeitos sociais na constituição dos sentidos e do discurso. No âmbito da Filosofia da Linguagem, Wittgenstein se destaca por sua importante contribuição, a ideia dos jogos de linguagem, desenvolvida quando esse filósofo abandonou o essencialismo e atentou para as relações pragmáticas existentes entre a linguagem e o mundo. Araújo (2004, p.111), explicando sobre esse jogo, nos diz o seguinte:

O uso depende de uma série de fatores tais como meio, necessidade, desejos, emoções, capacidades sensoriais, que sugerirão quais conceitos são mais adequados. O que uma pessoa expressa não depende só do que ela diz, mas das circunstâncias que mostram qual jogo de linguagem está sendo jogado, pois não há uma mente repleta de significados, imagens interiores e conceitos requerendo interpretação.

O que a autora defende, ao esclarecer sobre os jogos de linguagem, é que há uma profícua interação entre o projeto de dizer e o contexto em que é dito e que vai demandar outra série de elementos além do próprio projeto. Torna-se fácil compreender essa conexão do texto com o entorno sociocultural quando também damos atenção ao que propõe Hanks (2008, p.131) ao dizer que “embora a conectividade formal e funcional possa fornecer uma base para o significado de um texto, é somente em união com o mundo sociocultural externo que ele se torna completo”. Semelhante pressuposto pode ser inferido na pergunta de Cain (2010, p.19) “o que eu passei a saber do mundo a partir da construção desse desenho?¹⁴”.

De nossa parte, vislumbramos essa relação muito claramente quando um dos sujeitos participantes de nossa pesquisa cita a ligação do que produz com o meio:

A energia que se troca quando se está numa parede, tanto com as pessoas quanto com o próprio lugar que se está intervindo é muito gratificante. O que elas veem, de como interpretam o que se está pintando [...] Tem um mistério também do que vai sair, porque mesmo, às vezes, com um esboço pré-concebido, na hora do fazer, mudo, acrescento, retiro ou acrescento coisas, cores (G2, 2015).

Além de mostrar a relação de completude que há entre idealização¹⁵, materialização¹⁶ e interpretação¹⁷, cremos que esse depoimento de um produtor de *graffitis* nos ajuda ainda a explicitar a atividade dinâmica a que já nos referimos anteriormente e a continuar defendendo a relação entre texto, contexto e interlocução. Tais palavras nos remetem, inclusive, à consideração de Beaugrande (1997, §35) sobre o próprio ato de textualizar: “desta forma, o texto demanda uma rica interação entre as **restrições**

¹³ As abordagens griceanas da conversação voltaram seu foco para as inferências e as crenças declaradas dos sujeitos, considerando que a fala é um empreendimento cooperativo. (Hanks, 2008).

¹⁴ *What have I come to know about the world through making this drawing?*

¹⁵ Momento em que o produtor elabora o projeto a ser executado.

¹⁶ Fase de execução do projeto.

¹⁷ Processo de construção de sentidos.

estabelecidas pelo idioma (regras de ortografia, sintaxe) [...] e as **restrições emergentes** do contexto (situações de uso, estilo de discurso) à medida que evolui”¹⁸.

Hanks (2008, p.12), ao refletir sobre a tradição das considerações de contexto nos estudos da linguagem, aponta que “qualquer campo é relativamente delimitado, não por paredes ou por barreiras naturais, mas por restrições”. No caso desta investigação, para trabalhar a relação entre as restrições estabelecidas pelo idioma e as restrições emergentes do contexto, temos antes que ampliar aqui o que dizemos sobre restrições da língua, pois o que consideramos para a língua é corolário da concepção de texto como evento. Na perspectiva de quem considera os elementos imagéticos, sonoros, cognitivos e experienciais como traços constituintes dos textos, a língua deve ser tomada com igual riqueza; sendo assim, o que entendemos por língua não se liga apenas à lexia ou às relações puramente linguísticas.

Nosso mote de trabalho opera com o *graffiti* na qualidade de texto e o processo de produção desse objeto dinâmico deixa clara a participação de outras formas, além do linguístico. Mesmo um *throw up*¹⁹, que é uma assinatura estilizada, conforme a própria terminologia utilizada pelos grafiteiros, não se realiza somente por meio de códigos linguísticos. A aplicação de cores e de um estilo individual de produzir a assinatura, por exemplo, revelam escolhas que são parte do repertório de língua do sujeito.

Nesse sentido, as restrições emergentes do contexto travam relações com as do idioma quando o grafiteiro faz suas escolhas, por exemplo, o que o motivou a tal trabalho, onde vai trabalhar, qual projeto pretende desenvolver, que estilo fica mais adequado, se vai investir em personagens ou em letras, que sintaxe é mais adequada. Maturana (2001, p.69) se refere a essa operação como “estar na linguagem” e ainda diz mais,

Eu digo que se pode abstrair de todo este conjunto de circunstâncias que o estar na linguagem é um operar em coordenações de coordenações de ação, Não é meramente coordenação de ação, mas coordenação de coordenações de ação. Isto é claro e preciso na nossa vida cotidiana. Quando se reclama de alguém não ter cumprido uma promessa, por exemplo; "Você me prometeu tal coisa!" Essa é uma reflexão nas coordenações de ação. A promessa é um ato consensual. A queixa da promessa refere-se com o consenso do consenso. Então, eu digo, a linguagem como fenômeno consiste no operar em coordenações consensuais de comportamentos de coordenações consensuais de comportamentos.

¹⁸ *So the text requires a rich interaction between the standing constraints of the language [...] versus the emergent constraints from the context as it evolves [...]* (tradução nossa).

¹⁹ Um throw-up ou "throwie" consiste de [uma tag – assinatura] um esboço de uma cor e uma camada de preenchimento de cor. As formas de bolhas fáceis de pintar formam frequentemente as letras. Um throw-up é projetado para execução rápida, para evitar atrair a atenção para o escritor. [Informação tirada da página *glossary of graffiti*, tradução nossa].

Todas essas escolhas a que nos referimos são, conforme Maturana (2001), coordenações sobre coordenações de ações; são decisões tomadas sobre outras decisões e, como podemos perceber, elas criam uma emergência de onde os sentidos tomam corpo e tanto o contexto se forma quanto o projeto de dizer acontece. É o que Costa (2007a, p.52) aludia quando se referia à visão pragmática da linguagem como “um modo de ver os usos linguísticos como ações discursivas que proporcionariam a emergência do mundo do discurso”.

Consequentemente a essa linha de pensamento, a afirmação que fizemos, sobre a textualização ser o próprio texto acontecendo e sendo atualizado, amplia o conceito de texto que conhecemos e explica por que o *graffiti* pode ser considerado com tal. Com base em nossas observações ao longo de toda a pesquisa, ousamos afirmar que, para os produtores e para os interlocutores de *graffitis*, a inscrição desses produtos textuais em espaço não individual coopera fortemente para a textualização, que a nosso ver é o processo de viver o texto.

Essa discussão nos leva rapidamente a pensar em outro ponto importante: a fronteira textual. A interpretação de Bentes e Rezende (2008) para essa questão, que fora proposta antes por Hanks, indica-nos que as fronteiras do texto devem ser consideradas como extremamente permeáveis, incompletas e momentaneamente estabelecidas. Por estarmos tratando do texto sob o ponto de vista da dinamicidade e da eventualidade, a fluidez apontada por Bentes e Rezende abre um precedente para tratarmos de duas dimensões abrangentes para o conceito de contexto: a emergência e a incorporação.

Hanks (2008, p.124) toma esses dois conceitos para explicar como o contexto surge e se realiza nas práticas languageiras, assim ele explica que “a emergência está associada ao chamado tempo real da produção do enunciado e da interação e a incorporação descreve a situação dos enunciados em algum contexto mais amplo”.

Essa maneira de compreender o contexto é uma estratégia elaborada pelo autor para explicar aquilo que as abordagens individualistas – que põem foco sobre as intenções do falante como fontes de sentido – e as de larga escala – que se dedicam a observar as condições sociais e históricas anteriores à produção do discurso como explicação para os sentidos – não foram produtivas em elucidar. Conforme explicitam Demétrio, Alves e Costa (2016, p.56) “não se trata simplesmente de aglutinar as abordagens focadas nas práticas enunciativas e as abordagens em larga escala. A originalidade da proposta de Hanks está no fato de que a emergência e a incorporação funcionam articulada e simultaneamente”.

Desse modo, é possível entendermos como a situação fornece contornos fluídos para a produção e como essa se inscreve dentro da própria situação, ou seja, como os sujeitos usam as informações que têm a disposição para criar, ao mesmo tempo, o texto, os sentidos e a própria situação em que ele ocorre. Por esse prisma, explicamos a relação entre texto x contexto x interlocução não mais por uma simples associação entre dois níveis (material e extramaterial), mas por meio de uma relação entre dimensões complementares que emergem, incorporam e atualizam o texto e os sentidos em todo o processo de produção. Ainda em Demétrio, Alves e Costa (2016, p.57) encontramos reforço para a consideração da emergência e da incorporação como constitutiva do texto e do contexto.

[...] a co-construção dos significados em um texto pressupõe um sistema de relações muito mais complexo do que a correlação direta entre os aspectos globais e locais da produção do discurso. A incorporação, apresentada pelo autor como condição objetiva segundo a qual os diferentes níveis de emergência se configuram e, ainda, conforme a qual esses níveis e a dimensão não intencional da prática comunicativa, o campo social, se co-constituem, parece-nos, assim, um conceito relevante para o estudo.

Esse modo de tratar essa instância de constituição do texto é também relevante para nosso estudo por conter em seu cerne uma dinamicidade que se coaduna com os processos que descrevemos ao tratarmos da produção do evento texto e da textualidade. Nas palavras de Bentes e Rezende (2008, p.37) tal modo de compreender o contexto tenta “[...] dar conta das especificidades formais das práticas enunciativas e de sua incorporação social”.

2.1.3 Texto e interlocução

Nossa proposta de trabalho, como dissemos anteriormente, é a de tentar entender a relação entre a produção dos *graffitis* e a reconstrução da realidade, na medida em que atribuímos a esse texto a capacidade de recategorizar o próprio real. Por obra desse objetivo, adotamos uma concepção de texto que assume a participação conjunta de vários elementos na constituição desse objeto e, em consequência a essa postura, afirmamos que não há separação entre texto, contexto e interlocução, pois compreendemos que esses três níveis são apenas aspectos distintos e emergentes do mesmo processo.

Cain (2010, p.42-43) descreve uma atividade mental vivida por obra de um processo de produção que nos faz ver com maior clareza a não divisão entre os vários elementos, o sujeito e o processo,

Eu me encontrei fazendo conexões entre os aspectos dos processos que eu tinha experimentado ao desenhar e descrições mais formais dos fenômenos descritos na matemática e na ciência, que incluíam: complexidade, confusão, espontaneidade/impulso, percepção, possibilidade e probabilidade, intenção, especulação e incerteza, Caos/ordem, conhecimento tácito, redução. Estas conexões foram relevantes, pois eram aspectos de processos dinâmicos. **Havia algo em particular que eu não conseguia identificar muito bem entre essas questões "processuais" que me faziam voltar à noção de que sujeito e objeto eram indivisíveis.**²⁰

Por termos tratado anteriormente acerca do texto e ainda sobre contexto, neste momento faz-se necessário esclarecermos nossa posição a respeito da interlocução, uma vez que conforme nossos sujeitos (G3, 2016) “no *graffiti* é importante respeitar a rua, já que a interação é parte desse processo” e ainda consoante Marcuschi (2005, p.193) afirmamos que “todos os textos refletem uma co-autoria incontornável, ou seja, podemos quase dizer que a co-autoria é inescapável”.

A partir da citação de Marcuschi sobre a participação *sine qua non* do interlocutor na construção dos textos e dos sentidos, admitimos que nossa abordagem a esse aspecto repousa na lógica de que a leitura é um processo complexo e dinâmico, conforme orientam Franco (2011) e Pellanda (2007), e que o leitor construirá sentidos a partir de recursos oriundos de diversas fontes de informação.

Franco (2011, p.30) afirma que “o leitor constrói significados por meio do uso seletivo de informações de todas as fontes de significado (grafêmica, fonêmica, morfológica, sintática, semântica) sem adesão a qualquer ordem pré-estabelecida”. Essa característica multilinear de produção de sentidos foi aludida também por Costa, Alves e Monteiro (2016, p.51), quando afirmaram que “o texto enquanto evento não funciona respeitando a hierarquia dos sistemas, mas integrando-os e reintegrando-os de forma dinâmica e contingencial”.

De modo semelhante a esse pensamento, imaginamos que se o processo de produção de um texto é multissemiótico a leitura assim o será também, principalmente por ser constituinte desse processo. Se atentarmos à explicação sobre a natureza dinâmica do conceito de texto, veremos que Beaugrande (1997, §34) deixa bem clara a participação do leitor na relação de constituição desse evento quando afirma: “por ora, podemos considerar o texto

²⁰ *I found myself making connections between aspects of the processes I had experienced whilst drawing and more formal descriptions of phenomena described in mathematics and science, wich included: complexity, confusion, spontaneity/impulse, insight, chance and probability, intention, speculation and uncertainty, chaos/order, tacit knowledge, reduction. What made these connections relevant was that tey were aspects of dynamic processes. there was something in particular that I couldn't quite pin down amongst these 'processual' issues which made me keep returning to the notion that subject and obbject were indivisible.* (grifo nosso).

como um sistema de conexões entre vários *elementos*: sons, palavras, significados, **os participantes do discurso**²¹, ações em um plano e assim por diante”.

Assim, conscientes da natureza multissistêmica do texto e da presença do leitor na sua caracterização, cremos que para dar conta do que propomos nesta empreitada, necessitamos de uma concepção de interlocução que ampare coerentemente a nossa tese de que texto, contexto e interlocução não são estanques nem podem ser vistos de maneira modular.

Hanks (2008, p.132) reforça a importância dos participantes do discurso nesse processo e nessa concepção dinâmica de linguagem afirmando que “nenhuma descrição jamais é completa e nenhuma sequência de elementos textuais é inteiramente interconectada sem os saltos interpretativos do receptor”. A respeito dessa incompletude se posicionam Demétrio, Alves e Costa, (2016, p.52) defendendo que,

Por assumirmos a concepção de texto proposta por Beaugrande (1997), para quem, em qualquer que seja a modalidade, os participantes figuram entre os múltiplos elementos envolvidos no sistema de conexões que configuram esse evento comunicativo, consideramos que a tentativa de se descrever o processo de leitura como uma sequência de ações pré-definidas ou um conjunto de habilidades e aptidões genericamente requeridas soa sempre incompleta e inadequada.

Com essa explanação, os autores estão se referindo às concepções anteriores de leitura que ora levavam em conta somente o binômio leitor-materialidade do texto, ora entregavam toda a responsabilidade interpretativa ao leitor e a sua capacidade de inferenciar e, ainda, as concepções que tomavam o processo de recepção como um ajustamento de conduta necessário para que houvesse a interpretação ideal.

Esses modelos de leitura, por não considerarem a complexidade do processo de produção e de recepção, ignoraram o fato de não se poder definir um único caminho para a realização de tal ato. Percebendo essa múltipla rede de relação e de direcionamentos de atenção foi que tentamos observar o ato de leitura, desde nossa pesquisa anterior, adotando “um caminho pautado na abordagem de leitura que vê a produção de sentido e o ato da leitura como um fenômeno que compreende inúmeras possibilidades de interações e indeterminações” (OLIVEIRA, 2012, p.102). Como resultado, obtivemos considerações tanto sobre a própria leitura como sobre a criação do que estava sendo lido, o que nos mostrou que, mesmo naquilo que julgamos como última fase, é possível localizar e reinventar o processo criador.

²¹ Grifo nosso.

Em razão disso, defendemos mais uma vez que a proposta de Franco (2011, p.44) – por tratar a leitura como um “sistema complexo e adaptativo” – soa adequada ao nosso propósito de observar a interação dos interlocutores com os *graffitis*, uma vez que também nos habilita a mostrar que o significado “emerge a partir da interação do leitor com múltiplos elementos presentes dentro e fora do sistema de leitura”. Conforme explica:

A complexidade do sistema de leitura é justificada pela existência de múltiplos agentes (leitor, autor, texto, contexto social, contexto histórico, contexto linguístico, conhecimento de mundo, frustrações, expectativas, crenças etc) que se inter-relacionam durante o ato de ler. (FRANCO, 2011, p.41).

Marcuschi (2005) abre nossos olhos para a teia de significados e de textos que engendramos todos os dias ao interagirmos com paredes cheias de cartazes, com as legendas dos filmes que assistimos, com as escritas dos muros que poderão desaparecer instantaneamente quando forem repintados e muitas outras informações que sequer estão escritas.

Sensibilizados pelos argumentos do autor e esclarecidos pelos resultados de nossas observações podemos estabelecer uma estreita relação entre esse mar de informações e a construção da teia de sentidos que envolve os acontecimentos sociais cotidianos feita, necessariamente, com a participação do interlocutor num eterno devir. É o que Hanks (2008, p.150) chama de prática, mas não uma noção apartada como será visto na explicação a seguir,

Estudar a língua como prática é atentar-se para como pessoas reais (indivíduos e grupos) se engajam na fala, na escrita e em outros meios. É importante, desde o início, enfatizar que prática não é meramente outro termo para o que as pessoas entendem em separado daquilo que elas falam ou pensam que fazem. Ao contrário, uma abordagem da língua a partir da teoria da prática foca precisamente nas *relações* entre a ação verbal, o sistema linguístico (*sic*) e outros sistemas semióticos, e as ideias (*sic*) de senso comum que os falantes têm sobre a língua e sobre o mundo social do qual ela é parte.

Diante dessas colocações, entendemos, mais uma vez, que se esses participantes são parte do texto, isso significa que eles estão enatuando, que funcionam perturbando os outros sistemas e sendo perturbados por estes. Maturana (2001 *lido em* PELANDA, 2009, p.191) define esse movimento não linear de ação e perturbação como autopoietico, ou seja, “o meio externo não determina o que acontece com os seres vivos, mas apenas perturba, desencadeando mudanças na estrutura do ser vivo”. Em outras palavras, é a cognição acontecendo na ação de produzir/re-produzir o texto e o sentido, dentro de uma condição de cognição situada. Outro autor que alude para esse tipo de fenômeno é Magro (1999) em que

ela deixa clara a relação de constituição entre nossas ações, nossa condição biológica e o mundo.

O que estou dizendo é que, para fazer esta reflexão, é necessária uma disposição para aceitar como legítima a diversidade experiencial, para aceitar que não podemos construir nossos argumentos referindo a algum conhecimento privilegiado da realidade, e para compreender como constitutivo de nossa biologia não vivermos mundos que independem de nossas ações nele. (MAGRO, 1999, p.2).

Ousamos dizer que essas afirmações sobre o entorno afetar o interlocutor e ser afetado por ele simultaneamente são equivalentes ao que Bakhtin/Voloshinov ([1926]) afirmaram sobre o objeto artístico em construção “não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social afetando outra formação social”. Os autores estavam preocupados aqui em mostrar o discurso artístico, ou seja, os processos criativos em geral, vistos pelo viés sociológico já que são produtos sociais e não devem ser considerados apenas pela ótica de uma verdade universal.

Hanks a esse respeito descreve com clareza o que podemos classificar como gesto inicial de interlocução e interpretação “a implicação disso é que para entender práticas indiciais simples, nós somos forçados a olhar para além do campo imediato de co-presença, da mesma forma que os participantes devem fazê-lo com o objetivo de entender os enunciados”. O que equivale dizer que além da co-presença, fatores como o entorno, as crenças, o material de produção, o suporte, os interactantes, a nossa compreensão do que fazemos e a nossa consciência social de agentes de transformação, além de outros, são elementos indiciais da construção dos textos e dos sentidos.

Consequentemente às nossas afirmações anteriores, pontuamos que os interlocutores, num processo de ação e reação concomitante e infinito, são parte do processo de construção dos textos e dos sentidos e são ainda parte do fenômeno de textualização. Ao fazermos tal afirmação, nos ancoramos no fato de que o texto é um diálogo, a produção de sentidos é dialógica e a relação dos seres com a realidade é dialética também; consideramos como válidas as palavras de Beaugrande (1997, §41):

Talvez outra demonstração possa esclarecer meu ponto de vista. Uma das principais concepções iniciais no surgimento da ‘linguística de texto’ na década de 1970 foi a **textualidade**, compreendendo sete modos de *conexidade* dentro do texto-evento total. Textualidade é tanto a *qualidade essencial de todos os textos* como um *feito humano* sempre que um texto é *textualizado*, ou seja, quando um ‘artefato’ de sons ou sinais de escrita é produzido ou recebido como texto. Textualizar, porém, geralmente flui de forma tão rápida e proficiente, que você pode acreditar que não está fazendo nada demais (I.37) e pode admitir o artefato em si como sendo todo o ‘texto’. Esta crença ‘materializa’ o texto em uma entidade autônoma que ‘diz exatamente o que quer dizer’ e ‘contém’ sua própria verdade ou autoridade,

constatam-se tais ditos em ‘isso é o que diz aqui’, ‘está bem aqui na página’ ou ‘essas são as palavras exatas’ (cf. II.4). Essa materialização prematura e restritiva é o que a análise crítica do discurso busca eliminar compreendendo insistentemente o ‘texto’ como um evento comunicativo.²²

Costa, Alves e Monteiro (2016, p.49) explicam que Beaugrande, ao refletir sobre esse processo de textualização, nos faz um importante alerta sobre a natureza do texto, uma vez que “por se tratar de um processo que o falante desenvolve com grande rapidez e habilidade, explica, a textualização pode não ser percebida, e isso pode levar à crença de que o ‘artefato’ se confunde com o texto em sua totalidade”. Assim, esses autores concluem seu posicionamento sobre a textualidade apontando para a maneira como de fato deve ser compreendido esse fenômeno, pois,

Assumir essa noção de texto como fenômeno provisório, dependente das circunstâncias de uso é admitir seu não aprisionamento aos limites da materialidade perceptual; é conceber a incompletude natural do artefato não como uma falha, mas como uma abertura de possibilidades a se concretizarem de forma contingente, no processo sociocognitivo de construção de sentidos. (COSTA; ALVES; BRAGA, 2016, p.49).

Depois de termos afirmado sobre a dinamicidade do evento texto, de explicarmos essa dinamicidade por meio dos conceitos de emergência e incorporação e trazermos o interlocutor para dentro desse processo de construção, nada mais coerente do que reforçar que a textualidade do texto não é uma propriedade compulsória. Tal afirmação se sustenta uma vez que ao lermos um texto não estamos produzindo outra coisa, nem atribuindo sentidos que não pertençam àquele produto textual, estamos de verdade construindo e reconstruindo *ad infinitum* um processo que começou antes mesmo da execução e que não se esgota na materialidade. Maturana já havia alertado a respeito dessa condição tomando a própria práxis para explicar como interagimos com/na linguagem,

Em nossa experiência, nós não encontramos coisas, objetos ou a natureza como entidades independentes, como nos parece na simplicidade da vida cotidiana. Nós vivemos na experiência, na praxis de viver de seres humanos no fluir de sermos sistemas vivos na linguagem, como algo que acontece em nós e a nós à medida que linguajamos. (MATURANA, 2001, p.153).

2.2 GRAFFITI COMO TEXTO

Se observarmos, assim como Cavalcante e Custódio Filho (2010, p.56), que é preciso considerar “a materialidade textual como não exclusivamente verbal” o olhar para o

²² Grifo do autor.

grafite na condição de texto será uma consequência. Como forma de explicitar nosso posicionamento de maneira clara, recorreremos ao que já fora dito sobre a dinamicidade do texto, a uma resenha biográfica sobre a trajetória do *graffiti*, bem como – em momento oportuno – às vozes dos autores que tratam da questão do texto na perspectiva sociocognitiva, uma vez que conforme Costa, Alves e Monteiro (2016, p.47) “essas ideias estão na base das noções de texto como evento”.

O termo *graffiti* tem origem na palavra italiana *graffito*, mas a prática remonta à antiguidade, pois nas cavernas de Lascaux, na França, foram encontrados importantes indícios sobre o uso de materiais diversos para marcar paredes com o intuito de comunicar. Além da França, outro lugar teve a presença dessa técnica de intervenção comunicativa. Ganz (2008, p.8) nos conta que “na Grécia antiga, foram encontrados fragmentos de argila com anotações entalhadas, enquanto escavações em Pompéia revelaram grande diversidade de *graffitis*, entre os quais slogans eleitorais, desenhos e cenas obscenas”.

Essa técnica foi usada também durante a Segunda Guerra Mundial, pois os Alemães utilizaram-na para propagar sua mensagem de ódio aos judeus. Contudo, devido a sua forte marca democrática, grupos de resistência à política de Hitler também usaram desta forma de propagação de ideias e manifestaram seu desacordo ao que estava sendo imposto.

Como se pode ver na utilização que foi feita dos *graffitis* ao longo da história humana e ainda com base nas afirmações de Cavalcante e Custódio Filho (2010, p.58), é possível afirmar sobre o caráter intrínseco de interlocução desta prática de produção de discursos. De acordo com o pensamento atual dos autores citados, “a primazia da interação alçou o texto a uma condição especial: o objeto mesmo a partir do qual os sentidos emergem, mas também o objeto a partir do qual mudanças sociais podem ser empreendidas”. Desse modo, cremos ter encontrado mais uma vez um respaldo para considerarmos o *graffiti* como um texto, pois essa manifestação busca a interação com adeptos e passantes, mas, também, a alteração do próprio real.

Não à toa, encontramos antes em Hanks (2008, p.74) o interesse pelo texto enquanto produto e processo sociocultural. Esse autor, cuja visão de linguagem é antropológica, entende que o texto traça relações de poder em contextos sociais.

O qualificador “coerente” distingue o texto de um conjunto indefinido de outros fenômenos não-textuais ou anti-textuais tais como a cacofonia sem sentido de uma rua lotada de gente (em contraste com uma troca significativa entre interactantes mutuamente orientados), os arranhões aleatórios em um muro público (em contraste com as linhas intencionalmente traçadas de um desenho) ou o barulho da hora do *rush* (em contraste com a elaborada dissonância musical de uma passagem dramática numa peça musical). O fato da interpretabilidade por parte de uma

comunidade de usuários situa o texto não tanto na estrutura imanente de um discurso mas, principalmente, na matriz social no interior da qual o discurso é produzido e compreendido. Esse fato também sinaliza uma orientação social segundo a qual o texto, o que quer que este seja, é um fenômeno comunicativo.

O *graffiti* atual começou a ser desenvolvido nos Estados Unidos e Cornbread é o primeiro grafiteiro de que se tem notícia. A história o aponta como o precursor da técnica de expressão individual comumente chamada de *tag*. De acordo com a biografia encontrada em seu site, Mccray – nome de registro – teve de viver alguns anos de sua juventude em um reformatório devido ao seu mau comportamento social. A convivência com vários jovens delinquentes foi facilitada por causa de sua afinidade com a escrita, pois frequentemente era solicitado pelos membros de gangues a produzir cartas e poemas para as moças do interesse desses rapazes. Em razão disso, foi aceito sem problemas por muitos desses agrupamentos de jovens – às vezes, rivais entre si.

Essas amizades construídas devido à facilidade de comunicação lhe renderam muitas paredes rabiscadas no reformatório e, posteriormente, passagem livre por diversos bairros distintos onde havia conhecidos. Nessas incursões, o direito de marcar os muros em cada lugar por onde passava lhe foi assegurado.

Dessa forma, Cornbread deixou sua assinatura em vários espaços da Filadélfia, cidade onde morava, e também nas localidades vizinhas, tornando popular essa forma de comunicação entre os habitantes das periferias de muitos lugares dos EUA. Com a explosão do hip hop²³ – na década de 1970 – e a influência de Cornbread, o *graffiti* tornou-se prática no mundo todo e muitos outros artistas, seguindo seus passos, marcaram época assim como ele.

Em nossos dias, Banksy é o nome mais lembrado quando se fala em *graffiti*. Com sua técnica voltada para o uso de stêncil, esse artista britânico tem conseguido registrar sua passagem por vários países e deixado sua opinião política marcada em muros, museus, pontes, portas de orfanatos e outros espaços.

O ato de posicionar-se sobre algum elemento da realidade, corroborando-o ou contrapondo-se a ele, e a escolha de fazer isso por meio do *graffiti* nos indicam que esse recurso (o de grafitar) tem dado conta de seu papel comunicativo, seja atendendo a uma inquietação pessoal ou pública, seja engajando-se num projeto maior.

²³ Para as reflexões que aqui se encontram é importante, assim como Souza (2011) o fez, salientarmos a importância do movimento Hip Hop para a prática do *graffiti*. Embora nosso foco não recaia sobre a relação desse estilo musical com a prática de grafiteagem, não podemos prescindir dele para explicar o *graffiti* enquanto fenômeno textual, pois uma vez que defendemos uma relação multissistêmica de elementos semióticos é óbvio que o Hip Hop – com sua filosofia e sua proposta de salvar vidas – fará parte do processo de construção do *graffiti* bem como da interlocução.

O importante a considerar neste momento é que a grafitegem se insere nos espaços públicos não apenas impelida pelas suas possibilidades formais, nem somente pela sua questão interpretativa, mas antes porque se situa num espaço de diálogo sociocultural e político de onde, conforme Hanks (2008, p.81), é possível perceber uma “relação entre o artefato textual e o quadro de produção e participação do qual ele emerge”. De modo semelhante a Hanks, posiciona-se, com uma visão mais ampla, Maturana (2001, p.71) quando explica essa emergência, ou seja, a relação entre o que produzimos e nossa vivência no mundo “as coordenações consensuais de comportamentos resultam da convivência das transformações dos participantes na convivência, e não haveriam se produzido se não se houvesse produzido essa história de convivência”.

Costa, Alves e Monteiro (2016, p.43) falando sobre a virada cognitivista nos estudos da Linguística textual, consideram que essa avança para uma virada sociocognitivista, uma vez que, por meio dessa perspectiva, tenta-se “superar a oposição entre internalismo e externalismo na abordagem do texto”, assim rejeitando a dicotomia nas relações entre linguagem, mente e mundo assumem o intuito de apontar para uma perspectiva multissemiótica e compreender a linguagem e os sentidos a partir de seus processos de construção.

Desse modo, ou seja, para que uma perspectiva multissemiótica ocupasse o lugar central nas reflexões – conforme indicam os autores supracitados –, seria preciso ainda que as análises se afastassem da ideia de que as palavras são portadoras de sentido e que há uma relação biunívoca entre o conteúdo semântico das palavras e aquilo a que elas se ligam no domínio do real objetivo. Assim, a participação do interlocutor, os conhecimentos de mundo e a própria situação de enquadre da comunicação passaram a ser matéria de consideração.

A esse respeito podemos fazer afirmações sobre o *graffiti* enquanto linguagem e enquanto produtor de sentidos, pois todos os elementos participantes de sua produção estabelecem multirrelações entre si, com o contexto e com a situação comunicativa de modo que não se pode pensar em relações apenas dicotômicas. Nas palavras de Salomão (1999, p.66), “aquilo que parece excepcional instala-se no próprio coração do processo de interpretação da linguagem”.

Embora o *graffiti* atual tenha uma história relativamente curta, cheia de polêmicas e prisões, essa prática tornou-se uma importante ferramenta de diálogo. Nesse sentido, podemos, assim como Ganz (2008), afirmar que a grafitegem já alcança quase todos os cantos do globo e, ainda, falar em movimento pós-*graffiti* ou, como preferem os praticantes: arte de

rua. Em consequência da fama global que alcançou, é possível encontrar opiniões que nos falam de forma diferente a respeito dessa arte. Para Banksy,

Ao contrário do que dizem por aí, o *graffiti* não é a mais baixa forma de arte. Embora seja necessário se esgueirar pela noite e mentir para a mãe, grafitar é, na verdade, uma das mais honestas formas de arte disponíveis. Não existe elitismo ou badalação, o *graffiti* fica exposto nos melhores muros e paredes que a cidade tem a oferecer e ninguém fica de fora por causa do preço do ingresso. (BANKSY, 2012, p.8).

Nessa técnica, conforme Emol (2014)²⁴, o que dominava antes eram as letras, pois grafitar significava escrever na rua com spray. O *graffiti* foi, durante muito tempo, considerada a expressão da margem, uma vez que surgiu como a voz dos guetos. Hoje, temos uma cultura que se expandiu: novas formas são exploradas e personagens, símbolos e abstrações começaram a proliferar. Entretanto, ainda segundo Emol (2014), alguns grafiteiros acreditam que o *graffiti* sempre vai ser associado à escrita.

Nesse ponto, ligamos tais reflexões ao que salienta Salomão (1999, p.72, grifos da autora) “a experiência social não prescinde da semantização primária, que corresponde ao investimento do sujeito em específico papel comunicativo, configurado frente à sua **audiência**, num trabalho de **mútua determinação**, através do qual se constrói **a face**”.

Nos últimos anos, os artistas têm usado um campo maior de expressão e cada grafiteiro desenvolveu seu estilo sem nenhuma restrição, podendo fazer uso de *stickers*²⁵, pôsteres²⁶, estênceis²⁷, aerógrafos²⁸, pastéis oleosos²⁹, tintas e até mesmo esculturas para construir seus discursos, ou seja, muitos artistas foram além do uso da lata de spray. A propósito dessa vastidão no campo de expressão dos artistas, Ganz (2008, p.10) ainda sinaliza uma postura adotada por eles que, acreditamos, vem a ser decorrência dos muitos estilos empregados na construção das obras e/ou da intenção de cada artista de destacar-se perante os demais.

[...] muitos artistas tendem a se distanciar dessa palavra [*graffiti*] porque acham que ela já não é contemporânea. Além disso, muitas vezes ela evoca imagens de vandalismo e desfiguração, ou então, é utilizada como um termo genérico para arte de rua. Consequentemente, muitos artistas preferem definir seu trabalho como “arte

²⁴ As referências a esse autor são feitas a partir da aula construídas por ocasião do curso “Percurso em arte urbana: o *graffiti* como escrita de rua” (APÊNDICE E).

²⁵ Etiquetas.

²⁶ Cartazes em tamanho variado.

²⁷ Resultado da aplicação de tinta spray sobre um gabarito confeccionado pelo próprio artista.

²⁸ Instrumento utilizado para realizar pinturas através do ar gerado por compressor ou por latas de *spray*, onde a tinta é expelida pela pressão da fonte de ar.

²⁹ Os pastéis oleosos, também conhecidos como giz de cera, podem ser muito úteis para esboços coloridos e trabalhos pouco detalhados. São barras que contêm a combinação de pigmentos puros com gordura animal e cera, em vez de serem aglutinados com resinas.

em aerossol”, “pós-graffiti”, “neograffiti” e “arte urbana”, com o intuito de se diferenciarem uns dos outros.

Embora se reconheçam muitos estilos e técnicas distintas na prática do *graffiti*, há uma característica que une todas essas produções: a efemeridade. Os grafiteiros, em seu cotidiano, estão acostumados com a remoção das peças que produzem e conforme Ds (II GFA, 2013) “é parte do jogo”. Além da disputa entre grafiteiros de grupos diferentes, o preconceito e a não aceitação dessas obras como elemento de comunicação podem ser ainda causas para a curta existência desses textos.

A maior ironia do *graffiti* é o fato de você usar tintas permanentes para fazer uma obra que é tudo, menos permanente. Isso é tão frustrante quanto engraçado. Plenamente consciente dessa realidade, criei algo que chegou bem mais perto daquela permanência tão difícil de atingir que todos nós procuramos. (RANDOM, 2004 lido em GANZ, 2008, p.39).

Essa situação vivenciada pelos grafiteiros pode ser explicada também pela própria noção de construção de sentido. Salomão (1999, p.71, grifos da autora) afirma que “construir sentido, [...] implica em assumir **determinada perspectiva sobre uma cena**, perspectiva que é também mutável no próprio curso da **encenação**”. O papel de grafitar e de assumir o fato de sua fugaz existência dá ao produtor, desse tipo de texto, uma consciência que o faz se engajar nessa atividade social de modo a aproveitar tudo que ela puder proporcionar no curto espaço de tempo de sua existência, tanto na dimensão de criação como na dimensão de apreciação. Ainda com Salomão (1999, p.72):

Assim, o segundo ponto que destacaremos é que **toda experiência social é, por sua vez, semantizante**: só é possível atuar na **cena social** (de caráter micro ou macro), investindo-a de sentido, seja com base em **conhecimento consensualizado** (o MCI da interação), disponível como **norma de conduta**, ou por conta da **motivação singular** de realizar objetivos localmente relevantes. É Goffman quem diz que o encontro é sempre drama, embora possa prevalecer nele a dimensão de **jogo** (predomínio dos objetivos locais) ou de **rito** (predomínio das normas que garantem sua coesão interna).³⁰

O Brasil, por sua vez, não ficou indiferente a essa arte. A técnica foi introduzida aqui apenas no fim da década de 1970. Entretanto, os muralistas de nossa terra não se contentaram com o *graffiti* norte-americano e começaram a incrementar a arte com um toque brasileiro. Esse passou a ser reconhecido como sendo um dos melhores do mundo, tornando, por exemplo, os irmãos brasileiros Gustavo e Otávio Pandolfo – mais conhecido como Os Gêmeos – a referência do *graffiti* pelo mundo.

³⁰ Grifos da autora.

Ao fim dessa incursão no território biográfico e textual de nosso objeto de pesquisa, podemos dizer que a rua é a marca desse texto e sobre essa relação de posse, J_Alme (II GFA, 2013) reafirma que “o *graffiti* pertence à rua”. Em adição a essa perspectiva, ao mesmo tempo em que reforça a ligação do *graffiti* com o espaço externo, Karski (II GFA, 2013) adianta que se essa manifestação fosse tirada das ruas, ela desapareceria e todo o movimento morreria.

Como se pode perceber, a afirmação dos autores grafiteiros de que a rua é a condição de existência do *graffiti*, o coloca ao lado de tudo que dissemos sobre a natureza comunicativa do texto, sobre sua relação de constituição com o contexto e ainda sobre a necessária participação do interlocutor no processo de construção e interpretação textual. Desse modo, podemos, sem muita dificuldade, afirmar que *graffiti* é texto, uma vez que as evidências do processo criativo de tais produtos descritas brevemente neste capítulo mostram um percurso dinâmico, que surge antes mesmo do ato de marcar o muro; emergente, que se constrói à medida que interage com o meio e com os interlocutores e cujos sentidos se projetam para além dos muros, chegando mesmo a transformar realidades.

Tomando essa flagrante relação entre o extramaterial e o *graffiti* como um importante argumento para explicar como se produzem os textos, os sentidos, como enatam³¹ os interactantes e quais as consequências de todo esse processo no mundo objetivo, é necessário que adotemos um referencial que atenda as demandas sugeridas por esse modo de explicar a produção de textos e de sentidos. Assim, passaremos a tratar da Referenciação e de alguns de seus desdobramentos, como a categorização e a recategorização.

Nossa opinião é a de que essa escolha teórica, dentre todas as abordagens existentes para tratar as questões de texto e de sentido, é a mais adequada por não desprezar o intercâmbio social, como também defende Custódio Filho (2012, p.839) ao afirmar que essa proposta “representa o ‘modelo’ mais bem preparado, até o momento, para dar conta da necessária explicitação de como o fenômeno da representação de entidades se efetiva, discursivamente, a fim de que a interação linguística se processe”.

³¹ O termo na acepção aqui utilizada foi antes tomado por Varela e Maturana.

3 PERCURSO TEÓRICO: REFERENCIAÇÃO

“Vá às ruas e mude alguma coisa no mundo real”.

(*Graffiti* de autor desconhecido).

Para situarmos nossa pesquisa dentro do campo da referenciação, fazemos de início um apanhado sobre o modo como foi trabalhada a relação do mundo com a construção dos referentes. Esse breve percurso descritivo apresenta, de modo pontual, algumas maneiras de conceber essa relação.

Citando trabalhos e visões de autores por meio das considerações de Salomão, Marcuschi, Araújo, I., Costa, Teixeira e Martins, buscamos constituir o ponto de partida para a apresentação dos conceitos necessários ao estabelecimento de nosso estudo.

Na perspectiva de quem concebe a linguagem em seu aspecto sociocognitivo, o fenômeno da referência parece um caminho natural, uma vez que habilita o pesquisador a observar a relação entre essa instância e o mundo. Por esse prisma, pode-se explicar que os sentidos não são um simples reflexo da realidade, nem do pensamento, eles são construídos e se renovam em cada enunciação.

Entretanto, é necessário mostrar que nem sempre a referência foi considerada uma construção discursiva. Teixeira e Martins (2008) nos esclarecem a respeito de uma perspectiva que considera a linguagem como pura representação da realidade, o que ficou conhecida como a concepção de base essencialista. Assim, pela visão dos lógicos, a referência seria uma forma de representar a realidade.

No *Tractatus Philosophicus*, obra de grande importância para a evolução do pensamento lógico, Wittgenstein (1968, p.59, §2) afirma que “a figuração enlaça-se com a realidade; deste modo: estendendo-se para ela”. Se visualizássemos a questão por esse paradigma, deveríamos considerar que as sentenças teriam o poder de retratar os fenômenos da realidade, ou seja, a referência já estaria nas palavras. Buscando sintetizar o pensamento reunido em Wittgenstein I, Araújo (2004) explica que, nessa publicação, o filósofo tentava afigurar o mundo pela linguagem, procurando mostrar que essa serviria basicamente à comunicação de ideias.

Frege, embora tenha tratado de estabelecer uma diferença entre sentido e referência, não abandonou a tese de uma correspondência direta entre linguagem e realidade, pois o argumento central de seu artigo “sobre sentido e referência” advoga em favor de uma

igualdade que se expressa na ideia “de que o valor de verdade é a referência da sentença cujo sentido é um pensamento” (FREGE, 1892 *lido em* ALCOFORADO, 1978, p.85).

Discutindo sobre essa questão, Costa (2007a, p.27) nos adverte que: “empenhado em ressaltar o caráter logicista que atribui à linguagem, Frege previne que sua intenção, ao falar de ideia, é apenas garantir a distinção”. Essa distinção, como colocado por Alcoforado (1978), lhe serviu para explicar a diferença cognitiva entre igualdades do tipo “ $a=a$ ” e “ $a=b$ ”³² sem que o sinal de igualdade causasse a essa afirmação uma perplexidade filosófica.

Com as viradas linguística e pragmática, começa-se a perceber que a referência se constrói no discurso e isso equivale a dizer, como adiantou Marcuschi (2007, p.70), que “trata-se de sair do ‘foco no significante’ e de refletir sobre a ‘dimensão social dos processos linguísticos’”. Costa (2007a) destaca o papel preponderante de Wittgenstein na virada pragmática, ao trazer para as discussões a ideia dos jogos de linguagem. Segundo ela, “os jogos de linguagem, assim como os demais jogos, também não guardam uma característica que os congregue a todos. Os usos que se fazem da língua, nas diversas situações de interação, constituem ‘formas de viver’” (p.36), são famílias de jogos.

Como se pode perceber, para Marcuschi (2007), para Costa (2007a) e outros autores de filiação sociocognitiva, essa perspectiva de linguagem se mostra como um ajustamento de crenças, pois, quando nomeamos algo, esse ato corresponde ao resultado desse ajuste e não a uma simples constatação do real. Em artigo recente, Costa, Alves e Monteiro (2016) retoma essa questão e afirma que:

no fluir de nossas práticas sociais, a verdade vai emergindo e sendo ajustada conjuntamente, à medida que pomos nossas crenças em relação com as dos outros e negociamos consensos sobre a realidade. Como não é dada a priori, essa verdade é sempre dinâmica, está sempre em construção. (COSTA; ALVES; MONTEIRO, 2016, p.47).

As considerações de Salomão (2005, p.155) sobre a visão sociocognitiva da referência reforçam essa relação – não um a um – entre linguagem e mundo e advogam que os estudos interacionistas têm se mostrado “aptos a explicar a produção do sentido como espaço cooperativo dos participantes da cena enunciativa”. Dessa forma, a negociação passa a ser a tônica das relações dialógicas e assim as práticas sociais e discursivas serão o espaço onde se darão as avaliações, as remodelações e as reconfigurações dos sentidos, não apenas a materialidade cotextual.

³² Alcoforado refere-se, nesse momento, a proposição de Frege sobre a verdade, quando o lógico afirma que “‘ $a = b$ ’ tem o mesmo valor de verdade de ‘ $a = a$ ’, pois ‘ a ’ e ‘ b ’ têm a mesma referência; contudo, como possuem sentidos distintos, o pensamento expresso por ‘ $a = b$ ’ pode diferir do expresso por ‘ $a = a$ ’, pois ‘ a ’ e ‘ b ’ exprimiriam diferentes modos de apresentação do mesmo objeto.

Cardoso (2003, p.1), respondendo à pergunta sobre a natureza da referência, afirma que se trata de uma “relação entre a linguagem (um dizer) e uma exterioridade (um não dizer), relação necessária para que a linguagem tenha o seu valor e não se encerre em si própria”. Por essa maneira de responder, entendemos o “voltar-se para fora” como uma das características necessárias à construção do sentido.

Conforme as discussões empreendidas ao longo dos estudos sobre cognição e linguagem, foi possível perceber que, desde cedo, organizam-se em nossa mente certas imagens que representam disposições em que, aparentemente de um modo natural, os fenômenos parecem correlacionar-se em nossa experiência. Dissemos “aparentemente natural” porque desde o início interligamos as disposições que se formam com atributos qualitativos que lhe são estendidos pelo contexto cultural, sinalizando essa relação com o extramaterial de que estamos falando. Em outras palavras, são as trilhas de que fala Marcuschi (2007) quando deixa claro que a língua não é um conjunto de trilhos, mas antes uma trilha cheia de pistas que serão interligadas na formação dos textos e dos sentidos.

Em Araújo (2004), entendemos que as disposições, imagens da percepção, compõem-se, a rigor, em grande parte de valores culturais. Constituem-se em ordenações “características” e passam a ser normativas, qualificando a maneira por que novas situações serão vivenciadas pelo indivíduo. Esse mesmo comportamento é explicado por Hanks (2008, p.4) por meio do conceito de *habitus*, em outras palavras, “o social fica impresso no individual, não apenas nos usos mentais, mas, sobretudo, nos usos corporais”.

Ao olhar menos atento pode parecer que tais manifestações de linguagem esclarecidas por Araújo e Hanks são compulsórias, porém ressaltamos que os dois autores não estão tratando essa relação linguagem *versus* mundo do ponto de vista dicotômico, mas sim complexo e constitutivo, ou seja, as práticas vão sendo incorporadas aos discursos via experiências vividas, observadas e se manifestarão no decurso de outras experiências.

Nessa perspectiva, podemos entender que os *graffitis*, observados enquanto textos, surgem e são parte desse processo de construção da linguagem; exigem dos interactantes a atitude do voltar-se para fora, para o que se encontra externo à obra, indicando que a percepção do grafiteiro – na criação –, assim como a do interlocutor³³ – na recepção, são parte de uma prática social, textual.

³³ Nesta exposição, chamamos de interlocutor a todo aquele que interage com as obras de *graffiti*. Fazemos isso por não dispormos, consensualmente, de um termo que se refira às pessoas que se encontram nessa categoria e por entendermos que essa expressão cumpre a função de apontar para os que se encontram em diálogo com os *graffitis* e os grafiteiros. Acreditamos que não poderíamos, por exemplo, nomear de público-alvo, pois esse é

Por acreditarmos que, nessa área artística, as discussões se dão exatamente no espaço da interatividade, ignorando as fronteiras mais rígidas e apontando para a fluidez dos discursos, a perspectiva da referenciação e, por conseguinte, o conceito dinâmico de texto e de recategorização que defendemos nestas reflexões nos parecem ser eficazes para explicarmos a reelaboração do real por meio da produção e interpretação dos *graffitis*, principalmente quando, ao lado de Marcuschi (2007, p.69), concebemos a referenciação como “uma atividade criativa e não um simples ato de designação”.

Nosso próximo passo, portanto, será o de apresentar o conceito de categorização para, em seguida, tratar da recategorização mostrando que essa via de reconstrução de objetos discursivos não se limita a uma menção imediatamente material. Esse postulado, que já vem sendo desenhado desde a pesquisa de Costa (2007a, 2007b), auxiliou-nos fortemente em nosso trabalho de mestrado (OLIVEIRA, 2012), uma vez que nos habilitou a falar da atualização de referentes num contexto de criação artística.

3.1 A CATEGORIZAÇÃO E A RECATEGORIZAÇÃO NA PRODUÇÃO (INTER)SUBJETIVA DE OBJETOS DE DISCURSO

Se atentarmos para as ações que desenvolvemos com vistas à intercompreensão, ou seja, para garantir o mínimo de compreensão entre ambas as partes, locutor e interlocutor, perceberemos que parte do nosso esforço durante esse processo é dirigido para a busca de objetivação do nosso projeto de dizer. Para tanto, buscamos a palavra que julgamos mais “adequada”, usamos os gestos que nos parecem mais “eficientes”, recorremos às imagens que se nos apresentam como mais sugestivas das ideias que tentamos reificar.

Nessa “luta” para dizer o que pretendemos ou para, no dizer de Maturana (2001), ordenar as coordenações de ação, criamos e recriamos entidades discursivas, isto é, categorizamos e recategorizamos a realidade. Desse modo, vamos mantendo em constante atividade a relação entre linguagem e mundo. Acreditamos que, ao afirmar isso, colocamo-nos em acordo com o que propõe Marcuschi (2007, p.126) sobre nossa atividade linguageira: “[...] estamos construindo modos de existência e referenciação e não apenas comunicando fatos ontológicos”.

A partir de agora, trataremos da categorização, para, em seguida, falar da recategorização. Salientamos que as reflexões sobre esses dois processos serão feitas partindo

feito para “todos” e não para um nicho específico. Assim como não devemos nos referir a esses interactantes como leitores, para que não se confunda com aquele que lê, na perspectiva puramente linguística.

da premissa já discutida neste trabalho que é a noção sociocognitiva de referenciação. Como dissemos anteriormente, esse processo de referir é uma atividade não de simples reconhecimento e etiquetamento do mundo conforme lembra-nos Marcuschi (2007), mas de construção colaborativa do real.

3.1.1 A Categorização

Nosso percurso expositivo acerca da categorização obedece a uma cronologia comum, ou seja, partimos da visão clássica (herdada da visão de referência como condição vericondicional³⁴ de ajustamento de expressões linguísticas à realidade), passaremos pela categorização por familiaridade e continuamos discutindo essa questão com a visão dos protótipos e dos estereótipos.

Desse modo, avançamos até a noção de recategorização tendo antes procurado estabelecer o caminho de transformações vivido pela lógica de categorizar os objetos de discurso ao longo das perspectivas consideradas.

3.1.1.1 A visão clássica

Na história de Lewis Carroll, Alice, uma menina que repentinamente se encontra num “País das Maravilhas”, vive diversas situações que a colocam ora em completo desatino ora na certeza de que nada nesse tal mundo se parece com algo que ela conheça. No capítulo 6, Porco e Pimenta, Alice depara-se com um ser estranho. Nas palavras do narrador “ela considerou que ele era um lacaio porque vestia um libré³⁵, por outro lado, julgando apenas pelo seu rosto, poderia chama-lo de peixe” (CARROLL, 2002, p.51).

A dúvida da criança estava construída em torno de seu conhecimento de mundo e a partir do referencial de realidade que ela vivia quando estava junto com sua família inglesa. Baseada em traços que ela reconhecia da experiência anterior à do País das Maravilhas, Alice procurava categorizar (ou tentava) os seres que encontrava e as situações vividas; assim, buscava construir uma lógica que a ajudasse a se relacionar com os entes e, a partir disso, produzir sentido. Assim, julgando por meio da vestimenta, ela categorizou o ser encontrado e entendeu como poderia travar um diálogo com ele naquele mundo.

³⁴ Ajustamento total à realidade.

³⁵ Uniforme ou fardamento de criado de casas nobres.

A experiência categorizadora de Alice ilustra a relação que temos com o mundo por meio de nossas experiências vividas na e com a linguagem. Assim, dizemos que falar de categorização é tratar de nossa relação com o mundo via linguagem e categorizar é uma atividade costumeira, é com ela que reconhecemos fatos, seres, entidades, gêneros e procedemos na linguagem de modo autêntico e autônomo.

Em sentido contrário à noção de categorização que acabamos de apresentar, a visão aristotélica defendia que a categorização era um processo de busca da essência dos seres e objetos, como nos faz ver Duque (2001) ao explicar a visão do filósofo, “segundo Aristóteles, a essência é o que faz com que alguma coisa seja o que é, ou seja, é a causa imanente da existência dos entes, a qual os limita e individualiza como tais”. Assim, nessa perspectiva, o trabalho de categorização seria o de identificar e selecionar cada elemento pelos traços que apresentasse para determinada categoria, pois o significado seria algo preexistente e, conseqüentemente, as categorias limitadas.

Essa maneira de entender e classificar as coisas explicaria por que um homem faria parte da categoria humano e uma sereia não poderia, pois o elemento que não dispusesse de todos os traços essenciais de determinada categoria (por exemplo, humano, mamífero, racional), não deveria fazer parte dela.

Nesse sentido, a lógica de funcionamento da linguagem seria um processo de pertencer ou não pertencer. Ciulla e Silva (2008, p.27) adverte-nos que tal lógica de concepção da relação entre linguagem e mundo “remete à noção de representações mentais fixas, em que um traço sobre determinada coisa é registrado e os falantes nada mais fariam do que comparar o objeto em questão com aquele registro interno”.

3.1.1.2 Os jogos de linguagem e a categorização por familiaridade

O que se seguiu a essa linha de raciocínio – a noção de jogos de linguagem – rompeu com toda a lógica essencialista. Conforme Santos (2010) esclarece, por carecer de bases sólidas, essa formulação clássica foi repensada. A propósito desse abandono, Marcuschi (2007, p.125) explica que,

O problema central não é saber se o mundo está pronto, mobiliado por alguma divindade, cabendo-nos captá-lo conceitualmente, ou se o mundo tem uma ordem dependente do mobiliário de nossas mentes repletas de verdades a priori, mas sim como a ordem – seja qual for – é percebida, construída, comunicada e utilizada.

Nesse sentido, a consideração passa a ser a de que os elementos de uma categoria poderiam estar agrupados por semelhança e não por traços essenciais e necessários.

Deixamos, dessa forma, de pensar em um elemento definido em uma categoria por seus atributos essenciais para pensarmos que tais elementos podem ter semelhanças dentro de um grupo, mas que nem por isso deva compartilhar todas as suas características por igual. (SANTOS, 2010, p.3).

A tônica dos estudos a partir dessa assunção é a de saber como perceber e distinguir essas semelhanças. Duque (2001), detalhando a respeito de tais traços, aponta que Wittgenstein, em suas *Investigações filosóficas*, “defende a ideia de que o significado de uma palavra não é um objeto específico que lhe corresponde, mas o aglomerado de usos afins (familiaridades) que ela tem na linguagem”. Isso nos permite entender que seriam, muito mais, traços observados na pragmática dos conceitos do que dados a priori no mundo.

Essa forma de entender a questão do significado a partir dos usos mudou a maneira de categorizar os entes, pois foi abandonada a visão de ajustamento vericondicional de objetos de discurso à realidade e adotada a postura de pensar as categorias em função dos jogos de linguagem que vivenciamos ao relacionarmos os elementos e sua significância. Sobre isso, Santos (2010, p.8) afirma,

Assim, nos jogos de linguagem, encontramos o uso de uma mesma palavra atribuída para diferentes tipos de categorização. Deixamos de pensar monossemicamente para pensarmos na polissemia instaurada pelo “jogo de linguagem” utilizado em cada contexto.

Nesses termos, indagamos: Como tais jogos funcionam? A palavra jogo, como descreve Araújo (2004, p.108), foi escolhida para defender o projeto wittgensteineano da acusação de uma “busca de um sistema que responderia pela complexidade dos vários usos”. Essa estratégia o habilita a afirmar que “falar da linguagem é parte de uma atividade ou de uma forma de vida” (WITTGENSTEIN, 1968, §23).

Assim, os jogos funcionam orientando os falantes a respeito dos significados na linguagem e não como conhecimento privilegiado que fornecem sentido, pois seguem a premissa de que para falar da realidade, para referir, não há uma unidade, mas uma diversidade de usos e jogos de linguagem.

Fica reconhecido, a partir dessa lógica, que as coisas do mundo são agrupadas por familiaridade o que equivale dizer que há “uma complicada rede de semelhanças que se superpõem e entrecruzam. Semelhantes em grande escala e nos detalhes” (WITTGENSTEIN, 1953 *lindo em* DUQUE, 2001, p.95). Se se quisesse definir as pertencas das inúmeras

categorias, bastava que se comparassem os modelos uns com os outros. Mas essa, efetivamente, não era a proposta de elaboração da teoria dos jogos de linguagem.

3.1.1.3 A prototipia

O modelo clássico de categorização explicava que as categorias eram formadas por membros que compartilhassem das mesmas características. Assim, para pertencer a um dado grupo, um elemento deveria ter exatamente os mesmos traços que os demais, não havendo destaque para nenhum dos componentes.

Wittgenstein (1953 *lido em* DUQUE, 2001, p.95) introduziu nos estudos sobre categorização a noção de semelhança, explicando que o que existiam entre os elementos de uma mesma categoria era uma “complicada rede de semelhanças que se superpõem e entrecruzam. Semelhantes em grande escala e nos detalhes”. (DUQUE, 2001). Desse modo, não havia uma universalidade entre os elementos, mas algo que os unia.

A esse respeito, Lakoff (1987) defende que a categorização é muito mais um processo metafórico e baseado na experiência do que simplesmente um caso de hierarquia entre pertencentes e não pertencentes à determinada esfera de classificação.

Eleanor Rosch (1978 *lido em* SANTOS, 2010, p.4), por sua vez, percebeu que o trabalho de categorização, segundo as visões anteriores, não levava em conta o aspecto cognitivo, o neurológico e o social de quem procedia a esse ato; assim se contrapôs a esses modelos enfatizando que as capacidades humanas desempenhavam um papel na categorização. Desse modo, as características de determinados elementos pertencentes a certo grupo não se tratavam de atributos inerentes aos vários elementos de uma categoria, mas antes de percepções.

[...] Embora não se possa sustentar que todas as categorias têm, como as de cor, uma base biológica, pode-se sustentar, em geral, que as categorias se estruturam em torno de um centro cognitivo, seja perceptivo ou conceptual, até que os falantes julguem e meçam sua classe denotacional e aplicação. (DUQUE, 2011, p.98).

A autora chegou a essa conclusão observando que, para definir um traço geral a todos os componentes de dada categoria, estava-se ignorando qualquer atividade cognitiva por parte do sujeito que categorizasse.

Por acreditar que organizamos nossa experiência cotidiana com base nos modelos cognitivos idealizados e que os protótipos são o resultado da tentativa de aplicação desses modelos, Rosch (1978 *lido em* DUQUE, 2001) defende que, ao invés de termos uma

classificação que seja dada *a priori* por meio de atributos comuns a todos os elementos, observemos as características dos elementos e tentemos organizar com base nas percepções e na experiência a classificação nas referidas categorias.

Desse modo Rosch, entendendo que as categorias não são estruturas homogêneas, desenvolveu um conceito importante para a compreensão de sua proposta de categorização, os protótipos.

De acordo com o modelo de protótipo, conceitos são representados por um grupo de características, e não por suas definições. Um novo membro é categorizado como um tipo de conceito se é suficientemente similar ao seu protótipo. O agrupamento de conceitos em uma dada categoria se daria, segundo a pesquisadora, não pela alternância dos traços binários, mas pela semelhança com o protótipo, em que o membro condensasse os traços mais característicos da categoria. (LIMA, G., 2010, p.116).

Nessa perspectiva, Ciula e Silva (2008, p.26) explica que “um protótipo não é construído exatamente por ter características inerentes ou naturais, mas também é fruto da ação dos falantes que, em conjunto, em determinado contexto histórico, social e cultural, percebem e estabilizam um certo significado”. Assim compreendemos que a lógica dessa proposta está ancorada em semelhanças e diferenças, mas também em negociações e renegociações, uma vez que nesse processo há entre os falantes acordos tácitos sobre os sentidos atribuídos aos elementos.

Segundo Kleiber (1990 *lido em* LIMA, 2010, p.117),

essa concepção se apoiava sobre as seguintes teses: (a) a categoria tem uma estrutura interna prototípica; (b) o grau de representatividade de um exemplar corresponde ao seu grau de vinculação à categoria; (c) as fronteiras das categorias ou dos conceitos são imprecisas; (d) todos os membros de uma categoria não apresentam as mesmas propriedades comuns; (e) o preenchimento de uma categoria se efetua sobre a base do grau de similaridade com o protótipo; (f) a similaridade não se opera de maneira analítica, mas de modo global.

Essa teoria representou um avanço na compreensão do modo como categorizamos o mundo. Entretanto algumas lacunas nesses estudos ainda não foram suficientemente preenchidas, dúvidas a respeito da quantidade de protótipos em cada categoria e o número de características necessárias para ser considerado um protótipo e se é que se poderia quantificá-las são pontos frágeis não respondidos pelos cientistas cognitivos que elaboraram essa teoria.

Desse modo, algumas críticas apontaram para a necessidade de avanços na consideração da categorização com base no modelo de protótipos. Eysenck e Keane (1990 *lido em* LIMA, G., 2010, p.119) questionam a coerência das categorias, ou seja, o que faz o compartilhamento de características ser coerente? Ciula e Silva (2008, p.27) descreve que “de

acordo com Hampton (1981), parece que a noção de protótipos não se aplica tão bem a conceitos mais abstratos, como *dor* e *felicidade*, nem a processos mentais, como *comparação* e *inferência* e nem mesmo a certas entidades concretas, como as formas geométricas”.

As observações feitas ao modelo de Rosch abrem espaço para a construção de noções mais abrangentes ou que consigam explicar com maior clareza como categorizamos o mundo. Seguindo a linha de raciocínio dos avanços conseguidos nessa área da organização da informação, uma proposta que englobasse o social e o pragmático aos fatores de semelhança, pertença e familiaridade poderia dar conta de aspectos como o gradiente de variação de atributos, que não conseguiu ser explicado apenas pela noção de prototipia.

3.1.1.4 A visão sociocognitiva de categorização

Nos itens anteriores, discutimos a noção de categorização segundo a visão de relação causal direta entre objetos do mundo e os nomes; tratamos ainda sobre a destituição desse postulado em favor de uma concepção que avaliava os graus de semelhança entre os elementos e também a respeito de um possível agrupamento de elementos com base em características comuns e não por definições estanques.

Embora com Santos (2010, p.1) reconheçamos que “o pensamento de familiaridade Wittgensteineano serve como uma luva para a teoria sociocognitiva de categorização”, pois auxilia na compreensão de como os elementos construídos na experiência podem ser compartilhados em sociedade, ele ainda não dá conta de todo esse processamento sociocognitivo e dialógico que defendemos para a categorização.

Neste momento, damos atenção à ideia de que o representacionismo presente em algumas dessas visões anteriores não foi suficiente para responder sobre a ação intersubjetiva das mentes na construção categorial. Assim como Marcuschi (2007), não negamos a existência de uma relação entre a linguagem e a realidade, mas, nesse momento, advogamos por uma relação que se dê muito mais no campo da interação do que no da semelhança ou da correspondência um a um.

Sobre essa condição de interlocução entre a mente, o mundo e os processos de nomeação e identificação de elementos discursivos e reais, Rodrigues, Teófilo e Oliveira (2009, p.3547-48) defendem que “a atividade sócio-contextual cria expectativas na nossa relação com o meio, que se concretizam através da categorização que fazemos das entidades”.

Essa maneira de entender o processo de categorização mostra que para tratar de tal fenômeno não podemos prescindir da atividade social conforme aponta Bakhtin/Voloshinov

(2014, p.135) ao fazerem ver que “a compreensão é uma forma de diálogo”, entendido aqui não como uma relação de simples troca entre duas instâncias comunicativas, mas como um entrelaçamento em que “a relação se dá pela intermediação sócio-interativa entre um eu e um tu, sendo a cognição a materialidade da construção desenvolvida no interior de uma atividade” (MARCUSCHI, 2007, p.72).

Esse modo de tomar o dialogismo faz eco ao que esclarece Beaugrande (1997, §34), pois no seu dizer: “reconsiderar esses pares como dialética genuína requer um ponto de vista mais ágil e evolutivo, por exemplo, reconhecer que o indivíduo é um *produto* da sociedade (VII.3, 85)”, fica evidente que não temos aqui apenas dois lados, mas uma quantidade não contável de lados a considerar.

Nesse contexto, uma pergunta que pode surgir é sobre como construímos as categorias nesse modelo sociocognitivo. Vimos que na visão clássica a rotulação era uma questão de pertença e não pertença; com a noção dos jogos, passou a ser um caso de familiaridade; quando se pensou sobre a prototipia, as categorias passaram a ser formadas com base em um exemplar de destaque. Nessa visão aqui apresentada, cremos que as categorias sejam formadas com base em percepções também (a exemplo dos protótipos), entretanto tais percepções não são balizadas em um modelo de destaque, de onde os demais elementos deverão se aproximar ou se afastar de suas características conceituais.

Nesse caso, acreditamos ainda que a percepção é fruto de um trabalho mental, mas amparado numa vivência social, no armazenamento de experiências e na capacidade de enatuar contextualmente. A lógica que defendemos para esse processo é semelhante ao que explicam Rodrigues, Teófilo e Oliveira (2009, p.3548), “nossas categorias são condicionadas pela herança cultural que possuímos e pelos esquemas culturais que herdamos”. Indo mais adiante com esses autores, vemos que não é apenas o caso de agir para agrupar, mas de agir para promover à conceptualização do mundo. “As categorias são formas de percepção, não apenas de classificação, que têm bases etnocêntricas, e se prestam a fins culturais específicos”.

Marcuschi (2007, p.90) explica tal fenômeno dizendo que “significa apenas que sem nossa participação cognitiva não há representação da nem acesso à realidade, dado que não atingimos a ‘coisa em si’ como postulado por Kant”. Essa afirmação nos orienta para o fato de que “o protótipo natural ou a categoria pura é uma fantasia” (2007, p.91).

A esse respeito, nossa observação do processo de produção dos *graffitis* permitiu-nos perceber que o desenvolvimento do tema escolhido pelos artistas e o resultado de sua execução não é uma simples cópia da realidade, fazendo-nos lembrar as palavras de

Marcuschi (2007, p.126) quando diz que “a maneira como nós dizemos aos outros as coisas é decorrência de nossa atuação intersubjetiva sobre o mundo e da inserção sócio-cognitiva no mundo em que vivemos”.

Embora a proposta do grafiteiro seja a de trazer para o muro um assunto que faz parte da realidade das pessoas de sua cidade ou mesmo do mundo, ele tem consciência de que a materialidade de seu discurso não reflete a situação por inteiro e é fruto de sua visão intersubjetiva. Um exemplo que nos ajuda a explicar a subjetividade do grafiteiro em ação é a dessa intervenção feita por Banksy em uma pintura a óleo sem assinatura. A esse trabalho, o grafiteiro acrescentou os seguintes dizeres: “O programa de TV *Crimewatch* arruinou o campo para todos nós”.

Figura 1 – Óleo sobre tela – intervenção



Fonte: <http://newsimg.bbc.co.uk/>.

Essa ação de interagir com a realidade e imprimir sobre ela a sua interpretação é o processo que explica Bruner (1974 lido em CIULA E SILVA, 2008, p.23), quando diz que “perceber é categorizar, conceitualizar é categorizar, aprender é formar categorias, tomar decisões é categorizar”. Nesse sentido, não é possível admitirmos que haja formação de categorias sem o aparato sociocognitivo, pois o exemplo em tela mostra que houve um trabalho mental de escolha e interpretação, mas esse trabalho emergiu de uma prática social e engajada.

Autores como Mondada e Dubois (1995, p.287) preconizam que a categorização deva ser entendida muito mais como um processo que emerge das práticas simbólicas do que como uma atividade compulsória. Assim, elas dizem que: “[...] a atividade cognitiva individual, ao nível psicológico, é também uma atividade constante de categorização e não uma simples identificação e reconhecimento de objetos pré-existent”³⁶. Em outras palavras, não é somente um processo de operação lexical sobre o mundo, é muito mais “uma atividade sócio-cognitiva situada em contextos culturais específicos na tentativa de construir conhecimento” (MARCUSCHI, 2007, p.136).

De modo semelhante aos autores citados no parágrafo anterior, ou seja, defendendo o viés sociocognitivo para o conceito de categorização, posiciona-se Ciulla e Silva (2008, p.24), pois também acredita que a categorização seja “um processo que evidencia ainda mais o caráter de construção discursiva da referência”. Nesse sentido, a autora defende que os processos de apontamento, retomada, avaliação, construção e reconstrução se dão nos espaços da dimensão discursiva.

Rodrigues, Teófilo e Oliveira (2009, p.3546) dedicaram-se a entender o processo de categorização em sujeitos escolarizados e não escolarizados. Suas pesquisas apontaram para um caráter fortemente sociocognitivo desse fenômeno, pois, como dizem:

Nossa hipótese primeira é a de que um indivíduo, mesmo não-escolarizado, executa operações sociocognitivas que garantem o sucesso das suas capacidades de agrupar fenômenos sócio-culturais, de evidenciar conhecimentos linguísticos e de relacionar ambos com a maneira com que observa e participa do mundo, não fazendo isso apenas internamente (por meio de processos cognitivos) ou externamente (através da manifestação da linguagem na sociedade). Tal hipótese, [...], reforça a necessidade de se pensar na categorização não apenas em termos formais, em que a linguagem atua como um sistema de representações da realidade, ou um depósito de conteúdos semânticos acessíveis mentalmente pelas contingências da comunicação, mas como uma atividade constitutiva do conhecimento humano.

O trabalho dos autores com pessoas escolarizadas e não-escolarizadas mostrou que a condição de não ter vivido o sistema formal de aprendizagem não impediu que os indivíduos fossem capazes de proceder a uma organização do mundo e por consequência agisse nele, o que para nós comprova que a categorização não é meramente um processo de base objetivista, mas antes de cunho experiencial.

³⁶*En d'autres termes, l'activité cognitive individuelle, au niveau psychologique, est elle aussi une activité constante de catégorisation et non pas une simple identification et reconnaissance d'objets pré-existants.*

3.2 NOÇÕES DE RECATEGORIZAÇÃO

De partida, podemos atentar para a lexia da palavra recategorização que nos indica ser este um ato de categorizar novamente. Ao observarmos o conceito sociocognitivo de categorização que apresentamos anteriormente veremos que esse nos indica, ao lado de Blikstein (2003, p.46), “que a realidade se transforma em referente por meio da percepção/cognição e da interpretação humana” e por consequência que tal ato é uma atividade “constitutiva do conhecimento humano” (RODRIGUES; TEÓFILO; OLIVEIRA, 2009, p.3546). Partindo de tais premissas, dizemos que a atividade de recategorização não só constitui o conhecimento humano, como também a própria realidade – fato que explicaremos com mais detalhes adiante.

Nessa linha de pensamento, consideramos o que nos explica Apothéloz e Reichler-Béguelin (1995) sobre a ação de recategorizar. Conforme esses autores, trata-se de um recurso referencial em que uma entidade já introduzida no universo do discurso sofre transformações e tais “mutações” são perceptíveis pelo emprego de expressões referenciais renomeadoras.

Defendem, ainda, que essas expressões podem ser utilizadas para dar sequência a um discurso, não apenas retomando, mas também sendo portadoras de juízos de valor.

Toda expressão referencial pode ainda ser usada para ajustar saberes disponíveis sobre o objeto de discurso. Ou seja, é sempre possível imprimir sobre a expressão encarregada de retomar o objeto de discurso, algumas informações cuja razão para a utilização não seja referencial. (1995, p.247).³⁷

Ao mencionar essa possibilidade, Apothéloz e Reichler-Béguelin estão enfatizando outras razões a que podemos recorrer, além da retomada, para a utilização do recurso de recategorização e avançam na exposição desse raciocínio apontando funções que podem ser cumpridas a partir do uso dessa estratégia. Assim, a argumentação, a apresentação de um ponto de vista e a aspectualização serão exemplos de funções cumpridas no decorrer dos usos recategoriais em um discurso.

Mondada e Dubois (1995), em trabalho que – conforme Apothéloz e Reichler-Béguelin, complementa os seus – falam também da noção de recategorização e nos alertam para a dinamicidade dos objetos de discurso, ao afirmarem entre outras coisas que os objetos

³⁷ *Toute expression referentielle peut ainsi etre mise a profit pour ajuster le savoir disponible a propos de l'objet-de-discours. C'est-a-dire qu'il est toujours possible de greffer sur l'expression chargee d'identifier un objet-de-discours des informations dont la raison d'être n'est pas referentielle.*

podem ser transformados e também reconstruídos no curso da progressão textual. Na esteira desse pensamento, Koch (2005, p.37) afirma que,

Não é difícil constatar como o emprego de expressões nominais anafóricas opera a recategorização dos objetos de discurso, isto é, de que forma tais objetos, ao longo do texto, vão sendo reconstruídos de determinada forma, atendendo aos propósitos comunicativos do falante/escrevente.

Em Koch (2006, p.62), a autora sugere a atividade recategorial na forma de retomada, ao citar, entre as estratégias de referenciação, a possibilidade de reconstrução/reativação, ou seja, quando “um nódulo já presente na memória discursiva é reintroduzido na memória operacional por meio de uma forma referencial [...]”.

Assim como Koch, diversos autores, entre os quais Leite (2007), Zavam (2007) e Ciulla (2002 *lido em* CIULLA e SILVA, 2008), defendem – de modo semelhante ao que já havia sido dito por Apothéloz e Reichler-Béguelin – que o produtor do texto pode, por meio da recategorização, modificar o referente, atribuir-lhe ou retirar-lhe características, visando a produção de significados e o atendimento de sua audiência de modo único.

Zavam (2007, p.127), por exemplo, nos mostra que essa seria “[...] a possibilidade de o enunciador poder acrescentar (ou suprimir) informação nova, de forma a manter ou dar continuidade ao referente já estabelecido no discurso”. Do mesmo modo, é oportuno lembrar aqui a reflexão de Leite (2007, p.105), quando afirma que:

o falante, ao selecionar aquilo que julga mais adequado para permitir a identificação do referente, pode, por recategorização, acrescentar, suprimir, ou modular a expressão referencial em função das intenções do momento, que podem ser de natureza argumentativa, social, estética, etc.

Ciulla (2002 *lido em* CIULLA E SILVA, 2008, p.28), por sua vez, considera o fenômeno de recategorização inicialmente como o fazem os demais autores aqui citados até agora, ou seja, como um processo de remodelação de uma entidade a fim de acrescentar-lhe algum atributo, “tendo em conta que, enquanto na categorização um elemento seria introduzido no discurso, na recategorização um elemento já referido seria reformulado, sendo o seu significado alterado de algum modo”.

Nesse arcabouço, percebemos que a recategorização é entendida como um processo de reavaliação de objetos de discurso já inseridos no curso da interação via texto. Não discordamos desse postulado, porém, entendemos que essa consideração pode ser alargada de modo a alcançar os limites dinâmicos do texto. Uma vez que, ao considerarmos a construção dos referentes como um trabalho sociocognitivo e historicamente situado, não

podemos ignorar o fato de que um processo referencial possa ter, também, o mesmo caráter cognitivo e social.

Lima (2003), ao refletir sobre os efeitos de sentidos em textos cômicos, alerta para a existência do que chamou de recategorização metafórica sem menção lexical. Esse processo, segundo nos fez entender a autora, seria o responsável por desencadear a construção do sentido cômico em piadas cujo dispositivo de retomada (a recategorização de um objeto discursivo) está no domínio do inferível e não manifestado lexicalmente na materialidade.

No sentido apresentado por Lima, S. e de modo distinto do que considera a maioria dos autores que trabalham com esse fenômeno, Jaguaribe (2007, p.232) entende e defende que “o ato de recategorizar envolve um processo mental [...] mas envolve também uma dimensão social”, uma vez que se efetiva com o fito de garantir a evolução da comunicação. Essa consideração reforça nossa crença de que o processo sobre o qual lançamos nosso olhar vai além de simplesmente renomear uma entidade pré-existente na materialidade textual.

Costa (2007b, p.173), do mesmo modo, leva em consideração a necessidade de traçar inferências para proceder à construção dos sentidos e nos faz perceber que o processo de recategorizar nem sempre se manifesta por meio de uma recorrência direta na materialidade textual, como explicita nessa passagem, “não há um ‘grau zero’ de inferência. Qualquer ato referencial conta com algum trabalho cognitivo, com algum nível de inferência”.

Apesar de seu posicionamento no trabalho de 2002, Ciulla e Silva (2008, p.29) reconsidera o que entende sobre recategorização e admite que “considerávamos uma diferença entre os dois processos, portanto, no que tange à remissão: na recategorização um elemento seria retomado e na categorização não haveria retomada”. Após uma observação mais contundente dos pressupostos sociocognitivos, da referenciação e da ação dialógica entre mente e mundo, a autora reafirma que, “essa distinção pode se revelar problemática”.

Assumindo que “podemos dizer, então, que a recategorização depende do conhecimento prévio do interlocutor e pode ser instalada independentemente de menção no texto”, a autora cita como exemplo um conto de Moreira Campos, em que figuram as expressões nominais “**a própria mulher do filho**” (primeira menção apresentada no conto) e “**viúva-menina**” (segunda menção) para o mesmo referente:

Observando novamente a expressão “a própria mulher do filho”, embora se trate de uma introdução referencial, não é possível afirmar que, para construir esse referente, ele não tenha sofrido um reajuste, um remodelamento, isto é, uma recategorização. Isso porque não existe um modelo *a priori* de “a própria mulher do filho”, mas apenas algumas pistas lexicais e a aposta de que, com base em sua experiência e

conhecimento particulares, o leitor poderá recriar este personagem. E, nesse processo de recriação, os conceitos são reacomodados, pois há muitas coisas que variam a cada interação, devido aos vários fatores da dimensão discursiva, conforme a definimos anteriormente, nesse capítulo. (CIULLA E SILVA, 2008, p.30).

Assim, do mesmo modo que Jaguaribe aponta para uma dimensão social no ato de recategorizar e Costa (2007a, 2007b) considera, além do social, os processos cognitivos, Ciulla e Silva (2008, p.30) conclui afirmando que “isto significa que a remissão não é uma condição obrigatória para a recategorização, que pode ocorrer independentemente dela”.

Nesse dizer das autoras, não apenas encontramos um precedente, como também encaixamos nosso propósito de defender e investigar a recategorização ocorrendo para além da materialidade textual, fato que buscamos explicitar adiante. A seguir, discutimos mais claramente sob que ponto de vista entendemos esse fenômeno.

3.2.1 Ampliando o conceito de recategorização

Em Oliveira (2012), observamos a recategorização no processo criativo do *design* e percebemos que esse ato não se restringe apenas à materialidade textual, nem somente a um dos lados da comunicação³⁸. Ao analisar a produção de dois cartazes de divulgação e duas etiquetas de roupa (*tags*), confirmamos o pressuposto já ricamente explorado por Costa (2007a), Jaguaribe (2007), Ciulla e Silva (2008) e Lima (2003), mas também vimos que a recategorização acontece na produção e na recepção do material elaborado e que a primeira menção – condição necessária para haver a recategorização segundo a visão corrente – não é exclusividade da materialidade textual, estando também para além dela.

Como esse processo, tal qual descrevemos, ocorre, então? Para que fique mais claro, selecionamos um dos objetos analisados, em nossa pesquisa anterior, para demonstrar mais detalhadamente a nossa ideia.

Trata-se de um material elaborado para divulgar um espetáculo de dança e que foi concebido de modo diferente do habitual, ou seja, ao invés de optar pelo formato prototípico (cartaz em tamanho grande e afixado nas paredes), o *designer* preferiu algo diferente do convencional e que tivesse uma vida útil maior do que a do tempo de permanência do espetáculo.

³⁸ Referimo-nos a “um dos lados da comunicação” porque nesse trabalho, observamos o processo de produção pelo lado do produtor e pelo lado do leitor (público-alvo).

Figura 2 – Cartaz para divulgação de um espetáculo de dança



Fonte: Arquivo designer.

Dessa maneira, o que se pode ver ao lançarmos um primeiro olhar para a peça é que se trata de um cartão com uma imagem, na parte superior, e um bloco rosa, na parte inferior, onde constam todas as informações técnicas do espetáculo. Essas duas partes estão separadas por um picote. Assim, dividindo-o dessa maneira, o leitor poderia, num futuro próximo, descartar o que está abaixo do picote (as informações técnicas do evento) e reutilizar como desejasse.

a ideia pretendida pelo criativo era a de despertar no leitor a vontade de guardar para si o tal “objeto do mundo” [o cartão-cartaz] e não a pretensão de que esse leitor simplesmente passasse pelo informativo, olhasse brevemente para o conteúdo e partisse. O ‘cartão-cartaz’ seria entregue às pessoas e não ficaria fixado em algum lugar público. (OLIVEIRA, 2012, p.77).

Desse modo, do lado do criativo, identificamos esse fenômeno recategorizador quando – em seu trabalho de elaboração – tomou um elemento do mundo (cartaz) e o reformulou em seguida de forma ampliada ou melhorada com vistas a tornar único o seu projeto de dizer e, ao mesmo tempo, fortalecê-lo, levando-o a alcançar a audiência de modo satisfatório.

Outro elemento recategorizado nesta produção é a imagem da bailarina. Partindo de um cartaz pintado por Toulouse Lautrec – pintor francês, precursor da *art nouveau* – para divulgar o trabalho da dançarina americana Loie Fuller, o *designer* procedeu a sua própria versão.

Eu fiz uma versão dessa pintura do Toulouse Lautrec, só que sendo com ela...agora...e o trabalho dela é com luz negra [...] aí eu fiz uma ilustração que tá parecida com essa da Loie Fuller, sendo que uma... é meio que uma roupagem contemporânea, que tem uns efeitos que lembra luz negra. (*Designer 1*, 2012).

Assim, desenhou uma nova bailarina, acrescentando a essa ilustração elementos que faziam parte do universo criativo da cliente (a dançarina do espetáculo a ser divulgado), como a luz negra, por exemplo, que está indicada pelos pequenos lustres de cor lilás.

Desse modo, a reavaliação de um objeto que não estava anteriormente na mesma produção onde consta o elemento recategorizado, mais uma vez nos indica que o uso da língua sendo corporificado, emergente e enatuado permite que os objetos de discursos sejam criados e reavaliados em instâncias distintas. Em outras palavras, a bailarina original (primeira menção) existia no conhecimento de mundo do *designer* e da cliente que encomendou a peça (cartaz pintado por Toulouse Lautrec) e a reavaliação desse objeto de discurso consta na peça elaborada para divulgar o espetáculo.

Essa volta à nossa pesquisa anterior é uma tentativa de retomar o ponto de onde partimos e que nos levou a pensar a recategorização do modo como propomos no trabalho atual. Especificamente, estamos afirmando, com base nas discussões aqui apresentadas, que, além da superfície textual, existe um procedimento de atualização de objeto de discurso e que, nesse caso, dizemos que é a recategorização do formato do cartaz e da versão da bailarina, cuja primeira menção – tanto do formato quanto da bailarina norte-americana – é parte do conhecimento de mundo do *designer* e não de elementos da materialidade textual.

Tomando essa mesma peça para explicar o fenômeno ocorrendo na recepção, apontamos o processo de recategorizar quando o interlocutor participa com a responsabilidade de identificar e reavaliar o já dito ou o sugerido pelo produtor.

Levando em conta que o interlocutor não dispõe de recursos intelectuais totalmente afinados com os do criativo, mas que possui sua própria bagagem de saberes e crenças, o processo de atualização de referentes se torna ainda mais dinâmico. Nossa afirmação fica clara quando lemos o seguinte:

Acho mais legal porque a fotografia, aliás o desenho, da dançarina é maior do que o letreiro, é maior do que a informação. Eu gosto disso; porque isso, a meu ver, chama mais a atenção para o espetáculo do que se fosse uma letra, por exemplo, em que esse espaço rosa aqui com as informações tomasse maior proporção. (Leitor 1, 2012).

O interlocutor não conhecia Loie Fuller – a bailarina que inspirou o criativo a fazer essa ilustração – nem tampouco Toulouse Lautrec – outra fonte de informações para o artista – mas percebeu o teor valorativo que o *designer* pretendeu dar à construção, quando optou por essa disposição, por esses elementos e não por outros.

No que tange ao formato do cartaz, o leitor deu a seguinte declaração: “Eu gostaria de colocar no meu folder, assim, com um imã. Talvez sem isso aqui (*apontando pra parte rosa*), sem as informações [...] é um pôster bacana, [...], poderia emoldurar”.

O criativo apostou na capacidade do leitor de inferir e de jogar com seus próprios conhecimentos de mundo e, em função disso, promoveu uma fuga do “lugar-comum”. O resultado dessa “saída” foi demonstrado no comentário anterior, quando o leitor manifestou interesse em guardar a peça, e ainda pode ser lido nessa sua segunda fala, em que parece enxergar uma qualidade a mais na peça: “É uma obra de arte, é uma visão artística sobre a obra, o evento”.

As considerações feitas pelo leitor convidado para nossa pesquisa anterior nos mostraram que a recategorização, a plurissignificação e as intenções do *designer* não se esgotaram no momento da criação, pois, como pôde ser visto nos depoimentos dados pelo interlocutor, houve um processo de atualização que foi além do já realizado pelo criativo na produção e de sua expectativa quanto à recepção.

Podemos concluir que, nesse processo de interação, a produção de sentido funciona muito mais parecida com um trabalho conjunto do que com o acatamento de “ordens”; principalmente, quando temos em vista a fluidez dos discursos.

Partindo dessas ideias, acreditamos que o processo recategorizador, no contexto de produção de *graffitis*, ocorra de maneira semelhante ao que acontece no *design*, pois supomos que aconteça em ambos os lados – tanto no de quem produz quanto no de quem

interage com os *graffitis* – e, principalmente, não necessita de uma primeira menção materializada para acontecer.

Nesse sentido, não podemos deixar de retomar o que se lê em Jaguaribe (2007, p.232), que, ao considerar a recategorização como fenômeno sociocognitivo, deixa claro que essa atividade é um processo “que se resolve aquém e além da superfície textual”. Assim, somos autorizados a afirmar que não há como negar a necessidade de considerar outras semioses no processo de construção, reconstrução e interlocução dos objetos discursivos.

Com isso, fica claro que o conceito de recategorização que estamos apresentando desde Oliveira (2012) e nesta pesquisa não cumpre o papel de apenas lembrar uma entidade discursiva sob outra roupagem, mas que exerce uma nova função, a de transformar para além da materialidade textual. Nosso ponto de vista é o de que, quando recategorizamos, estamos atualizando todo o processo de criação e de interlocução e pondo a textualização em atividade constante. Conseqüentemente a essa ação, a realidade será recategorizada também.

Em outras palavras, recategorizar não é entendido aqui apenas como o ato de retomar sob outro rótulo uma entidade materializada no texto, defendemos que ela seja mais do que isso, é uma resposta à perturbação aludida por Maturana (2001, p.74), dado que para ele a perturbação:

é uma condição constitutiva dos sistemas determinados estruturalmente que, em suas interações, o agente externo atuante sobre ele desencadeie mudanças estruturais determinadas nele. E tanto ser vivo quanto meio são sistemas determinados estruturalmente.

Equivalente a esse pensamento de Maturana, encontramos uma afirmação anterior de Bakhtin (2000, p.290) a nos indicar que “toda compreensão é prenhe de resposta”. Julgamos que tal assertiva tanto explica o movimento de ação e reação (perturbação) na produção de textos e de sentidos como aprofunda o que estamos querendo advogar aqui nesta pesquisa, o fato de que a recategorização é também um mecanismo de dinamização do evento texto.

Tendo sido antes tratado, nos trabalhos de Lima (2003) e Leite (2007), como ação valorativa e argumentativa de construção textual e de sentidos, nesta pesquisa esse conceito está sendo considerado também como um processo de mudança de função e de comportamento, tal qual defendemos ao mostrar a conversão do cartaz de artefato de uso para objeto de arte e, mais recentemente, ao apresentar a transformação das paisagens urbanas e das relações afetivas com a cidade por obra da intervenção do *graffiti*.

Conforme Beaugrande (1997), a dinamicidade do fenômeno textual está relacionada com o multidirecionamento de semioses na sua constituição, mas também se liga ao fato de ele ser caracterizado como tal quando alguém o está processando, ou seja, interagindo com ele, produzindo sentidos e fabricando realidades. Como assumido por Costa, Alves e Monteiro (2016), quando está ocorrendo uma nova textualização.

Para nós esse processo – que ocorre desde a elaboração até a interlocução – pode ser compreendido como um processo de recategorização em várias instâncias, uma vez que as relações, no dizer de Blikstein (2003, p.42), de “construção e ordenação do universo”, não se dão de forma apenas bidirecional, nem simplesmente por meio de localização de semelhanças ou apenas de modo cognitivo, bem como não são dependentes de materialidades prévias para ocorrer.

Por esse ângulo, percebemos o quanto nossa proposta de visualizar o fenômeno da recategorização como ferramenta de reconstrução do real está em harmonia com a concepção dinâmica de texto que já apresentamos e com o que já vínhamos dizendo sobre o caráter emergente da linguagem. A respeito dessa possibilidade, Hanks (2008, p.101) nos fornece uma importante reflexão, ao considerar que “a produção e a recepção textual podem mudar a realidade social ao alterar os entendimentos e as relações”.

Ao defender a alteração dos entendimentos e das relações, Hanks (2008) nos mostra que nossa hipótese de que os *graffitis* são uma proposta de comunicação com o entorno, mas que sua realização vai além dessa proposta – pois transforma realidades – é viável para explicar a recategorização como um fenômeno situado, enatado e emergente. Esse nosso pensar confirma-se na fala de um dos nossos artistas participantes, “o grafite é muito mais do que a tinta no muro, é isso aqui, esse encontro³⁹, é juntar várias pessoas” (G3, 2016).

Há outro exemplo que nos ajuda ainda a explicar o conceito que estamos discutindo e que, a nosso ver, torna-se um grande auxílio em nossa argumentação a favor da noção de recategorização que defendemos. As reflexões a respeito desse exemplar estão apresentadas a seguir.

³⁹ Referindo-se ao evento organizado para reunir grafiteiros em torno do tema: “abaixo a violência contra a mulher”, num bairro da periferia de Fortaleza.

3.2.2 A recategorização no contexto do *graffiti*: reforçando explicações sobre o conceito dinâmico de atualização de objetos de discurso

Uma intervenção feita em um muro de uma pequena cidade de Londres trouxe à tona uma valiosa contribuição às discussões sobre a perenidade dos *graffitis* e é, para nós, um importante argumento para o conceito dinâmico de atualização de referentes que estamos tentando defender.

Trata-se de um *graffiti*, feito com a técnica do stencil⁴⁰, cujo autor grafiteiro o nomeou de “Bad Kitty”, por ser uma versão sadomasoquista da personagem Hello Kitty. A imagem que selecionamos para constar nessa exposição está composta de duas versões (antes e depois) justapostas para melhor referendarmos a história durante a observação.

Figura 3 – Antes e depois de o *graffiti* "Bad Kitty" ser apagado



Fonte: The telegraph.

Enfatizando, num primeiro momento, apenas a imagem disposta à esquerda, percebemos, pintada no muro, uma figura bastante conhecida de nosso imaginário popular, a Hello Kitty, desenhada de modo diferente, assumindo uma personalidade “bad”, tornando-se, portanto, “Bad Kitty”, como já adiantamos. Levando em conta o que se lê, sobre recategorização, por exemplo, em Jaguaribe (2007) e em nosso trabalho anterior, Oliveira (2012), por si só, essa transformação já se constitui em um processo de atualização de objeto de discurso, uma vez que temos uma personagem infantil rerepresentada em outra perspectiva.

Poderíamos ser questionados a esse respeito porque não vemos a personagem Hello Kitty na materialidade do texto, ou seja, grafitada no muro. Entretanto, conforme

⁴⁰ Resultado da aplicação de tinta spray sobre um gabarito confeccionado pelo próprio artista.

defendemos, não seria necessária uma primeira menção materializada, muito menos a presença de uma imagem da personagem original para que ocorresse o processo. Encontramos reforço para a suposição de uma construção cognitivo-discursiva do referente em tela nas palavras de Ciulla e Silva (2008, p.30) quando manifesta seu posicionamento sobre esse processo e afirma que “a remissão não é uma condição obrigatória para a recategorização, que pode ocorrer independentemente dela”.

Essa maneira de entender o processo de recategorização nos mostra que defender a construção de texto tomando elementos e sentidos que se encontram para além da materialidade está em acordo com os postulados mais recentes sobre essa matéria.

Para compreender que “Bad Kitty” trata-se da atualização de um objeto discursivo, é necessário recorrer ao conhecimento prévio sobre personagens infantis e resgatar a imagem original. Ao comparar a noção que se tem incorporada culturalmente com a que foi grafitada no muro, fica fácil reconhecer a retomada do elemento e o acréscimo valorativo que foi dado.

Tomando, agora, a imagem disposta à direita, afirmamos que se trata do mesmo muro, porém, sem o *graffiti* inicial (Bad Kitty). O que percebemos, neste momento, é a assinatura do mesmo grafiteiro e a imagem do funcionário, enviado pela prefeitura para apagar o *graffiti*, replicada⁴¹ na parede; o mesmo que aparece registrado na primeira foto. De acordo com o próprio artista, essa foi sua reação à ação do funcionário:

Ter uma peça ou um *graffiti* removido nunca me incomodou, é parte do jogo, mas desta vez foi diferente porque durou apenas oito horas. Então, dá pra imaginar como eu fiquei frustrado quando voltei lá e encontrei o cara começando o processo de apagar minha imagem do muro — processo que eu documentei (DS, 2014, *on line*).

Observamos, nesse depoimento, o processo de construção e de atualização de uma entidade textual que não estava presentificada na materialidade do *graffiti*, mas que veio a fazer parte do processo de produção. É a atitude do próprio grafiteiro, artífice da obra, sobre o que estava acontecendo.

Com base no que já viemos defendendo até aqui, afirmamos que, para compreender o processo argumentativo de atualização de objetos de discurso que ocorreu nesse contexto, o interlocutor terá que levar em conta que naquele muro houve um *graffiti*, que é prática comum da prefeitura local apagá-los e que a obra atual é uma reprodução dessa

⁴¹ A réplica foi feita usando-se, também, a técnica do stêncil. Essa forma de fazer *graffitis* é bastante comum, pois imprime qualidade ao desenho e dá certa agilidade ao processo.

praxe. Sendo assim, o passante poderá inferir que essa é uma resposta do artista a todo esse sistema.

Esse modelo que tomamos, por ora, apenas para nos auxiliar a construir nosso fio de defesa de uma concepção mais ampla de recategorização, reforça que esse fenômeno, bem como a referência e o uso da língua não são algo planejado. A partir dessa amostra, somos capazes de dizer, assim como Leite (2007, p.107), sobre os “modos como os aspectos cognitivos, pistas linguísticas presentes na superfície textual e variáveis extralinguísticas (crenças, conhecimento partilhado e de mundo, etc.) interagem na construção de sentido de um texto”.

Perceber que vários elementos e situações oriundas de contextos diferentes co-construem os textos e os sentidos é entender que essa ação é situada, corporificada e, ainda, enatuada. Costa (2007a, p.65), ao tratar a questão da não existência de separação entre o verbal e o não-verbal, explica que “o discurso se instaura no curso do desenvolvimento das atividades sociais conjuntas e emerge das negociações de sentido que acontecem naturalmente, no desenrolar dessas atividades”.

Voltando à recategorização no contexto do *graffiti*, sugerimos, com base nesses raciocínios apresentados, que, nesse caso, o processo de retomar, atualizar e apontar não é responsável apenas pela manutenção progressiva de uma entidade materialmente situada, mas que vai além desse papel, porque, em muitos casos, ainda promove uma reconstrução do próprio real. Koch (2006, p.40) ao tratar da relação entre texto e a situação comunicativa, demonstra que:

É preciso lembrar que o texto tem reflexos importantes sobre a situação [...]. Ao construir um texto, o produtor reconstrói o mundo de acordo com suas experiências, seus objetivos, propósitos, convicções, crenças, isto é, seu modo de ver o mundo [...]. Há sempre uma mediação entre o mundo real e o mundo construído pelo texto.

Ao falar dessa mediação, a autora menciona “o mundo construído pelo texto”, que, a nosso ver, não se trata apenas da materialidade textual ou do fio da narrativa construída pela tentativa do autor de alcançar seus objetivos, entendemos esse mundo como sendo o próprio texto – sendo ele um multissistema – e o que por obra dele se recategoriza, ou seja, os objetos discursivos da realidade. No caso de nossa pesquisa, referimo-nos à transformação da cidade, das ruas, dos bairros periféricos e das próprias pessoas.

Ainda sobre essa transformação dos espaços promovidos pelos *graffitis*, temos o seguinte depoimento: “às vezes, o *graffiti* é a única coisa de melhoria que a pessoa vai ter na comunidade durante vários anos” (G3, 2016). Se considerarmos do ponto de vista prático que

as melhorias em uma comunidade são as obras de pavimentação, de saneamento, de urbanização e de socialização que venham a ser promovidas pelas autoridades municipais, estaduais e federais, podemos perceber que dar ao *graffiti* esse mesmo *status* o confere a condição de elemento de transformação do espaço físico e, ao mesmo tempo, assevera nossa ideia de que a recategorização – do modo como defendemos – ocorre para além da materialidade textual.

Esse mesmo grafiteiro ainda nos narrou a fala de uma interlocutora – ouvida quando estava trabalhando numa comunidade periférica do Recife⁴². Segundo ele, ao se dar conta do imenso painel que se descobria naquele ambiente, ela reagiu assim: “finalmente esse beco vai ganhar vida”. Ao lado dos indícios já apresentados aqui, consideramos esse depoimento também uma importante peça para nossa argumentação.

Hanks (2008, p.33) defende uma posição ativa para os textos e esse entendimento prova a viabilidade de nosso modo de considerar a recategorização ocorrendo do real intersubjetivo para o real objetivo, ou seja, para além da materialidade textual.

Além de sua orientação temática, os textos são também voltados para contextos de ação nos quais eles são produzidos, distribuídos e consumidos. Criações ideológicas tornam-se parte da realidade prática ao serem percebidas em ação e este fato acarreta sua adaptação a acontecimentos sociais concretos.

Como fica exposto com os depoimentos dos grafiteiros, de seus interlocutores e por meio dos referenciais apresentados, nossas afirmações não são meras suposições infundadas, essas repousam nos depoimentos apresentados aqui, mas também nas informações que recebemos de muitos grafiteiros com os quais conversamos no decorrer da pesquisa. Essa tese – a de que a recategorização ocorre para além do materialmente colocado – é reforçada quando os artistas dizem que essa forma de expressão – o *graffiti* – constitui-se como proposta de intervenção urbana que adentra os espaços sociais e constrói suas mensagens.

Por consequência, nossa opinião – assim como a dos próprios artistas – é a de que sem a rua (real) não há *graffiti* (texto). Anterior a nossa colocação, está a de Blikstein (2003, p.54), “sem práxis, não há significação”, indicando que como seres linguajantes que somos – tomando de empréstimo o termo de Maturana – não podemos prescindir da relação com o real para criar e recriar a linguagem e a realidade. Do mesmo modo que todos os demais argumentos elencados nesta argumentação, acreditamos que o entendimento apresentado por

⁴² A característica principal dessa comunidade é a de ser feita por ruas extremamente estreitas e semelhantes a um labirinto.

Blikstein nos auxilia no reforço de nossas ideias acerca da recriação do conceito de recategorização.

Neste capítulo, nos dedicamos a descrever o percurso teórico de nossa pesquisa, mas também a explicar de onde provêm nossas suposições, teses e hipóteses. Com o auxílio dos teóricos e dos inúmeros depoimentos citados neste momento da exposição da pesquisa, construímos uma proposta e iniciamos a sua defesa com pequenos argumentos e observações particulares asseveradas pela práxis do *graffiti*.

No capítulo seguinte, nossa descrição recai sobre o próprio fazer da pesquisa. Nesse momento, falaremos do itinerário metodológico seguido e dos personagens com os quais interagimos, bem como dos instrumentos utilizados para a coleta e para a construção das categorias de análise.

4 PERCURSO METODOLÓGICO: DA IDEIA À EXECUÇÃO

“Os índices de pensamento em processo precisam encontrar modos de leitura. É isso que propomos”.

(SALLES, 2006, p.14).

As reflexões empreendidas no início da produção desta tese fizeram-nos lembrar as palavras de Marcuschi (2010, p.135) quando se refere à metodologia, “o interessante numa metodologia não é precisamente o quanto se controla, mede, calcula e assim por diante, mas em que medida tudo isso é relevante para os propósitos que se tem em vista”.

Com a exposição que fizemos no capítulo de fundamentação, ficou claro que, para nós, o texto é um evento que emerge nas práticas sociais cotidianas e que se recategoriza em diversas dimensões: do real objetivo para o real intersubjetivo⁴³. Esse posicionamento nos auxiliou na organização dos roteiros de entrevista, na coleta do material e, principalmente, no estabelecimento de categorias condizentes com a singularidade de nossos dados.

Assim, nossas ideias sobre texto, sobre referenciação e recategorização foram, ao mesmo tempo, a base e a delimitação para nossa proposta de mostrar a natureza dinâmica de texto do *graffiti*, como também a de delinear o perfil dos participantes da pesquisa, dos dados, das categorias e do método de análise.

Tendo em vista o que acabamos de descrever e o curso seguido no desenrolar da construção pragmática e teórica deste capítulo, bem como sua organização, tomam como ponto de partida a caracterização da pesquisa em sua natureza. Ao mostrarmos que nosso posicionamento de analistas do processo de construção textual e de sentidos pede o encaminhamento rumo à pesquisa qualitativa, justificamos e explanamos sobre esse tipo para bem marcarmos o ponto de vista sob o qual olhamos para os dados coletados.

O método, como decisão subsequente à natureza da pesquisa, veio a ser o da observação participante. Para nós não restavam dúvidas sobre essa inserção participante no universo dos *graffitis*, uma vez que os cursos, os eventos e as conversas travadas nesse meio sempre nos convidavam a agir também como personagens dos processos e não apenas como observadores distanciados.

⁴³ A ideia de recategorização na dimensão do real objetivo para real intersubjetivo a que estamos nos referindo está ligada ao trabalho de ressignificação que há desde a manipulação dos saberes, dos conhecimentos prévios e dos materiais para a construção de um projeto de dizer. Por sua vez, esse projeto será também recategorizado na interlocução. Seria equivalente – mas não idêntico – ao processo de recategorização metafórica proposto por Aphotéloz e Reichler-Béguelin (1995); a diferença reside no fato de que para os autores franceses esse processo consiste na predicação de atributo sobre um objeto de discurso presentificado na materialidade textual e a nossa proposta aponta para a predicação de atributos para além da materialidade textual.

Após apresentarmos esses dois quesitos gerais da metodologia, adentramos na especificidade de nossa pesquisa, sendo esse o momento de descrever os sujeitos (grafiteiros e interlocutores). Assim traçamos um perfil sobre cada um, em acordo com o que nos narraram a propósito de si e de suas atividades. Nesse tópico, ainda é possível falarmos da caminhada de captação dos interlocutores e a solução encontrada para os percalços da busca.

O *graffiti*, tendo sido mostrado anteriormente como fenômeno textual, aqui participa como *corpus*. Obviamente não descartamos sua característica textual, entretanto nossas observações e descrições se deram apenas sobre os *graffitis* selecionados para as nossas análises.

O item seguinte ao do *corpus* está dedicado a descrever os instrumentos de pesquisa e o papel deles no processo de captação de dados. Os procedimentos de coleta, por sua vez, foram adotados em consonância com o gráfico que elaboramos, conforme se perceberá no organograma 1. Assim o direcionamento dado por essa estratégia de organização do método, servirá ainda para o momento posterior, que é o de análise.

Por fim, o capítulo apresenta ainda as categorias e o método de análise. Com o estabelecimento das categorias (Organograma 2), elaboradas com base nos pressupostos da visão ampliada que temos para a recategorização, podemos também sugerir como se darão as análises, embora somente em capítulo oportuno (capítulo 5) essas sejam apresentadas.

4.1 NATUREZA DA PESQUISA

A pesquisa que empreendemos, por observar e buscar compreender um processo criativo de produção e interlocução de textos multissemióticos, é de natureza qualitativa. Nosso empreendimento situa-se no que as pessoas descreveram sobre seus processos de criação textual (gráfitagem) e sobre a interação com tais textos. Sobre esses dados é que propomos uma reflexão a respeito da dinamicidade do fenômeno texto e a recategorização da realidade operada por tais produções.

A propósito desse tipo de abordagem, Marcuschi (2010, p.123) nos orienta que “a noção mais importante neste momento é a que sugere serem os fatos da língua uma construção social e não um dado objetivo, independente e extrínseco ao indivíduo”. Tal assertiva está ligada ao fato de ter-se percebido a relação entre os discursos e sua inserção no mundo, daí por que não podemos mais “olhar” para os dados de uma pesquisa sem levar em conta a ação social que se empreende nesse processo.

Embasados nessa observação inicial, tentamos organizar o terreno metodológico adequado para explicarmos o que temos exposto desde o pré-projeto, que é a nossa intenção de investigar o *graffiti* como evento comunicativo (BEAUGRANDE, 1997) que envolve aspectos multissemióticos e está sempre em processo.

Considerando a natureza dialógica de qualquer produção discursiva, tem lugar nesse processo o sujeito que cria e aquele que “recebe”, os quais, segundo Beaugrande (1997) fazem parte do texto. Por essa razão, julgamos adequado dar atenção à criação e à interlocução, bem como à reconstrução do real operada por meio dessa relação: produção-recepção⁴⁴.

Suassuna (2008, p.349) nos oferece maiores esclarecimentos sobre a pesquisa qualitativa e explica que:

Numa abordagem qualitativa, a teoria vai sendo construída e reconstruída no próprio processo de pesquisa, o mesmo se dando com as opções metodológicas, que vão sendo gradualmente explicadas e redefinidas. A análise ocorre paralelamente à observação, na medida em que o pesquisador seleciona aspectos que devem ser explorados e decide quais os que devem ser abandonados.

Adiantamos que nossa proposta se alinha a esse raciocínio apresentado pela autora, uma vez que, ao trabalharmos com dados singulares, a abordagem analítica foi construída paralelamente à observação e à coleta dos dados. A despeito de estarmos sempre conscientes da necessidade de delimitar um caminho metodológico para melhor agir nesse terreno, vimos que a emergência do nosso objeto – ressaltando ainda o que disse Marcuschi (2010) sobre a construção social dos fatos da língua – exigiu-nos uma postura flexível.

Nesta pesquisa, buscamos compreender o trabalho criativo de sujeitos que, segundo nosso conhecimento de mundo, parecem ainda não ser vistos como artistas pela maioria das pessoas e que, muitas vezes, se encontram à margem do que a sociedade considera aceitável ou mesmo classifica como arte. Além disso, como dissemos antes, pretendemos ainda verificar como esses elementos (*graffitis*)⁴⁵ chegam a se configurar numa estratégia de comunicação e de recriação da realidade em espaços urbanos.

Desse modo, o que será encontrado em nosso trabalho versará sobre escolhas, influências, estratégias comunicativas, produção de uma manifestação textual e sua relação

⁴⁴ É necessário frisar que nossa posição é a de sociocognitivista e, por essa razão, o que mencionamos sobre a relação produção-recepção não é pensado somente em termos de um alguém que diz e um alguém que recebe a informação dita. Nosso ponto de vista é orientado para a construção social dos enunciados e dos sentidos. Assim, ao usarmos os termos produção/recepção não estamos ignorando as condições sociais de produção/recepção nem deixando de notar as negociações que ocorrem no fluxo dos discursos.

⁴⁵ Cumpre esclarecermos que, neste momento, estamos nos referindo ao *graffiti* como obra artística.

com o entorno, conforme nos fazem ver Costa e Costa (2001) ao apontar as características do tipo qualitativo de abordagem. Nesse sentido, afirmamos, com Abaurre, Fiad e Mayrink-Sabinson (1997, p.15), que “esses dados podem contribuir de forma significativa para uma discussão mais profícua da natureza da relação sujeito/linguagem no âmbito da teoria linguística”.

4.2 SOBRE O MÉTODO

A observação participante foi a técnica que escolhemos para dar corpo a esta pesquisa. Oriunda da etnografia, ela se ajusta a nossa demanda por possibilitar o registro de um processo localizado na vida real e que tem caráter dinâmico, ou seja, a construção do projeto de dizer do grafiteiro e a interlocução com os agentes de leitura dos *graffitis*.

A partir da identificação dos participantes no cenário social em que estão inseridos, posicionamo-nos, enquanto pesquisadores, para buscar descrever os métodos de trabalho, entender as vivências, os valores culturais e pessoais desses sujeitos participantes. De posse desses dados, fomos capazes de relacionar tais elementos aos nossos objetivos de pesquisa, de traçar uma rota de análise e por fim tentar confirmar a nossa tese.

Como consequência do método adotado, a pesquisa de campo se mostrou como sendo a atividade de maior valia, pois os objetivos perseguidos – (1) descrever o processo de recategorização na construção de objetos de discurso no *graffiti*; (2) investigar se (e como) essa produção está sendo utilizada como ferramenta comunicativa a partir do olhar do próprio sujeito grafiteiro e de alguns daqueles que se dispõem a contemplar os *graffitis* pelas ruas; (3) e; finalmente, observar os possíveis efeitos da (inter)subjetividade na produção dos *graffitis* e na recriação da realidade – exigiam de nós um compromisso de longo prazo.

Sendo assim, a atitude de ir a campo nos direcionou ao local de trabalho dos sujeitos, aos eventos promovidos pelos próprios grafiteiros e às atividades ligadas a essa área, como cursos, exposições e palestras, onde algumas vezes atuamos, ao mesmo tempo, como pesquisadores e como participantes.

Nossos objetivos ao decidirmos pela observação participante foram os de conhecer a perspectiva das próprias pessoas e ao mesmo tempo conseguir atuar nessa busca de modo personalizado, multifatorial e, principalmente, dialógico. No decorrer dos anos que dedicamos a este trabalho, nas muitas “invasões” ao terreno de nossos gentis sujeitos de pesquisa, nas dezenas de conversas que tivemos com eles, fizemos diversas anotações, rabiscos, gráficos e tabelas. Muitas dessas informações, atualmente, são parte dos raciocínios

expostos aqui, bem como dos próprios instrumentos que nos possibilitaram seguir adiante na coleta de dados. Tudo isso nos faz lembrar o que disse Abaurre, Fiad e Mayrink-Sabinson (1997, p.18)

Submetidos, nessas circunstâncias a um processo veloz e contínuo de mutação, compreende-se porque os dados de aquisição estão sempre a indiciar aspectos de um processo que se constitui no próprio objeto de estudo das pesquisas em aquisição da linguagem.

4.3 PARTICIPANTES DA PESQUISA

Neste tópico, nosso intuito é dar a conhecer sobre os sujeitos de nossa pesquisa e, portanto, fazemos isso apresentando mais informações sobre o perfil do grafiteiro e de seu interlocutor.

4.3.1 Os grafiteiros

Os grafiteiros são pessoas que desenham pelas ruas da cidade com o uso de *sprays* de tinta. Às vezes, são tidos como marginais; isso ocorre quando sua arte é vista como sujeira. Ainda que, atualmente, tenha havido uma espécie de aceitação a esse tipo de produção, muitas pessoas não deixaram de ver os *graffitis* como agressão à paisagem urbana. Por consequência, o grafiteiro não é bem recebido em todos os espaços, e isso explica a atuação noturna e aventureira de muitos deles, como também as eventuais prisões.

Para conseguirmos sujeitos que se dispusessem a participar desta pesquisa, fomos a campo real e virtual; conforme já informamos, estivemos nos cursos, nos eventos, nas palestras e nas ações de rua; conversamos com muitos deles e ainda com outros que nos eram indicados até que obtivemos as aceitações necessárias. Sobre o número de participantes, esta pesquisa conta com a colaboração de três grafiteiros, que são conhecidos por: Grud, Thyagão e Abu.

Esses nomes são identidades criadas, às vezes na adolescência, outras vezes convencionadas por amigos ou familiares ou mesmo adotadas no decorrer dessa atividade. A nomenclatura, quando ligada à atividade grafiteira, é comumente adotada e relacionada à necessidade de o artista evitar ser identificado pelas autoridades, em função do caráter ainda “marginal” que sua arte apresenta. Um dos “nossos” grafiteiros deu a seguinte declaração, ao falar a respeito dessa estratégia de identificação: No final dos anos 80 e início dos anos 90, com a chegada dos movimentos skate e pichação, em Fortaleza, os iniciantes se inspiravam e copiavam os artistas/skatistas de São Paulo e EUA, onde todos eles tinham um codinome. Isso também ajudava a manter o anonimato quanto ao pichador, para não ter seu verdadeiro nome escrito nos muros, dificultando a identificação pelas autoridades e

aos skatistas, dando um diferencial e uma identidade. Havia uma espécie de batismo, quando chegava um novo membro, a galera procurava alguma coisa na pessoa pra que servisse de mote pra dar um apelido (G2, 2015).

Tudo o que nos contaram os grafiteiros sobre seus nomes também foi percebido nas leituras que fizemos; além disso, descobrimos que a adoção de um nome alternativo seria também a afirmação dessa identidade que só existe, às vezes, em consequência do trabalho que exercem⁴⁶.

Outra característica desses artistas é que, a depender do tipo de trabalho e de suporte, podem vir a agir sozinhos ou em grupos, levando sua proposta de “arte-comunicação” a muros, calçadas, asfaltos e até museus em Fortaleza e em outros centros urbanos. Alguns dos artistas de nossa pesquisa fazem parte de coletivos de *graffiti*, uma forma de levar a cabo, mais rapidamente, os trabalhos em grandes formatos.

A seleção dos grafiteiros não obedeceu a nenhum critério estético. A partir da descoberta de trabalhos nos muros da cidade, fizemos opção por algumas pessoas e as consultamos sobre sua adesão ou não. Essa escolha foi baseada em conhecimento prévio acerca da facilidade ou não de contato e de empatia dos pretensos sujeitos com as questões acadêmicas.

Respondendo a um critério ético e metodológico, adotamos um sistema de codificação para nos referir aos grafiteiros no decorrer da análise. Assim, decidimos chamá-los respectivamente por G1, G2, G3, que é a simples junção da primeira letra da palavra grafiteiro e o número correspondente à ordem de aparecimento deles em nossa trajetória de pesquisa.

Desse modo, descrevemos, a partir de agora, o trabalho e o estilo de cada um deles:

4.3.1.1 Thyagão – G1

O nome Thyagão é um apelido criado em família, devido à sua estatura em relação a outras pessoas da família e ao seu peso. Começou a grafitar no início dos anos 1990 e foi influenciado por um filme datado de 1979 de nome Guerreiros. Conforme seu próprio

⁴⁶ Nesta pesquisa, a chamada aos grafiteiros será feita por uma denominação elaborada especificamente para este trabalho. Decidimos por essa estratégia, por entender que usar tal nome não traria danos à identidade dos sujeitos, embora a alcunha de cada um seja também uma alternativa que existe com essa mesma finalidade. Entretanto, com essa adoção pretendemos proteger a identidade do sujeito grafiteiro.

relato, toda a estética do filme o influenciou: as roupas, o comportamento e a linguagem do *graffiti*.

Para ele, o *graffiti* é uma forma de comunicação com as pessoas e com a cidade e tal processo é movido fortemente por paixão àquilo que se faz e ainda que, ao grafitar, deve-se “Pensar em um conjunto. Não só naquela obra, mas em um discurso”.

Sua linha condutora de criação é o humor e as habilidades que julga mais importantes nesse processo criativo de grafitar são a pesquisa e a curiosidade. Por acreditar que toda forma de arte é um exercício de linguagem, tem em seu processo de trabalho elementos adquiridos em suas leituras sobre filosofia e algumas obras de Platão.

O estilo de trabalho, de acordo com sua descrição pessoal, dá-se em torno do personagem. Ao desenvolver um personagem, cria um universo e trabalha com ele e a partir dele. Uma vez que sua intenção é conectar-se com as pessoas, busca desenvolver personagens que dialoguem com os anseios e com as práticas de vida das pessoas. Disso decorre a opinião de que se faz *graffiti* para a cidade.

Algumas vezes trabalha sozinho e em outras em coletivo. Quem define a escolha – se o trabalho será realizado só ou em grupo – é o tipo de atividade a ser executada. Quando se trata de eventos de *graffitis*, ações sociais em comunidades da periferia, em escolas, em museus, prefere juntar-se a outros grafiteiros.

Sobre as etapas de produção, Thyagão admite que cada grafiteiro detém a sua maneira de condução. Em seu caso, o local de ação intervém no trabalho. Após observar o entorno e o muro que será grafitado é que inicia os desenhos em seus cadernos para ter uma ideia do resultado final. Seguindo a isso, organiza os materiais e escolhe o melhor dia e horário para produzir o *graffiti*, que poderá ficar pronto no mesmo dia ou não. Algumas vezes pede autorização e em outras não chega a fazê-lo, por já haver *graffiti* no muro e que o leva a inferir que tal espaço está previamente autorizado para essas práticas.

Para esse grafiteiro, a produção dos *graffitis* afeta a realidade, pois ele acredita que à medida que modifica uma paisagem, está transformando não só aquele ponto da cidade, mas também tudo e todos que se relacionam de alguma forma com aquele ambiente. Conforme suas palavras, “dentro desse cenário, têm as pessoas. Essas são impactadas de diversas formas. No meu caso eu procuro o humor. Fazer as pessoas sorrirem”.

4.3.1.2 Grud – G2

O nome Grud é resultado de uma característica de nascença: Parte de sua orelha é colada e isso foi notado pelos amigos que logo o “batizaram” de Grude. Mais tarde, o nome foi reduzido a Grud com o “d” mudo, conforme uma sugestão dada pelo artista Zé Tarcísio.

Grud começou a grafitar na adolescência, depois de ter sido iniciado na pichação. Ele observa que desde sua época como pichador – em que na técnica predomina a escrita – já esboçava alguns desenhos e, após conhecer a aerografia, adentrou com mais intensidade no pictórico e no muralismo. Segundo suas palavras, a decisão pelo *graffiti* foi algo natural, “Um caminho que se fez pelo que eu vivi na época de adolescente, skatista, pichador, punk... era uma linguagem que estava dentro desse contexto”.

Mesmo sendo um caminho inevitável, Grud teve suas dificuldades neste universo e uma delas, conforme seu relato, foi a definição de um estilo, de uma linha estética e de uma poética. Para desenvolver seus trabalhos, tenta fugir do que chama de clichê (flores, ursinhos, casinhas e figurinhas infantis) e busca uma maturidade imagética que muitas vezes, para quem interage com as obras, soa andrógono, esquisito e até mesmo extraterrestre, conforme nos narrou. Mesmo assim, conseguiu nos explicar em que tipo de estilo está enquadrado o seu trabalho e afirma sem rodeios que sua produção está ligada ao surrealismo da pintura 3D.

Para esse grafiteiro, pintar na rua é uma necessidade. Não consegue passar muito tempo sem essa atividade, o que, caso lhe aconteça, causa grande inquietação. De acordo com suas palavras, “A energia que se troca quando se está numa parede, tanto com as pessoas quanto com o próprio lugar que se está intervindo é muito gratificante. O que elas veem, de como interpretam o que se está pintando...”. Por essa razão, também acredita que se faz *graffiti* para si e para a cidade.

Seu processo de grafitação passa por etapas semelhantes às já citadas anteriormente, ou seja, o artista cria um esboço, entretanto, na hora da execução, pode mudar, acrescentar mais elementos, novas cores e o que mais achar conveniente para a produção. Sobre esse processo, ainda acrescenta que

Cada artista tem sua maneira de criar, seja pesquisando imagens dentro de um tema ou mesmo pesquisando seus próprios desenhos dentro do seu diário de desenho, os chamados sketbooks. O suporte que vai ser pintado também pode servir como meio de aproveitar criativamente o espaço. Porém a individualidade é o que prevalece (G2, 2016).

Como influências no início do trabalho, cita os HQs underground: Chiclete com Banana, Animals, Mad, os Zines independentes, os artistas como Juan Heros (tatuador) e Ricarto (artista que hoje mora na Suíça).

Para Grud, “Tudo que mexe com o espaço público, seja o trânsito, a publicidade, a disposição dos mobiliários urbanos, das artes públicas afetam de algum modo todo o meio”. Dessa forma, entendemos que esse grafiteiro acredita na transformação do real operada pelos *graffitis*, que para ele tem “algo de revolucionário de engajamento político e afetivo”. Sobre esse aspecto, ele ainda explica que

Hoje, grandes cidades estão investindo muito no que está sendo chamado de galerias a céu aberto. São espaços que ganham uma ressignificação através das intervenções realizadas por artistas muralistas. Um exemplo disso é o Projeto Wynwood, em Miami, que revitalizou uma área que antes era perigosa e a transformou em um bairro de visitação, que tem um programa de Streetart tour, também sendo realizada em diversas cidades do mundo (G2, 2016).

4.3.1.3 Abu – G3

O nome adotado como identidade grafiteira é resultado da abreviação do nome Abutre, personagem da animação “A turma do pica-pau”, e essa alcunha lhe foi atribuída em 1989 quando começou a dançar break⁴⁷. Sua atuação como grafiteiro veio logo depois de seu ingresso no mundo da dança, pois conhecer o movimento *hip hop* lhe deu ciência dos demais elementos – o rap e o *graffiti* – e como já desenhava com frequência em outros suportes, passar a agir na rua seria uma consequência natural.

Para ele, o *graffiti* é uma filosofia de vida e não apenas uma carreira; disso decorre a ideia de que é também um lugar de encontro consigo e com outras pessoas. Sua atuação preferencialmente se dá em coletividade; ele explica que mesmo assim “o trabalho sempre é livre, na coletividade escolhe-se o tema e cada um faz algo dentro da abordagem”. Contudo, quando está viajando, trabalha só.

Seu modo de grafitar orienta-se pela máxima “é importante respeitar a rua, já que a interação é parte desse processo”. Ele reconhece que “nem todo mundo escreve assim”, ou seja, não são todos os artistas que atentam para as especificidades do espaço onde vai agir. Confessou que gosta “de pensar algo para aquele lugar ou não-lugar” e ainda que “levo sempre em conta o lugar e os materiais que tenho em mãos”.

⁴⁷ *Break dancing*, estilo de dança de rua ligada ao movimento *hip hop*, que envolve movimentos acrobáticos do dançarino. Fonte: Glossário *Graffiti*.

A essa atenção com o entorno e com a interlocução ele chama de atitude e defende que não só a técnica é suficiente para construir um grafiteiro. “Sempre acreditei que habilidades não bastam, escrever na rua não te faz grafiteiro, mas sua atitude na rua, junto às técnicas que consegue elaborar pra escrever na rua... Isso sim te faz um grafiteiro”.

Nesse sentido, ao falar do processo que adotou para desenvolver a sua técnica Abu explica que esse não segue nenhum padrão pré-estabelecido e que apenas procura inserir-se no contexto em que está produzindo, no projeto que tem em mente e nas especificidades do local, como nos adiantou. Por essa razão, qualifica sua ação de produzir como caótica.

Meu processo é bem caótico, após me reconhecer no lugar em que vou pintar, procuro uma imagem que converse com as pessoas e o lugar. Depois vou para o desenho e só depois para a parede. Uso desenhos base com os movimentos, rascunhos e faço as alterações necessárias de acordo com os lugares (G3, 2016).

Ao ser questionado sobre se o *graffiti* interfere na paisagem urbana, responde sem dificuldade que essa pretensão muda em cada grafiteiro, para ele “nem todos pensam nessa interferência, não que seja uma regra interferir, já que ainda que não pense em tal interferência acaba interferindo”. A esse respeito completa exemplificando que “há casos de redução da violência local após a mudança da paisagem a partir do *graffiti*”.

Após a descrição do perfil dos grafiteiros, prosseguimos com a mesma abordagem descritiva adotada neste ponto do trabalho com vistas a tratar a respeito dos interlocutores dos *graffitis*. Apresentamos esse detalhamento no item a seguir.

4.3.2 Os interlocutores

Conforme expusemos no item anterior, um de nossos sujeitos de pesquisa deu o seguinte depoimento “faz-se *graffiti* pra si e pra cidade” (G2, 2015). Levando em consideração essa declaração e ainda o fato de que todo projeto de dizer destina-se a uma audiência, compreende-se que o interlocutor dos grafiteiros são as pessoas da cidade. De posse dessa mesma ideia, Diógenes (2008 *lido em* MAIA, 2014), presidente da FUNCI⁴⁸,

⁴⁸ A Coordenadoria da Criança e do Adolescente – FUNCI, atualmente vinculada a Secretaria de Direitos Humanos, tem como objetivo fomentar a política de direitos humanos para o público infante-juvenil do município de Fortaleza–CE. Essa Coordenadoria passou, ao longo de sua história, por diversas denominações e reconfigurações. Foi criada em 1993, com o nome Fundação da Cidade – FUNCI, através da lei n. 7488 de 30 de dezembro de 1993, com o propósito de desenvolver ações de enfrentamento à situação de vulnerabilidade social, envolvendo crianças e adolescentes da cidade de Fortaleza. Em 1999, a Fundação passou a ser denominada Fundação da Criança e da Família Cidadã-FUNCI, através da Lei 8.389 de 14 de dezembro de 1999. Em 2005, essa instituição passou a definir-se na perspectiva da promoção e garantia dos direitos, em detrimento de práticas pontuais e assistencialistas. Em 2008, com a criação da Secretaria de

afirma que “a produção cultural pode ser apreciada por todos, indiscriminadamente”. Dessa forma, acrescenta ela, “os desenhos passam a se inscrever ‘num contexto mais amplo”.

Tendo em vista as declarações de nossos sujeitos e suas afirmações sobre o fato de produzir *graffiti* para todos e indiscriminadamente, é possível compreendermos que não há um público pré-definido. Em outras palavras, não temos um universo específico onde “buscar” esses interlocutores, pois, ainda segundo declaram os grafiteiros, quando se produz um *graffiti*, está-se fazendo para todo aquele que por ali passar. Tomando a busca que fizemos durante a pesquisa da dissertação para exemplificar, os *designers* “sabiam” a quem se dirigiam, então, nossa procura foi orientada por essa indicação, ou seja, os interlocutores foram selecionados dentro do nicho a que se dirigiam as produções dos profissionais.

Em consonância com essa ideia de nicho, tínhamos inicialmente o propósito de tomar o depoimento de pessoas que passassem pela rua onde estivessem localizados os *graffitis* selecionados. Desse modo, indagaríamos sobre aspectos gerais do material em apreço para estimulá-las a falar abertamente sobre suas impressões.

Entretanto, esse modo de buscar sujeitos que se dispusessem a interagir com os *graffitis*, tornou-se – tomando de empréstimo o verso de Drummond – “uma pedra no meio do caminho”. Questões do tipo “de que modo trabalhar com o outro lado na rua?” “Como abordar os sujeitos sem parecer um acinte?” “Como ‘vencer’ a pressa cotidiana das pessoas?” surgiram e nos mostraram quão difícil seria conseguir dados dessa maneira.

Diante disso tudo que foi citado e dado o risco que julgamos haver nessa estratégia, visto que poderíamos não conseguir “passantes” que aceitassem participar do experimento; visto ainda que, mediante as circunstâncias de uma situação inesperada, as contribuições desses entrevistados poderiam não ser suficientes para alcançarmos nosso intento, resolvemos adotar outra estratégia.

Enquanto conversávamos com os grafiteiros, foram-nos mencionadas algumas páginas na web e ainda foi descrita uma espécie de contato virtual com os apreciadores dos *graffitis* que, por vezes, chegava a ser mais forte e mais significativa do que em tempos anteriores quando não dispunham dessa ferramenta. Ao ser questionado sobre a eficiência da interação virtual em comparação com a publicação em um jornal impresso de grande circulação⁴⁹, um dos nossos sujeitos deu a seguinte declaração: “Nem se compara, sabia?

Direitos Humanos SDH, a FUNCI passou a ser denominada Coordenadoria da Criança e do Adolescente – FUNCI, passando a ter natureza mista – governamental e não-governamental (TEIXEIRA, N., 2012).

⁴⁹ O referido grafiteiro teve uma experiência anterior de publicação semanal de seus personagens em tiras de jornal.

Aqui tem gente do mundo todo falando comigo, no jornal não tinha isso. [...] Também tem a questão do postar, né?! Você posta e aí é o mundo todo vendo”.

Dessa forma, começamos a acompanhar a visualização dos *graffitis* também pelo *facebook* dos grafiteiros. A partir da atividade observativa da interação via comunidade virtual, percebemos que nesse espaço havia a possibilidade de conseguirmos contribuições genuínas, espontâneas e sem o risco físico de estar na rua por até um dia inteiro. Assim, observando e até sendo marcados nas postagens dos grafiteiros, podíamos observar toda a interação, os comentários e os registros espontâneos das pessoas.

Nessa dinâmica de comunicação por meio da web, percebemos outro tipo de postagem, a daqueles que, ao passar em determinado local, fotografavam o *grafitti* e depois o publicava na internet, marcando os amigos, os conhecidos apreciadores, ou não, dessas produções. Tal registro nos apontava um interesse que partia do próprio interlocutor e ainda servia de indício sobre sua aprovação.

Após a observação e depois de cessarem os comentários de uma postagem, usamos o recurso de escaneamento da página virtual para que pudéssemos incluir em nossas análises e partir para o acerto prévio de participação dos internautas autores das postagens.

Desse modo, explicamos que o critério de escolha dos interlocutores passou a se dar em função da observação da participação de internautas nos posts sobre os *graffitis* já escolhidos para nossas análises. Assim, ao término desse processo, contamos com seis pessoas que se dispuseram a contribuir com nosso trabalho⁵⁰.

A descrição sobre o perfil de cada um(a) desses interlocutores foi construída com base nas respostas dadas por eles, ao roteiro de perguntas que enviamos a cada um, como forma de coletar informações úteis a essa finalidade.

4.3.2.1 Interlocutor 1 – I1

Nosso primeiro interlocutor tem 35 anos, formação superior na área de Letras e trabalha como professor do Ensino Médio. Como consequência de sua atuação na docência de jovens, tem muito interesse por tudo que se relaciona ao universo da internet.

Tem uma opinião positiva acerca dos *graffitis* e acredita que a existência dessa modalidade de expressão, por ser mais lúdica e inclusiva, promove e renova a relação das

⁵⁰ Essas pessoas são chamadas, na análise, de interlocutor 1 (I1), interlocutor 2 (I2), interlocutor 3 (I3) e interlocutor 4 (I4), interlocutor 5 (I5) e interlocutor 6 (I6). Seguimos a mesma lógica neste capítulo por uma questão ética e conforme a praxe pede que se faça na pesquisa acadêmica.

peessoas com o entorno. Suas palavras denotam encantamento e grande envolvimento com essa manifestação

Eu fico encantado quando vejo os muros da reitoria e dos campi de Educação, Letras e Arquitetura. São lindas imagens, encanta ver, como sou meio leigo em relação à pintura e ao desenho, só observo e silencio. É muito talento, uma visão política aguçada e beleza (I1, 2016).

4.3.2.2 Interlocutor 2 – I2

Nosso segundo sujeito interlocutor tem 39 anos, é formado em artes plásticas e leciona no mesmo curso em que se formou. Além dessa formação, possui mestrado em comunicação e está cursando o doutorado na área de educação. Suas preferências são fotografia e desenho.

Tem em seu currículo de vida a experiência de ser pichador por um curto espaço de tempo e de ser admirador das práticas urbanas de comunicação até os dias de hoje. Considera o *graffiti* um elemento importante da estética das cidades. Em suas palavras, “numa massa visual com tantas formas e cores, chama o meu olho pra parar e ver o ler o que aquele *graffiti* pode me dizer”.

Wendel não acha que exista diferença entre *graffiti* e pixo. Nesse sentido, ainda acredita que essa discussão só acontece porque as concepções estão embasadas em visões estreitas. Por essa razão, defende que tal dicotomia seja evitada. Sua opinião a respeito da possível transformação do entorno provocada pela prática de grafitar parte da noção de que a grafiteagem pode ser vista como uma experiência estética singular. Conforme suas palavras,

Se estas experiências forem positivas ou negativas, o mais importante é que foram experiências estéticas e aí pode ser muito salutar afirmar que as presenças do pixo e do *graffiti* não pioram a paisagem urbana, pelo contrário, ajudam o ser urbano na compreensão do que é ser e estar numa metrópole ou megalópole (I2, 2016).

4.3.2.3 Interlocutor 3 – I3

Com 34 anos, uma formação incompleta em *design* gráfico, nosso terceiro interlocutor gosta de jogar videogame, ouvir música e praticar esportes como patins e skate.

Para ele *graffiti* é diferente da pichação. Essa última ele explica como sendo a ação de “quando alguém apenas “taga”⁵¹ o nome em um local, deixa apenas sua marca, nome”. Entretanto, o *graffiti*, em sua opinião, tem um apelo diferente, “vejo mais como uma

⁵¹ Neologismo que significa assinar; é derivado do substantivo inglês *tag*.

representação gráfica de uma ideia, seja apenas visual ou crítica”. Assim, ele acredita que esse produto textual melhora a paisagem.

4.3.2.4 Interlocutor 4 – I4

Com 31 anos de idade, Camila tem o *hobby* de viajar e sair com os amigos. Além disso, é formada em Letras e Mestre em Arte e Cultura visual. Atualmente seu ofício é a pesquisa.

Para ela, não há diferença entre o pixo e o *graffiti*, pois os considera como representações do cenário urbano. Em suas palavras “são as vozes da cidade”. Quando pedimos sua opinião a respeito de os *graffitis* serem a possibilidade de melhoria da paisagem urbana, ela defende seu ponto de vista dizendo que a paisagem urbana “já representa o pior e o melhor dos que nela habitam, não creio que o *graffiti* não tem (*sic*) necessidade ou função diante da paisagem em si, vejo o *graffiti* e a pichação como elementos que já compõem esse cenário”.

4.3.2.5 Interlocutor 5 – I5

Nosso quinto interlocutor tem 20 anos, chama-se Margot e esse nome é, conforme descreve, um nome social. Terminou o ensino médio, mas só avançou até o terceiro semestre do curso superior de teatro.

Suas respostas e comentários às próprias respostas nos indicaram uma personalidade problematizadora, mas também sonhadora. Seus hobbies são desenhar, pintar em cerâmicas e cartões. Eventualmente, vende esse material para custear suas passagens de ônibus quando, segundo seu relato, está “cansada pra traseira ou pular a catraca”.

Ao ser questionada sobre a prática do *graffiti* e a da pichação, Margot responde sem dificuldade que entende o primeiro fenômeno como uma prática elitizada do segundo. Para ela, criaram uma diferenciação entre ambos porque

era necessário pro mercado poder se apropriar e a posterior vender. Só que antes de se apropriar eles demonizam o que deu origem, do jeito que meu pai odeia “pichação”, minha mãe ou as mães dos meus amigos, que mesmo moradoras de favela odeiam tudo que te marque enquanto “favelado”; por conta da concepção de certo ou errado que é passada pelo senso comum na grande mídia. Vejo a galera que pixa em alto de prédio nobre também riscar ou pintar com as táticas que “grafiteiros profissionais” grafitam, a diferença é que alguns são reconhecidos como artistas já os outros são retaliados por todo o resto (I5, 2016).

Ainda que perceba o *graffiti* como algo ligado à elite que exclui parte da sociedade, ela consegue enxergar outro lado nessa atividade, o que coloca essa produção textual para além da mera ilustração de paisagens. Em sua colocação, Margot afirma que o *graffiti* promove conscientização, pois as pessoas que interagem com esses textos “saem do estado zumbi mecânico e acordam por instantes pra pensar sobre e ao meu ver isso não só melhora a paisagem urbana mas também a paisagem sociocultural, é a forma de dar voz aquilo que se é proibido falar, escutar e sentir”.

4.3.2.6 Interlocutor 6 – I6

Tem 37 anos, é historiadora e trabalha como produtora cultural. Além disso, dedica-se à curadoria do Minimuseu Firmeza, um espaço cultural e ecológico responsável pela manutenção da memória das obras dos artistas plásticos cearenses Nice e Estrigas.

Apesar de ter vivência no domínio da arte e da história, ela não considera que entenda sobre *graffitis*, pois acredita que, para isso, teria de ser mais envolvida com a rua e com as questões sociais mais fortes da cidade. Mesmo assim, os considera como uma autêntica forma de comunicação com o meio e com as pessoas, o que pode ser depreendido de suas palavras, quando diz que os *graffitis* “só melhoram. Dão mais cores! torna a vista das ruas mais agradáveis! Instiga a percepção de quem passa”.

Como se pode ver a partir da leitura de cada perfil, a maioria deles tem nível superior e é apreciador da arte *graffiti*. Entretanto, como explicamos antes, tais características não constituíram o critério utilizado para a escolha dos participantes, uma vez que somente depois de buscá-los nas postagens e acertarmos a colaboração é que passamos a conhecer a biografia desses sujeitos. Como nosso objetivo é o de observar as operações de construção de sentidos a partir da leitura dos textos urbanos, tais características não foram entendidas por nós como indicadoras de maior ou menor qualidade na colaboração de cada um dos interlocutores.

4.4 CORPUS DA PESQUISA

No decorrer desta tese, falamos sobre o *graffiti* tanto do ponto de vista histórico quanto de seu aspecto textual. Essas colocações tinham o objetivo de dar a conhecer um pouco a respeito dessa forma de “vazar discursos”, de contextualizar, de explicar o funcionamento e até exemplificar as nossas pretensões.

Neste momento, com base nos depoimentos dos grafiteiros sobre cada um dos *graffitis* selecionados, elaboramos um breve panorama descritivo que tornará conhecidos os exemplos escolhidos para serem analisados nesta exposição. Reforçamos que as informações fornecidas pelos sujeitos acerca de suas produções, ao mesmo tempo em que se prestam a biografar o objeto de análise, serão levadas em consideração no momento das análises como forma de orientar nossas interpretações acerca do material estudado.

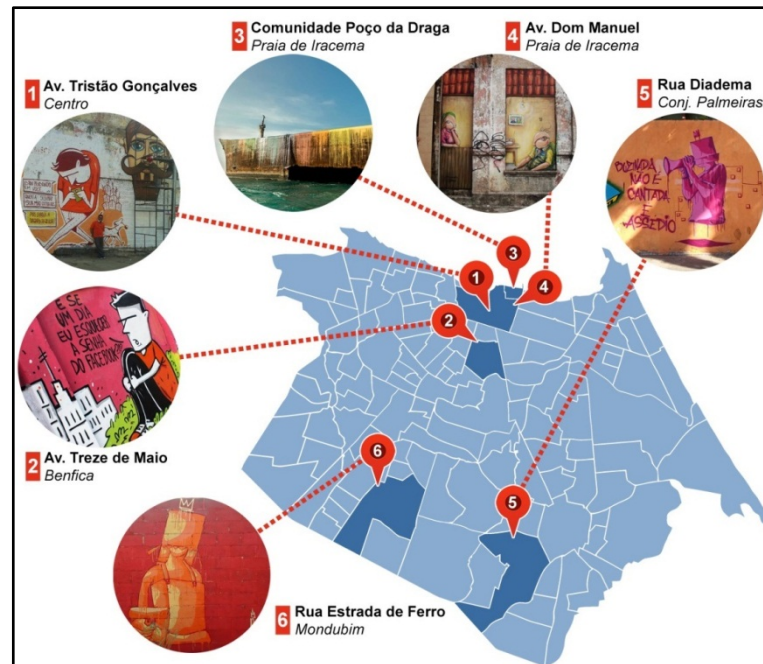
4.4.1 Os *graffitis* desta pesquisa

Nossa pesquisa conta com um total de seis *graffitis* que foram escolhidos e cedidos pelos sujeitos grafiteiros. Desse modo, de cada um dos três artistas analisamos dois exemplares, como forma de melhor dizer sobre nossa proposta de mostrar que o *graffiti* é texto e, em seu processo de criação, a recategorização ocorre para além da materialidade.

Neste espaço, limitamo-nos a descrever (em conformidade com o que nos descreveram os grafiteiros autores) o estilo dos *graffittis* e a proposta de comunicação intentada por meio deles. A ordem de exposição desse material obedece à mesma cronologia de apresentação do perfil dos grafiteiros e, conseqüentemente, é a mesma empregada no capítulo de análise, ou seja, neste capítulo, os *graffittis* são descritos na ordem em que foram apresentados seus autores e na ordem em que estão analisados no capítulo subsequente.

Ainda como forma de expor didaticamente sobre os *graffittis*, elaboramos um mapa (a seguir) em que é possível visualizar a localização geográfica de cada peça na cidade de Fortaleza.

Figura 4 – Localização geográfica dos *graffitis*



Fonte: Elaborado por Paulo Daving.

4.4.1.1 Histórias sem Quadrinhos – G1

Os dois primeiros *graffitis* descritos aqui são produções ligadas ao contexto tecnológico e abordam a relação cotidiana das pessoas com as ferramentas digitais. Dito de outro modo, esses textos refletem sobre como as pessoas passaram a se comportar após a generalização da comunicação via tecnologia digital. Tais *graffitis* fazem parte de uma série de nome “Histórias sem Quadrinhos”, um projeto pessoal do artista, que inicialmente publicava histórias semelhantes – em formato de tira – em um jornal local.

O primeiro deles está localizado no muro de um estacionamento, na Avenida Tristão Gonçalves, no Centro de Fortaleza, em um trecho pouco movimentado da avenida. Sua produção se deu durante o evento “Semana do *graffiti* de Fortaleza” e o tempo de produção desse exemplar foi de quatro dias devido ao tamanho pretendido para a obra, uma vez que o suporte onde se inscreveria esse material textual comportava um *graffiti* em grandes proporções.

Por meio do desenvolvimento de um personagem, o grafiteiro trata, de modo cômico, da excessiva dependência das pessoas ao celular e de como isso afeta seus relacionamentos interpessoais e amorosos. O “bonequinho” (para usar a terminologia do próprio artista) se repete em outros exemplares da mesma série, sempre abordando distintas situações relacionadas ao mesmo tema, ou seja, o mundo virtual.

O segundo *graffiti* desse autor está materializado no muro da reitoria da Universidade Federal do Ceará, na Avenida 13 de maio, um importante corredor acadêmico e cultural da cidade e foi concretizado em dois dias. Seguindo o estilo burlesco da série, adota a mesma linha de raciocínio do primeiro apresentado aqui, ou seja, a relação das pessoas com as tecnologias digitais vista de modo que provoque o riso, a reflexão e a mudança de comportamento. O destaque dessa produção está na pergunta: “e se um dia eu esquecer a senha do *facebook*?”.

É importante frisarmos que nenhum desses dois *graffitis* teve autorização formal para ser feito. Pelo resultado das obras, é possível percebermos que não se trata de algo que tenha ficado pronto em poucas horas e nem mesmo em um único dia; mesmo assim, o grafiteiro não teve problemas legais para construir nenhum dos dois.

Conforme explicou, percebeu que o muro da Tristão Gonçalves estava localizado em um ponto pouco movimentado do Centro da cidade e sem manutenção e, por essa razão, ele deduziu que poderia intervir sem problemas. O segundo deles foi produzido em uma parede que já funciona como suporte para outros *graffitis* e, dessa maneira, ele entendeu que a autorização estava tacitamente dada por causa da presença das demais intervenções.

O artista relata que, no decorrer da produção dos dois exemplares, eventualmente surgiam passantes que paravam para elogiar, xingar ou manifestar um posicionamento a respeito do ato de grafitar. Outros ainda paravam para lhe pedir que oferecesse a obra para seus colegas “de gangue” e até mesmo para pedir tinta.

4.4.1.2 *Site specific* – G2

Nosso segundo sujeito de pesquisa, cedeu-nos dois *graffitis* que foram definidos por ele como *site specific*⁵², ou seja, que se acomodam ao ambiente. O primeiro deles chama-se “Casal” e está grafitado numa parede da Avenida Dom Manuel.

De acordo com o depoimento do grafiteiro, essa produção foi pensada após a percepção de que havia, nesse espaço da cidade, uma estrutura “abandonada” de uma casa

⁵² O termo *site specific* faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados – muitas vezes fruto de convites – em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à ideia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço – incorporando-o à obra e/ou transformando-o –, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. Relaciona-se de perto à chamada *land art* [arte da terra], que inaugura uma relação com o ambiente natural. Não mais paisagem a ser representada, nem manancial de forças passível de expressão plástica, a natureza é o *locus* onde a arte se enraíza. Extraído de enciclopédia Itaú Cultural.

antiga, cuja porta e janela foram tapadas com tijolos. Então, segundo ele, resolveu “habitar” esta casa e (re)criou, no muro, todo o ambiente interno de uma típica moradia do interior.

Sendo assim, ao olharmos para o muro, vemos a frente de uma casa com seu telhado, suas portas e janelas. Ao “adentrarmos” essa casa, notamos uma sala de estar com poucos móveis, um rádio, um quadro na parede de um casal pintado à mão; ainda vemos uma pessoa sentada na cadeira de balanço, uma mulher debruçada na janela e outros elementos representativos de uma casa. De acordo com o que nos contou o artista, a ideia era ocupar de forma pictórica algo que estava abandonado.

Esse *graffiti*, contrariando o conhecimento de mundo que temos sobre a efemeridade desses objetos textuais, está no mesmo muro há quatro anos. Embora tenha sofrido algumas pequenas intervenções (um risco de giz feito por um jovem e um pixo) e, mais recentemente, os possíveis proprietários do imóvel tenham recolocado, no muro onde está produzido, uma porta, não chegou a ser totalmente apagado como outros *graffitis* do mesmo autor.

Essa longa permanência rende ao trabalho em questão uma profícua interação, constatada por meio de fotos e comentários em páginas pessoais da *internet* e no próprio *site* do artista.

O segundo exemplar produzido por esse grafiteiro é intitulado “reprisma” e está localizado no casco do navio Marahope, em alto mar. A intervenção é fruto de um antigo desejo seu e estava ligada à vontade de transformar um objeto abandonado em algo que trouxesse luz à vida local da comunidade que se desenvolveu, na beira-mar, próximo ao ponto onde encalhou o navio.

Em sua composição, o artista usou tintas de várias cores para desenvolver o que ele nomeou como (re)prisma. Em outras palavras, a ideia era promover o movimento inverso ao do prisma – que emite cores a partir da penetração de luz branca em seu interior. Nesse caso, o grafiteiro pretendeu trazer luz e vida a partir da introdução de cores na paisagem vista pelas pessoas.

Diferentemente do primeiro *graffiti* descrito – o do casal – esse do navio teve autorização para ser construído, pois fazia parte de um projeto paisagístico da Cidade, chamado “Para ver o mar”, que consistia em espalhar produções diversas pela orla marítima de Fortaleza com a intenção de revitalizar o espaço físico. Pelo porte do processo de produção dessa criação, o grafiteiro contou, na execução, com um ajudante e também com o auxílio de pessoas da própria comunidade para acessar o local e transportar o material necessário.

A repercussão dessa produção pode ser notada em páginas virtuais de pessoas que apreciaram a intervenção e também em sites de jornais locais e internacionais que dedicaram algumas matérias ao processo produtivo e à revitalização da comunidade do Poço da Draga, local onde está situada a embarcação encalhada.

4.4.1.3 *Malungo* – G3

O terceiro sujeito grafiteiro nos forneceu duas produções relativas ao mesmo personagem que tem a alcunha de Malungo. Tal nome significa companheiro, e esse termo era bastante utilizado nos Tumbeiros⁵³, navios que faziam o transporte de escravos para o Brasil na época da colonização.

A primeira delas foi desenvolvida em um muro, pertencente à companhia de metrô local, que está localizado em frente ao Minimuseu Firmeza, situado em um bairro da periferia de Fortaleza. O contexto de produção era uma ação coletiva elaborada em homenagem ao artista plástico cearense Estrigas. Nessa ação, cada artista convidado faria uma contribuição distinta, de modo que a reunião de todas elas promoveria a revitalização do entorno do museu, como forma de chamar a atenção para o espaço.

O tempo de produção desse *graffiti* foi de um dia, e a proposta do artista partiu do saber que o muro que ladeia os trilhos é sempre visitado e revisitado por grafiteiros, fato que se pode constatar observando a quantidade de tags e outros tipos de produções existentes em toda sua extensão. Sendo assim, o Malungo que está em frente ao minimuseu trata, segundo o próprio sujeito produtor, da renovação das paisagens através do *graffiti*.

A segunda produção desse artista foi concebida em um evento, realizado em um bairro periférico da cidade, cujo tema era “Abaixo a violência contra a mulher”. O muro cedido para as intervenções era o de uma escola municipal e contava com uma extensão suficiente para suportar produções de várias naturezas e tamanhos.

Nesse contexto, os artistas convidados estariam livres para produzir o tipo de *graffiti* de seu interesse (*bomb*, *throw up*, *tag*, *personagem*)⁵⁴ desde que a proposta estivesse

⁵³ O nome tumbeiro é derivado de tumba. As embarcações, largamente usadas no século XVI para transporte de pessoas escravizadas, ganharam essa alcunha devido ao alto número de negros que morriam no trajeto entre a África e o Brasil.

⁵⁴ Tag: assinatura do nome ou apelido do grafiteiro.

Bomb: estilo de *graffiti* que se caracteriza por serem aplicadas sobre uma mesma tag várias camadas de cores, de modo que ao final não se percebe o que está escrito. Também pode significar a ação de sair à noite para grafitar de modo ilegal.

Throw up: em inglês, significa vômito. Esse estilo caracteriza-se por ser simples. Geralmente é feito com duas cores aplicadas sobre a letra cheia.

ligada ao tema do evento. Assim como o primeiro *graffiti* desse artista, já descrito aqui, a produção se concretizou em um único dia e refletia sobre os pequenos abusos diários que os homens podem vir a cometer. Com a frase, “Buzinada não é cantada é assédio!” pretendia-se que os homens pensassem sobre suas condutas e entendessem que seria hora de mudar.

4.4.1.4 Nomeação dos *graffitis* na pesquisa

Como visto na descrição que fizemos do material coletado, temos seis exemplos para analisar. Sendo assim, para facilitar a discussão e a alusão a tais itens, decidimos por nos direcionar discursivamente a eles como T1, T2, T3, T4, T5 e T6, ou seja, tomamos a primeira letra da palavra texto e a ela acrescentamos o número correspondente a sua aparição na coleta, ou seja, 1, 2, 3, 4 e assim por diante.

Entendemos que esse procedimento evita que haja incompreensões por parte dos leitores deste trabalho e torna clara nossa exposição analítica.

4.5 INSTRUMENTOS DE PESQUISA

Acreditamos que uma das muitas perguntas que permeiam qualquer procedimento metodológico é a que pensa sobre quais instrumentais são os mais adequados à captação dos dados necessários.

Orientados por esse questionamento, pela plasticidade que sabemos existir no universo a ser pesquisado e pelo fato de nossa escolha estar voltada tanto ao processo quanto ao produto, selecionamos os instrumentos que julgamos mais coerentes com nossa proposta e com o método utilizado para empreender a pesquisa.

Assim, para observar como ocorrem os processos de criação e recepção, como são recategorizados os objetos de discurso e como a realidade é transformada a partir da construção de objetos de discursos e sentidos, escolhemos as notas de campo, a entrevista, o roteiro de leitura, o roteiro de conversação sobre os *graffitis*, o registro fotográfico e as gravações para nos fornecer dados com os quais pudéssemos trabalhar e provar nossa tese.

É necessário também ressaltarmos que, no momento inicial da prática investigativa *in loco*, nossa capacidade de observação mostrou-se como um instrumento de pesquisa tão hábil quanto os demais citados anteriormente. As leituras, empreendidas em momento prévio à nossa incursão em campo, bem como nossas hipóteses, serviram-nos de

baliza na observação e nos sensibilizaram para o recolhimento das informações com riqueza de detalhes e sem muitas interpretações.

Nesse sentido, nossa atuação participante rendeu, entre outras coisas, muitas anotações de campo construídas de modo bem organizado. Tais anotações foram orientadas pela intenção de registrar, com o máximo de detalhes, material suficiente para permitir a elaboração da entrevista (que aplicamos aos grafiteiros e aos interlocutores) e do roteiro de leitura e de conversação sobre as peças escolhidas pelos grafiteiros para a pesquisa.

A entrevista (APÊNDICE A), produto lógico da observação anterior e das anotações de campo dela resultantes, proporcionou-nos o conhecimento sobre a história dos grafiteiros e seu trabalho. Por também terem um espírito de coleta de dados genealógicos, em outras palavras, por proverem a reconstrução do passado pelas experiências daqueles que o viveram, as respostas (ANEXOS A, B, C) dadas, por cada um dos respondentes às perguntas feitas, foram arquivadas e também usadas para explicar, ilustrar e até mesmo argumentar em favor de nossas hipóteses.

Assim, como os grafiteiros, também os interlocutores (APÊNDICE C) foram entrevistados por meio de um questionário. O resultado desse recurso (ANEXOS G, H, I, J, K, L) nos ajudou a descrever seus perfis e a entender suas relações com o *graffiti*.

O roteiro de conversação sobre as peças escolhidas pelos grafiteiros para nossa análise (APÊNDICE B) trata mais objetivamente sobre nossas curiosidades específicas sobre os *graffitis*, por isso adotamos o estilo investigativo para as questões. Entretanto, tentamos manter a característica dialógica dos outros dois roteiros, na medida em que esse instrumento é um ponto de partida para a descrição dos sujeitos acerca dos processos criativos dos exemplares em questão.

Nesse instrumento, incluímos um depoimento extraído de uma de nossas fontes de pesquisa em *graffiti*, que descreve a supervalorização de imóveis, em um bairro da periferia de Londres, ocorrida após as inúmeras intervenções do grafiteiro Banksy. Para nós, tal relato, além de figurar nesse roteiro como um indício da recategorização do real operada pelos *graffitis*, parte da tese que estamos defendendo, também funcionou como um ativador do diálogo que buscamos travar com os sujeitos pesquisados.

Os resultados desses diálogos (ANEXOS E, F, G) são parte importante do nosso capítulo de análise e, ao lado das teorias descritas na fundamentação, deram o suporte necessário para desenvolvermos nossa defesa e confirmarmos nosso ponto de vista, uma vez que nossas afirmações a respeito do processo de produção dos *graffitis* e de interlocução com esses só poderiam ser feitas mediante o depoimento dos próprios produtores. Desse modo, as

afirmações de nossa autoria não estariam apenas no domínio cognitivo do analista, sob pena de torná-las meras impressões sem confirmações.

O roteiro de leitura (APÊNDICE D) é outro recurso que elaboramos com vistas à utilização com os interlocutores dos *graffitis*. Procuramos dar a esse uma natureza aberta, ou seja, não o preparamos com perguntas objetivas que nos dessem respostas programadas. Tal comportamento está amparado na lógica de que, em nossa opinião, esse instrumento tem caráter informal e dialógico, pois, a partir dele, visamos incentivar o interlocutor do *graffiti* a passar da introspecção para o tom confessional (CAVALCANTI, 1989)⁵⁵, estimulando uma atitude ativa em relação ao texto.

Assim, no momento de nossa abordagem com os interlocutores, solicitamos de início que o interlocutor observasse o *graffiti* e emitisse algum juízo de valor; à medida que seu relato se desenvolvia, procurávamos instigá-lo citando elementos do roteiro, como mote, para que mais ideias surgissem. Esperávamos que, assim, o participante também nos dissesse a respeito da sua opinião sobre a transformação do próprio real operada pelas intervenções urbanas (ANEXOS M, N, O, P, Q, R).

Como já adiantamos na descrição de cada um, tanto o questionário, usado na entrevista aos grafiteiros, como o roteiro de coleta do perfil do participante, usado na abordagem com os interlocutores dos *graffitis*, foram pensados seguindo a premissa de que nossa coleta deveria assumir, em determinado momento, a forma de autorrelato, ou seja, “os sujeitos contam sua experiência ao pesquisador/analista” (CAVALCANTI, 1989, p.139). Para nós, a experiência vivida e narrada pelos sujeitos ofereceu dados importantes às nossas análises, pois desse modo foi-nos possível observar a consciência da elaboração, do desmonte e da leitura.

Somados aos instrumentos que já citamos, as gravações – de áudio e vídeo – e o registro fotográfico foram também fundamentais à reunião dos dados. A gravação nos garantiu o arquivamento dos encontros e das conversas presenciais que tivemos com os grafiteiros e com os interlocutores. Todas as transcrições foram levadas em conta no momento de analisar os dados. No total, foram dezesseis (16) encontros com os sujeitos participantes, dez deles presenciais e algumas interações (seis) via Internet; todos esses momentos tiveram o registro feito por meio de um aplicativo destinado a esse fim. Tal atitude assegurou a exatidão do que foi dito e evitou que a organização dos dados coletados ficasse sujeita unicamente à nossa interpretação.

⁵⁵ Essa estratégia está amparada pelos estudos de Cavalcanti (1989) que, em sua tese de doutoramento, utilizou esse recurso e comprovou ser o mais eficiente para a captação de dados autênticos.

O registro fotográfico serviu para capturarmos as imagens dos *graffitis* produzidos em diversas fases: no decorrer da produção, na finalização e no pós-produção. As fotografias foram utilizadas nesta tese como instrumento de captura, como dado a ser analisado e também como argumento, uma vez que – conforme já posto em capítulo anterior – para nós a imagem é uma semiose participativa do texto, assim como os demais elementos levados em conta na produção textual.

Como se pode constatar, essa forma de linguagem ainda nos coloca na condição de interlocutores, pois é também o resultado de nossa leitura dos *graffitis*, é a nossa recategorização da produção dos sujeitos. Como tal, indica-nos a inseparabilidade entre pesquisador e suas práticas e o objeto pesquisado.

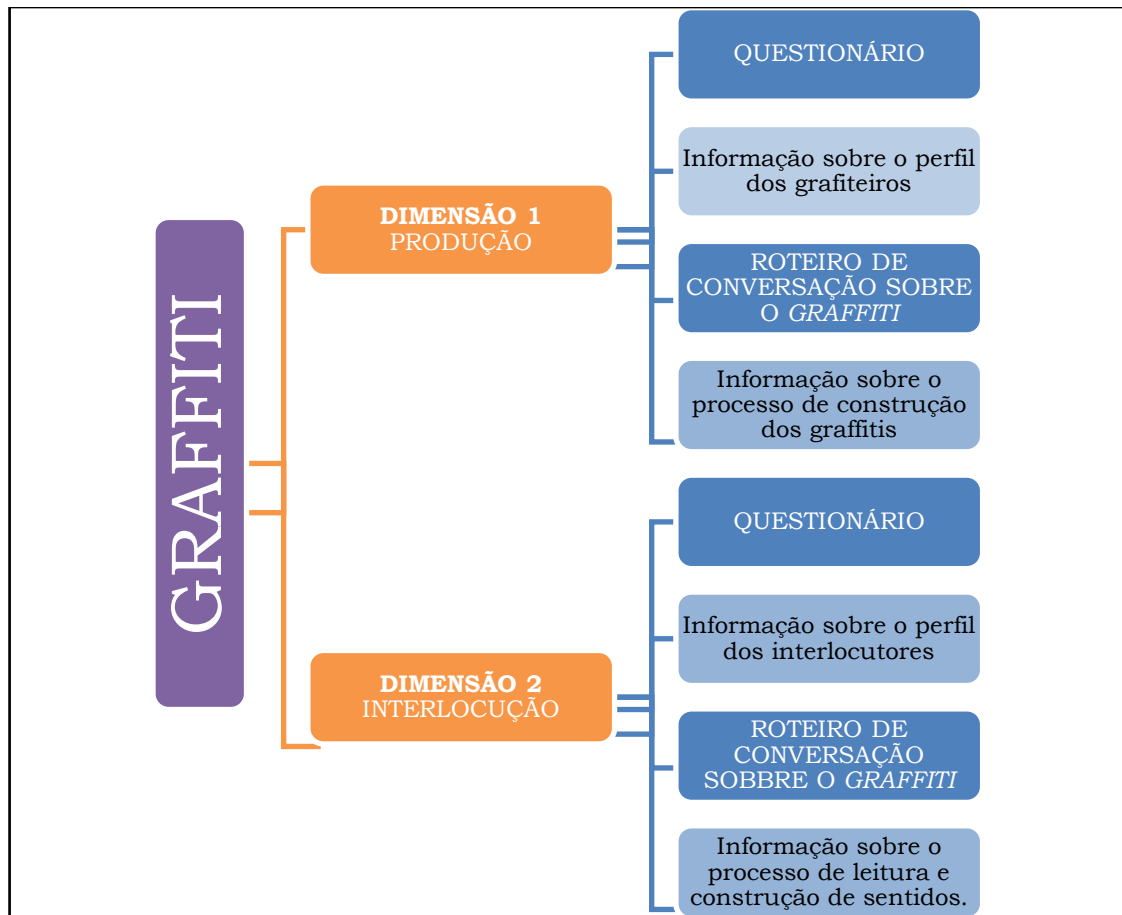
Dado que todo dado é singular e ainda, conforme Abaurre, Fiad e Mayrink-Sabinson (1997), constrói ao mesmo tempo em que é constituído pela análise, dizemos que o produto de todos os instrumentais aplicados nos serviram não apenas de material de análise, mas também de guia para a formulação dos procedimentos de coleta, que é objeto de nossa próxima exposição e reflexão.

4.6 PROCEDIMENTOS DE COLETA

Nossa experiência prévia em pesquisas acadêmicas indica que a escolha dos instrumentos de coleta auxilia na definição dos procedimentos de realização dessas. Entretanto, pesquisar o processo de criação no *design* deixou claro que a escolha do nicho a ser perscrutado e a natureza singular dos dados pode alterar esse comportamento e levar o caminho de captação, em determinados momentos, a definir sua própria trajetória, fato que se repetiu em nossa atual pesquisa.

Em nosso caso, as conversas iniciais com os sujeitos grafiteiros, as leituras sobre *graffiti* e mesmo as expectativas não atendidas nos levaram a adotar o seguinte percurso descrito:

Organograma 1 – Percurso seguido e instrumentos usados na captação dos dados



Fonte: Elaborado pela autora.

Como se pode ler nesse organograma, dividimos a pesquisa em duas dimensões: uma para o que tratamos como produção e outra para o que chamamos inicialmente de recepção. Ainda que reconheçamos que essa divisão não esteja na base da concepção de texto adotada para dar cabo de nossa proposta, a atenção que deveríamos ter com cada uma dessas instâncias explica a adoção de tal método de trabalho.

Antes de partirmos para campo à procura de sujeitos, dedicamo-nos a coletar material bibliográfico sobre o *graffiti*; para isso, adquirimos livros, assistimos a muitos filmes e documentários, fomos a exposições e fizemos cursos. A partir dessa coleta inicial de dados, reforçamos nossas hipóteses e organizamos nossa linha de pensamento acerca da trajetória a adotar na coleta do material de análise, embora, como dissemos, esse percurso tenha sido refeito e ter sido seguido só em alguns momentos.

Após esse espaço de tempo, a busca passou a ser por sujeitos que aceitassem participar de nosso estudo. Consultamos, pessoalmente ou por mensagens via rede social,

coletivos de grafiteiros, duplas de artistas, grafiteiros individuais e nem sempre, como já esperávamos, tivemos boa acolhida.

Entendemos que essa reação de não aceitação estava ligada a uma atitude de proteção à identidade e ao trabalho ou mesmo a uma ideologia pessoal. Souza (2011, p.21) relata situação semelhante quando de sua pesquisa:

A organização e o desenvolvimento deste livro ganham contorno e dinâmica singular quando os sujeitos, convidados a participar da pesquisa, recusaram o convite, e, com propriedade, disseram: ‘Não queremos mais ser tratados como objeto de pesquisa para acadêmico vir aqui e ganhar título’.

Esse posicionamento dos sujeitos de Souza não foi igualmente manifestado pelas pessoas com quem conversamos, mas nos sensibilizou para o que poderíamos encontrar como resposta a nossa indagação a respeito da participação ou não das pessoas sondadas em nossa pesquisa. Mesmo diante de uma dificuldade inicial, continuamos nossa busca por grafiteiros; conseguimos os consentimentos de que precisávamos e, assim, nos organizamos para a etapa seguinte.

Para que prosseguíssemos, solicitamos, por e-mail ou anexadas nos mensageiros eletrônicos das comunidades sociais, que cada um dos três grafiteiros respondesse a um questionário (ANEXOS B, C e D) que nos daria respostas gerais sobre si e ainda sobre sua atividade. Essa etapa foi importante para que, no momento de acompanharmos suas produções, tivéssemos um norte de apreciação e até de elaboração de novas perguntas.

No caso das visitas aos locais de grafiteagem, essas foram feitas mediante acerto prévio, e cada artista definiu o dia e o horário que poderíamos acompanhá-los. Desse modo, estivemos com cada um deles, individualmente ou em eventos coletivos, de maneira que foi possível registrar o processo de produção dos *graffitis* aqui analisados.

No decurso da produção, podíamos fazer perguntas, fotografar, gravar áudio ou vídeo e ainda observar o processo de produção em toda a sua extensão. Nesses momentos, também tivemos oportunidade de conversar informalmente com outros grafiteiros – quando se tratava de evento coletivo – e até mesmo presenciar a reação de alguns passantes.

A respeito das manifestações singulares dos interlocutores momentâneos dos grafiteiros, algumas dessas reações⁵⁶ nos chamaram a atenção por sua natureza e chegaram a nos provocar questionamentos sobre a compreensão das pessoas acerca do que é lícito ou não em território público. Além desses questionamentos, tais interlocutores informais nos

⁵⁶ Referimo-nos a uma senhora recém-saída de um culto evangélico e que classificou o evento de *graffiti* que ocorria no muro de uma escola da periferia como obra do demônio.

prepararam de certa forma para a abordagem com os nossos sujeitos interactantes, na medida em que essas reações nos forneceram conhecimentos prévios, que, por sua vez, ajudaram-nos a elaborar formas de abordagem que não os fizesse sentirem-se envergonhados de expressar suas opiniões, ainda que essas não fossem bem vistas pela maioria das pessoas que se interessam pelo *graffiti* como obra de arte, como filosofia de vida ou como comunicação com o entorno.

Após visitarmos os locais grafitados, registrarmos a produção por meio de áudio e vídeo, fizemos o convite a cada grafiteiro para conversar sobre os *graffitis* que compõem este trabalho. Essa conversa serviu para captarmos as impressões dos próprios sujeitos produtores a respeito das obras e de seus processos de produção. Por essa razão, não adotamos um questionário ou uma entrevista para tal ocasião; nesse encontro, a conversa se deu de modo informal, e os grafiteiros foram estimulados a falar abertamente sobre seus processos num tom confessional.

No caso dos interlocutores, embora achássemos que observar os grafiteiros agindo já fosse nos proporcionar o contato com pessoas dispostas a colaborar com essa etapa de nossa pesquisa, não foi exatamente assim que conseguimos nossos sujeitos. Após percebermos que, na rua, os passantes, por variados motivos, não se mostraram tão afeitos à ideia de participar de uma pesquisa acadêmica, decidimos adotar uma nova estratégia.

Assim buscamos nossos participantes nas comunidades sociais da internet, nas páginas dos grafiteiros e nos comentários feitos aos *graffitis* expostos nesse ambiente virtual. Após identificarmos as pessoas a quem procuraríamos, o contato, tal qual o que foi feito com alguns grafiteiros, aconteceu via rede social, até que conseguíssemos as autorizações necessárias.

Da mesma maneira que fizemos com os grafiteiros, convidamos os interlocutores dos *graffitis* para uma conversa. Cada um foi ouvido de modo individual e, nesse momento, mencionamos o comentário feito por eles à postagem dos grafiteiros na rede social para iniciar o bate-papo. Em cada caso, repetimos a sequência: apresentamos os *graffitis* e os estimulamos a falar abertamente sobre suas impressões. Todo esse momento foi registrado em áudio para que pudéssemos ter acesso integral ao que foi dito e não dependêssemos de nossas interpretações.

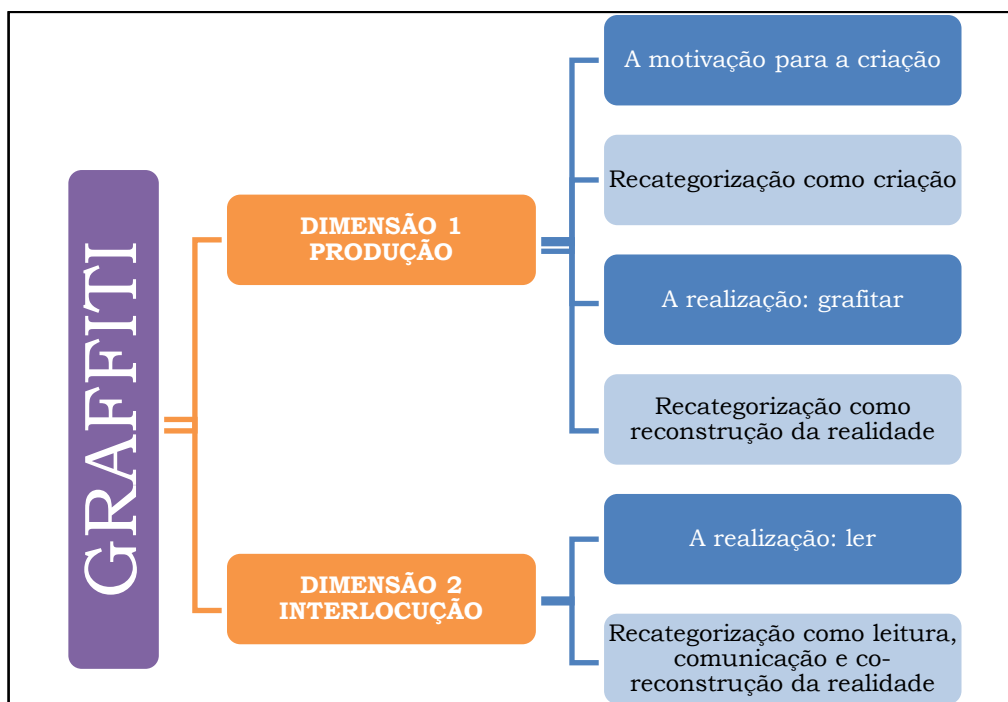
Tudo o que descrevemos neste espaço é um importante ponto de partida que nos levou a um questionamento igualmente valioso: como seriam analisados os diversos dados coletados pelos instrumentos? A seguir apresentamos e comentamos as categorias que darão corpo ao que será apresentado no capítulo analítico.

4.7 CATEGORIAS E MÉTODO DE ANÁLISE

Como em toda apreciação, as categorias são de fundamental importância, pois desempenham uma dupla função: orientar a observação e organizar a exposição do resultado. Nossas categorias foram estabelecidas entre o contexto de apreensão dos dados e das primeiras observações sobre o material coletado. Seguimos a lógica antes tomada por Salles (2006, p.17), para quem a análise da criação em processo “parte da necessidade de pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém”. Como se pode perceber, essa maneira de entender a criação coaduna-se com a concepção de texto como evento de Beaugrande (1997) e com a atualização da proposta de Recategorização que empreendemos desde a pesquisa anterior.

Considerando o corpo teórico usado nesta pesquisa – já exposto no capítulo de fundamentação – e seguindo a dinâmica do processo de produção dos grafittis descrita pelos nossos sujeitos, elaboramos as categorias que dão corpo ao tratamento analítico da dimensão de produção e de interlocução desses textos. Para que fique mais clara a lógica de organização e aplicação dessas unidades de análise, elaboramos o seguinte gráfico:

Organograma 2 – Categorias de análise



Fonte: Elaborado pela autora.

Como visto, para tratar a dimensão da produção, lidamos com duas categorias, uma que nos orienta sobre as motivações criadoras e outra que toma conta da própria produção. No que tange à interlocução, entendemos que uma única categoria seria suficiente para orientar nossa interpretação do fenômeno complexo de leitura e de reconstrução do real. A seguir, passamos à descrição de cada uma das categorias.

4.7.1 A motivação para a criação

Ancoramo-nos, para a concepção desse parâmetro, no pressuposto de que todo processo criativo parte de uma motivação, seja ela pessoal ou fruto de uma demanda. Assim como afirma Sales (2006, p.27),

Se o pensamento é relacional, há sempre signos prévios e futuros. Esta abordagem do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, reforça a contraposição à visão de criação como uma inexplicável revelação sem história, ou seja, uma descoberta sem passado, só com um futuro glorioso que a obra materializa.

Tomar a criação pela metáfora de uma rede reintroduz tudo o que já afirmamos sobre a dinamicidade do texto e clarifica o entendimento do processo de construção de textos como algo não pontual, ou seja, que não começa nem se encerra na materialidade. Por essa lógica, podemos nos orientar para explicar que a criação começa no impulso sociocognitivo que produz a motivação para a ação.

4.7.1.1 Recategorização como criação

Partindo da premissa exposta previamente aqui de que a recategorização ocorre além da materialidade textual, entendemos que as decisões iniciais tomadas pelo grafiteiro já se configuram como um processo de recategorização e se prestam ao movimento criativo.

Defendemos que, nesse momento, as seleções feitas com o intuito de construir os referentes já são o produto de uma avaliação da realidade, são as impressões valorativas do grafiteiro acerca de uma situação que lhe chama a atenção. O que aqui afirmamos se liga ao que disse Marcuschi (2007, p.90) sobre nossa percepção, ou seja, “a maneira como dizemos aos outros as coisas é decorrência de nossa atuação linguística sobre o mundo”.

Ao optar por esse modo de tratar as escolhas, continuamos asseverando que essas constituem os indícios que, conforme Salles (2006), estando em rede, interagem com vistas à

ampliação do campo de ação. O tema (decidido pelo grafiteiro), o conhecimento que ele tem acerca da realidade e as condições de materialização (qualidade do muro, tipos de materiais e tempo para execução) são para nós alguns dos elementos que acrescentam aos bastidores do processo o acento valorativo necessário à recategorização do modo como aqui é entendida, ou seja, como movimento criador.

Sabendo que todas essas decisões são tomadas previamente ou no ato mesmo da grafiteagem, somos da opinião de que tal movimento recategorizador já está inscrito no processo de criação, conforme elucidou Hanks (2008) com os conceitos de emergência e incorporação.

4.7.2 A realização: grafitar

Por termos afirmado que *graffiti é texto*, conseqüentemente dizemos que tudo que participa do seu processo de construção e interpretação é parte desse evento comunicativo. Sendo assim, a ação de grafitar está inscrita nesse fenômeno, uma vez que a concepção de texto que adotamos neste trabalho aponta para o ato criador como uma instância semiótica participante da totalidade do evento comunicativo que (re) constrói a própria materialidade, como também o sentido e a realidade.

Corolária dessa afirmação sobre as dinâmicas instâncias constitutivas do texto é a questão da textualidade, que, conforme expusemos com Demétrio, Alves e Costa (2016, p.10), na fundamentação teórica, é o “ato de pôr em funcionamento a linguagem”. Nossa maneira de conceber a categoria que trata com a grafiteagem indica que grafitar é o processo de viver o texto, que, por sua vez, será complementado na interlocução.

Sendo assim, entendemos que, quando um artista está grafitando um muro, ele não apenas está colorindo uma parede ou inscrevendo uma mensagem para ser lida por quem passar por perto; somos da opinião de que a atitude de agir naquele território reconstrói o entorno e oferece à cidade não apenas um mero objeto perceptível, mas um campo vasto de possibilidades de interpretação e de transformação do real.

4.7.2.1 Recategorização como reconstrução da realidade

Em nossa pesquisa anterior, Oliveira (2012), falamos de recategorização de objetos do mundo. Em outras palavras, por meio dessa ótica, mostramos como um objeto do mundo foi convertido em objeto de arte e, por ocasião dessa transformação, como foi

oferecida às pessoas a possibilidade de fruir do tal objeto mesmo após a função informativa do cartaz ter-se prescrito.

A partir dessa observação, constatamos uma mudança comportamental em torno da relação de posse do cartaz de divulgação do espetáculo de dança que derivou uma mudança também de cunho interpretativo, ou seja, o entendimento daquele produto textual como objeto de arte e não mais apenas como um objeto descartável é consequência da recategorização de sua função (oferecida pela possibilidade de descartar a parte com as informações técnicas do espetáculo – ver figura 2, pág.62). Com isso, percebemos que a recategorização se prestava também à transformação e à atualização de comportamentos e de objetos para além da materialidade textual.

Semelhante lógica defende Meurer (2000) quando afirma que, por meio do discurso, os indivíduos constroem, criam, recriam realidades, sofrendo as coerções da realidade circundante na qual se inserem. A partir da colocação dessa autora, vemos mais uma vez reforçada nossa tese de que os textos participam da realidade como produto e como possibilidade de conversão, transformação e recriação de fatos e até de espaços.

Nesse sentido, observamos, na execução do projeto de dizer do grafiteiro e nos seus depoimentos, a consequência das seleções (de espaços físicos, de elementos da materialidade e de ideias pessoais), das modificações (nas pessoas e no entorno), com o fito de mostrar esse processo de reconstrução da realidade operando em todo o processo produtivo do *graffiti*.

4.7.3 A Realização: ler

Nossas afirmações sobre a participação do interlocutor no processo de construção dos textos e dos sentidos deixam clara a incompletude que pode haver nesse processo caso desconsideremos a atuação dos participantes dessa dimensão com suas experiências, suas considerações de relevância e seus interesses.

Salles (2006, p.26), asseverando a colaboração do interlocutor no processo, reforça a relação entre interação e produção e afirma,

A interatividade é, portanto, uma das propriedades da rede indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação. Em nossas preocupações relativas à construção dos objetos artísticos como objetos de comunicação, essas interações devem ser especialmente observadas, pois indagações recaem sobre esse pensamento, que se constrói nas inter-relações, ou seja, [...] o processo de criação está localizado no campo relacional.

Sendo uma instância do processo, a interlocução está convocada desde a concepção das ideias, participando da execução e consequentemente da fruição do produto textual final. Tais colocações estão amparadas na observação do percurso criativo que deixou transparente a presença do interlocutor na intenção do grafiteiro de inscrever-se nos muros da cidade e na suposição de uma comunicação estabelecida com o entorno por meio dessas inscrições. Em outras palavras, mesmo não sendo um trabalho encomendado para um fim específico, a atitude do grafiteiro é a de quem produz algo para alguém, mesmo que essa alteridade não seja parte de um público-alvo pré-estabelecido.

4.7.3.1 Recategorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade

Em consequência daquilo que afirmamos sobre a alteração da realidade a partir da produção de *graffitis*, trazemos para o interior do processo a ação do interactante, que, com seus “saltos interpretativos” (HANKS, 2008, p.84), imprime valor e funcionalidade aos produtos textuais com os quais interage.

Nesse sentido, o ato de ler não é mera decodificação – como já foi dito por Franco (2011), Pellanda (2009) e mais recentemente por Demétrio, Alves e Costa (2016) – é uma atividade complexa de produção de sentidos que se atualizam durante todo o percurso criativo dos textos, caracterizando, inclusive, a textualidade. Sendo assim, como num processo de semiose infinita, a atualização dos sentidos e das funções não se esgota no instante da ação de grafitar nem no momento de ler.

Dessa forma, observando os depoimentos dos interlocutores sobre suas impressões e com a resposta à pergunta “você acredita que o local sofreu alguma alteração além da intervenção do *graffiti*?”, buscamos compreender como tais indícios colaboram para a nossa observação a respeito de a interação promover e recategorizar os espaços por intermédio da intervenção dos *graffitis*.

Uma vez expostas as categorias e aquilo ao que elas estão relacionadas no universo dos dados, no capítulo seguinte, aplicaremos tais conceitos aos *graffitis* escolhidos e cedidos pelos grafiteiros participantes de nossa pesquisa. Desse modo, objetivamos alcançar nosso intento de mostrar que o *graffiti* é texto e que em seu processo de criação a recategorização ocorre para além da materialidade textual.

5 PERCURSO ANALÍTICO: A CONSIDERAÇÃO DOS DADOS

“A obra de arte entregue ao público não se apresenta como objeto imóvel e acabado. Ao admitirmos isto, admitimos também o surgimento de uma inquietação que se volta para o momento anterior à sua concretização enquanto objeto artístico, ou seja, o momento de sua produção”

(ZAMBOM, ROCHA, LORENSONI, 2012, p.850).

Após delinear o campo teórico, descrevermos a coleta dos dados, apresentarmos nossos sujeitos e expormos nosso percurso, é chegado o momento de procedermos às análises. Deste modo, reiteramos que nossa proposta é a de que, com as discussões a seguir, seja percebido o caráter multissistêmico⁵⁷ do texto e que o *graffiti* possa ser entendido como tal. Além disso, pretendemos também mostrar que a intervenção desses textos na paisagem urbana provoca modificações não apenas estéticas, mas ainda comportamentais, ou seja, defendemos que o processo de recategorização ocorre no decorrer da produção dos *graffitis* e para além de sua materialidade.

Em sentido mais amplo, a partir da consideração do *graffiti* como um texto, intentamos que esse não mais seja visto como uma produção que separe o linguístico do não linguístico em duas situações estanques, por essa razão nossas análises dão-se sobre o processo de produção dos *graffitis* e não apenas sobre o artefato. Além de defender um novo estatuto para o *graffiti*, ousamos pleitear que aqueles que veem essa manifestação como sujeira ou ato de vandalismo reconsiderem suas posições acerca destes textos e possam, assim, passar a produzir sentidos reavaliando suas relações com a cidade e com o social.

Tal empreendimento analítico tem sua gênese em nosso interesse pelas questões processuais da criação de textos e nas constatações adquiridas em nossa pesquisa anterior, que nos fizeram compreender sobre os processos sociocognitivos integrantes da produção de peças de *design* gráfico. Seguindo a mesma linha de raciocínio de Salles (2006, p.95) voltamo-nos, assim como fez ela, para a importância de discutir como as relações são estabelecidas ao longo do movimento criador, que torna a obra possível, para que

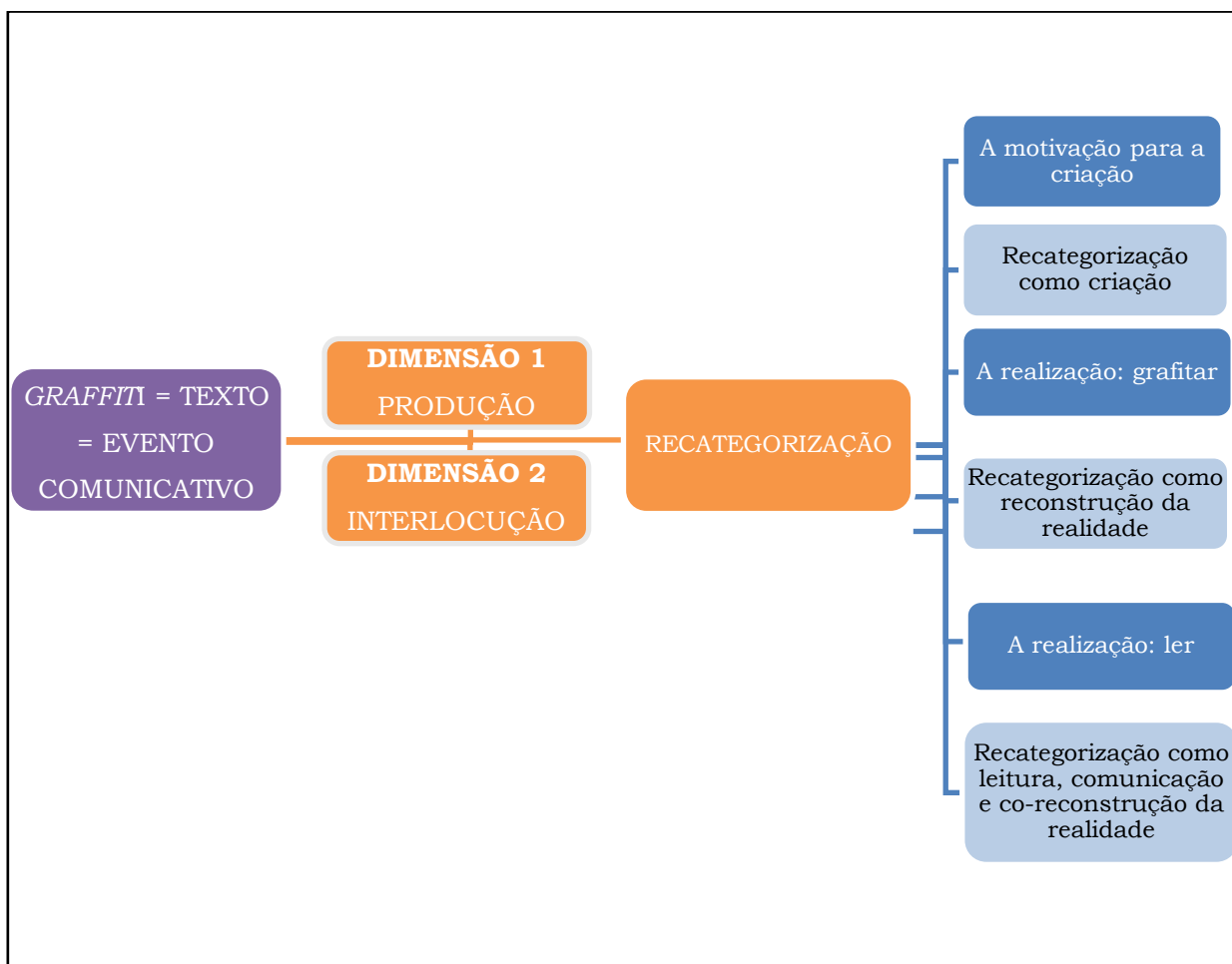
⁵⁷ Nossa consideração sobre o caráter multissistêmico dos *graffitis* está apoiada na concepção de texto como evento de Beaugrande (1981) e na linha de pensamento dos grafiteiros que participaram desta pesquisa. Beaugrande (1981, §34) explica: “podemos considerar o texto como um sistema de conexões entre vários *elementos*: sons, palavras, significados, os participantes do discurso, ações em um plano e assim por diante. Uma vez que esses elementos claramente pertencem a diferentes tipos, o texto deve ser um *multi-sistema* composto por vários sistemas interativos”. Por sua vez, os grafiteiros defendem que o *graffiti*, enquanto texto, acontece para além das tintas e da parede: é o tema, são as pessoas ao redor, são os companheiros de trabalho e a própria solidão criativa.

Essa discussão não fique apenas no campo da mera constatação da intersemiose [...] e da descrição de seus componentes, é necessário mostrarmos como estas participam do processo de construção, senão nada saberemos sobre o modo como se dão as relações do pensamento.

Para trabalhar essa relação, valemo-nos – além das teorias elencadas – do conceito de dialogismo, amplamente difundido pelas ideias de Bakhtin (2014, p.113), que sempre se referiu a esse aspecto como uma característica intrínseca à própria linguagem, pois, conforme ela asseverou, “a palavra é território comum do locutor e do interlocutor”. Para nós essa palavra é o texto, que é, ao mesmo tempo, o processo em eterno funcionamento a partir suas constantes recategorizações.

Em vista desse tratamento, a disposição da análise está organizada da seguinte maneira:

Organograma 3 – Percurso de análise



Fonte: Elaborado pela autora.

Como pode ser observado no organograma, partimos da perspectiva de texto adotada para esse estudo – texto como evento – e vislumbramos o processo criativo dos *graffitis* nas duas instâncias, que chamamos de **Dimensão 1** – o processo de produção e de **Dimensão 2** – a interlocução com esses textos. Dando continuidade ao percurso de análise, as duas dimensões são postas em relacionamento e em funcionamento a partir do processo de recategorização, que ainda nos orienta sob os modos de observar a dinâmica de construção de tais textos desde a motivação à construção do real.

Desse modo, o caminho natural de análise é a opção pelo tratamento individual dos *graffitis* em todo o seu percurso, ou seja, da criação à interlocução⁵⁸ – dado que os entendemos como textos, resultantes de recategorizações múltiplas postas em funcionamento e que igualmente faz a textualização funcionar.

Assim, a disposição das análises está posta da seguinte maneira, primeiramente expomos o registro fotográfico do *graffiti* em análise. Em seguida, abordamos a categoria relativa à motivação e sua derivação – recategorização como criação; conseqüentemente, tomamos o processo de criar e, desse modo, tratamos da categoria da criação e sua derivada – recategorização como reconstrução da realidade. Por fim, dedicamos atenção à interlocução com a categoria que versa sobre a leitura e sua decorrência – categorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade.

Conforme explicamos anteriormente, a chamada aos *graffitis* está feita pelas formas T1, T2, T3, T4, T5 e T6. Essa opção auxilia-nos na alusão ao material analisado, visto que, além de suprir a carência de títulos que se verifica em alguns exemplares, estabelece uma ordem clara para a sequência de apresentação. No que tange aos grafiteiros, esses são retomados pelas siglas G1, G2 e G3 e os interlocutores, os nomeamos como I1, I2, I3, I4, I5 e I6.

Assim, tendo esclarecido as questões de organização e identificação dos objetos e dos sujeitos de pesquisa, sintetizamos o modo como estão dispostas as categorias analíticas. De partida, apresentamos visualmente – via registro fotográfico – o *graffiti* que será analisado. Em seguida, tratamos da motivação para a construção desse texto, explorando todas as informações dadas pelo grafiteiro; na sequência, explanamos o ato criativo para, então, observarmos a interlocução, sempre levando em conta o depoimento dos sujeitos.

⁵⁸ No caso desta tese, a análise dos aspectos observados na interação com os *graffitis* são apresentados logo após a consideração sobre a produção, porque entendemos ser coerente com a proposta de texto como evento comunicativo que tomamos como mote desta pesquisa. Na perspectiva de quem entende o texto como um evento recursivo e construído na interação, as duas dimensões do processo criativo devem ser visualizadas como um *continuum* que não se encerram em si mesmas.

Acrescentamos a essa descrição o fato de que a singularidade de cada *graffiti* exigiu de nós a adoção de um critério específico para trabalhá-los a partir das categorias. Assim, decidimos por observá-los a partir de um ponto específico, ou seja, aquele em que a descrição do processo e os depoimentos dos grafiteiros mostraram como mais saliente. Desse modo, as categorias, que são mais gerais, ficam voltadas para o todo (o gênero) e os critérios mais específicos (que estão dentro dessas categorias) dão conta do *graffiti* como texto como evento – enunciado singular.

De igual modo, é importante frisarmos que a noção de motivação com a qual lidamos nestas análises é entendida como um impulso criativo e, por se diferenciar da conceituação corrente em áreas como a psicologia e a etologia⁵⁹, por exemplo, entendemos que tal aspecto mereça um destaque e uma explanação específica. Dessa maneira, procuramos evitar que esse conceito, tal como o entendemos, seja confundido com o sentido normalmente atribuído a ele, ou seja, o de incentivo ou de esforço empreendido por um indivíduo para alcance de uma meta. É o que faremos a seguir.

5.1 CONCEITO DE MOTIVAÇÃO PRATICADO NESTA PESQUISA

O modo corrente de consideração do texto indica que o projeto de dizer é o marco de ação para a produção textual. Nesse sentido, querer dizer algo é a primeira parte do processo que, segundo afirmamos, não tem um fim em si mesmo. Na contra-mão dessa consideração, nossa pesquisa reclama a inclusão de uma semiose que entendemos ser anterior à própria constituição do projeto de dizer, que nomeamos aqui como motivação⁶⁰.

Ao tratar da condição de sobrevivência de qualquer ser vivo, Ostrower (2013) menciona como fundamental a capacidade de se estar aberto ao meio ambiente em que se vive, de receber e de reconhecer estímulos a fim de reagir adequadamente a eles. Essa capacidade ela nomeia como sensibilidade⁶¹ e ainda faz mais, pois define essa característica como um gatilho para a criação. Em termos de Maturana (2001, p.78) a sensibilidade seria justamente a perturbação, visto que para esse autor,

⁵⁹ Ciência que faz o estudo comparado do comportamento dos animais. Extraído de Aurélio (*on line*).

⁶⁰ A motivação, do modo como a consideramos aqui nesta análise, liga-se ao que nos descreveram os grafiteiros a propósito de seu processo criativo. Em todos os depoimentos, esses produtores mencionaram o termo motivação como um elemento que os impulsionava para o movimento criativo. Seria equivalente, mas não igual, à demanda recebida pelos *designers* que os coloca no ponto inicial da trajetória de criação de uma peça.

⁶¹ Segundo a autora (OSTROWER, 2013), sensibilidade é uma capacidade inata ou inerente a todos os indivíduos. É um patrimônio do ser humano, a própria porta de entrada das sensações.

É a estrutura do órgão sensorial que determina o que admite como perturbação, e essas interações que a estrutura admite podem acontecer com conservação de organização — e seriam perturbações — ou sem conservação de organização — e seriam interações destrutivas. De modo que a história de um ser vivo, a história individual de um ser vivo, necessariamente transcorre sob condições de conservação de sua correspondência com o meio, entendendo-se por correspondência com o meio o encontrar-se nele apenas sob perturbações.

Sendo assim, podemos afirmar que a motivação a que estamos aludindo, nesta análise é um impulso de resposta do indivíduo a uma perturbação ou a um estímulo externo. Essa motivação se processa na busca subjetiva de manter a organização lógica da cognição e na tentativa do ser vivo (no caso, o humano) de reagir adequadamente às diversas situações de vida, ou seja, é a autopoiese⁶², o movimento recursivo de autopreservação.

Ainda nesse sentido, devemos tratar da percepção. Somos da crença de que esse fenômeno da cognição também é responsável pela produção de sentidos que desencadeiam o ato criativo, pois corresponde a uma ordenação seletiva de estímulos. Embora Maturana (2001) afirme que a percepção não possa ser distinguida da ilusão, porque o ser humano não tem como distinguir o que é intrínseco ao meio do que é fruto da experiência, Ostrower (2013, p.12) define percepção como “elaboração mental das sensações”. De todo modo, com essas reflexões sobre motivação, sensibilização e percepção, voltamo-nos para o fato explicado antes em Peirce (1993) como primeiridade, que ele define como sendo “fenômenos singulares, constituídos pela diversidade e variedade das qualidades do mundo”.

Em outras palavras, o fenômeno da primeiridade pode ser entendido como os aspectos puramente qualitativos do movimento criador, aquilo que não pode ser visualizado e que foge do alcance no momento em que atinge a consciência, justamente por ser do domínio do sensorial e do sentimental.

Cain (2010, p.54), por sua vez, nos levanta questionamento sobre a “origem” de suas escolhas no decorrer do processo de criação,

Como então devo ver as intervenções práticas que faço no processo de desenho através da seleção, escolha ou interpretação? Essas intervenções são simplesmente parte da seleção ou implementação de um domínio de significado? Ou há uma oportunidade de sugerir que a experiência de encontrar o que é significativo através da co-determinação é um dispositivo muito mais qualitativo do que o suposto por Varela?⁶³

⁶² É uma explicação do que é o viver e, ao mesmo tempo, uma explicação da fenomenologia observada no constante vir-a-ser dos seres vivos no domínio de sua existência (MATURANA, 2001, p.12).

⁶³ *How then should I view the practical interventions I make in the process of drawing through selection, choice or interpretation? Are these interventions simply part of selecting or enacting a domain of significance? or is there an opportunity to suggest that the experience of finding what is significant through co-determination is a far more qualitative device than that supposed by Varela?*

Como se pode ver, tal preocupação (que também nos inquieta) nos coloca diante do fato ora abordado e nos auxilia na argumentação em favor da motivação como algo qualitativo e prévio à constituição do projeto de dizer e às escolhas que se dão no fluxo processual da criação.

Assim, para nós, a motivação se processa no momento pré-existente ao que é tomado como decisão, a qual, por sua vez, fará parte do processo de criação materializada em objetos de discursos. Em acordo ao que propomos para recategorização e conseqüentemente para esse fenômeno visto como criação, defendemos que as escolhas do grafiteiro já se configuram elas mesmas como resultantes de um processo recategorizador, pois tais seleções são a sua avaliação da realidade em que “[...] ao mesmo tempo, realidade é aquilo que determina ou impulsiona a produção de signos” (PEIRCE, 1993, p.44).

Feitas todas essas considerações iniciais, passamos agora à análise propriamente dita dos *graffitis*.

5.2 GRAFFITI 1 – T1

Figura 5 – Graffiti da Av. Duque de Caxias – Fortaleza-CE – T1



Fonte: Registro fotográfico.

5.2.1 Sobre T1

T1 está produzido no muro de um estacionamento que está situado na Avenida Tristão Gonçalves, no Centro de Fortaleza. Esse é o trecho menos movimentado da avenida e onde se localizam pequenos bares, lojas de material de pesca e de agricultura e algumas poucas ligadas ao segmento do vestuário. Por estar inscrito em um local onde há um fluxo diário de passantes, pode-se dizer que esse *graffiti* tem uma audiência garantida, ainda que esse espaço não seja traspassado como outros endereços onde estão as lojas mais procuradas pelos visitantes do Centro.

Outra característica desse endereço é o fato de ser considerado por alguns habitantes de Fortaleza e frequentadores do Centro como um lugar “meio caótico e decadente” (II, 2016). Tal concepção está ligada à qualidade estética dos prédios antigos que abrigam os pontos comerciais e ainda ao tipo de atividade econômica que é praticada também à noite, quando alguns bares esticam sua jornada para oferecer aos clientes e frequentadores outro tipo de atrativo.

Pelo fato de T1 evocar elementos que se contrapõem às características listadas aqui, como o comércio noturno e à precária manutenção dos edifícios locais, esse *graffiti* ao promover reflexão por meio do riso, da ironia e da representação de uma interação entre as pessoas mediada por celular, foi considerado pelos passantes como uma produção que “traz leveza” (II, 2016) ao ambiente e o retira da condição de precariedade.

Esse fato, somado a outros indícios discutidos no decorrer da análise que aqui se apresenta, nos permitiu afirmar que tal texto promoveu a renovação do espaço físico onde se encontra grafitado, bem como a relação dos passantes com esse local.

5.2.2 A motivação para a criação

Nosso conhecimento científico e de mundo aponta-nos que a produção de um texto pode acontecer para atender a uma demanda, mas também a um interesse pessoal. No caso em tela (Figura 5 – *Graffiti* da Av. Duque de Caxias), temos um exemplo de texto produzido para cumprir um projeto particular e conforme G1, o grafiteiro autor, nos relatou, essa peça faz parte de uma série chamada “história sem quadrinhos”.

Ainda segundo ele, a motivação para a criação dessa série está ligada a um interesse particular, mas também está vinculada a um elemento anterior, ou seja, sua trajetória como autor de tirinhas de humor que eram publicadas semanalmente no jornal Diário do

Nordeste e que versavam sobre os mais variados temas: política, religião, tecnologia e outros assuntos.

Sendo assim, ele resolveu unir sua atuação pelos muros da cidade a essa atividade anterior, em outras palavras, resolveu inscrever as tirinhas em outro suporte. Essa experiência de construir sentidos novos por obra de circunstâncias vividas anteriormente é descrita por Ostrower (2013, p.132) da seguinte maneira, “o poder criador do homem é [...] a capacidade de abordar em cada momento vivido a unicidade da experiência e de interligá-la a outros momentos, transcendendo o momento particular e ampliando o ato da experiência para um ato de compreensão”.

Dito de outro modo, a autora argumenta em favor da ideia de que o pensamento é relacional, daí por que dizemos que os fluxos de decisão se dão em rede. Nesse sentido, afirmar que o texto é um evento é derivação da conduta de tomá-lo como um processo que não tem seu marco no primeiro instante da ação de materializar a obra nem finda quando o autor julga que terminou seu momento de criação. Por essa razão, defendemos um alargamento para o conceito de recategorização, de modo que ele pudesse dar conta da inter-relação entre as semioses, bem como das inferências (objetos de discurso não materializados).

Cain (2010, p.53), analisando o papel do conhecimento no contexto de produção, descreve seu movimento particular de criação e nos orienta na direção do que já foi dito até aqui sobre a relação entre o pensar e o viver.

Eu pensei sobre as decisões que eu tive que tomar enquanto desenhava. Elas surgiam baseadas no que eu julgava ser "certo" para mim – mais significativo. Especulei sobre que lugar tem o significado nessa equação. Descobri que Varela sugere que produzimos sentido através da "seleção ou promulgação de um domínio de significado" no processo dinâmico em curso.⁶⁴

Especificamente, em sua descoberta, ela se refere a este trecho do pensamento de Varela sobre a emergência corporificada:

Ao longo do tempo, esse acoplamento seleciona ou promove, de um mundo de aleatoriedades, um domínio de distinções ... que tem relevância para a estrutura do sistema. Em outras palavras, com base em sua autonomia, o sistema seleciona/estabelece uma base de seu significado. (VARELA *et al.*, 1991, p.155-6 lido em CAIN, 2010, p.53)⁶⁵.

⁶⁴ *I thought about the kinds of decisions I had to make whilst making and drawing. They appeared to be based on what seemed to be 'right' to me – most meaningful. I speculated about what place meaningfulness might have in the enactive equation. I found that Varela suggests that we create our own meaning through 'selecting or enacting a domain of significance' in the dynamical ongoing process.*

⁶⁵ *...over time, this coupling selects or enacts from a world of randomness a domain of distinctions...that has relevance for the structure of the system. In other words, on the basis of its autonomy, the system selects/enacts a basis of its significance. (Varela et al.. 1991, p.155-6).*

Entendemos que a transformação da experiência em compreensão/significado é o processo de recategorização acontecendo antes mesmo de iniciar-se a inscrição do projeto de dizer no suporte pretendido. Dado que, juntamente com Salles, entendemos a criação como uma rede interconectada de elementos – materiais e extramateriais – a produção, sob esta lógica, está em curso desde a intenção de materializar uma ideia.

Ainda sobre a decisão do grafiteiro de publicar as tirinhas em outro suporte, afirmamos que tal fenômeno é um importante indício de recategorização visto que, a partir dessa atitude, o grafiteiro transformou um objeto de mundo (a publicação do jornal) em outro objeto de mundo (o *graffiti*). Do ponto de vista com que esse fenômeno (a recategorização) é tomado nesta análise, é possível fazermos tal assertiva em função do fato de essa intersemiose prover a possibilidade de recriação textual.

Considerando o que diz Bruner (1974 lido em CIULLA E SILVA, 2008), quando afirma que perceber é categorizar e entender é categorizar, podemos considerar aqui que (re)perceber e (re)entender são o mesmo que (re)categorizar. Nesse sentido, a intersemiose praticada pelo grafiteiro permite ao interactante, a possibilidade de olhar para as coisas como novas ou, como dizemos, recategorizadas.

Outro motivo que o fez interessar-se pela produção desse texto era, segundo seu relato, a possibilidade de interagir com as pessoas e participar da dinâmica da cidade. Sua narrativa nos mostra que ele considera essa uma experiência superior à que tinha antes, quando publicava as tiras no jornal impresso, mesmo que esse veículo de comunicação tivesse ampla circulação. Em suas palavras (G1, 2016), “Nem se compara, sabia? Aqui tem gente do mundo todo falando comigo, no jornal não tinha isso”.

O conhecimento dos dados estatísticos do jornal acerca do seu número de leitores e a prática de inscrição das tirinhas nesse veículo deu ao artista a consciência de que existia uma dinâmica de interação entre as pessoas e os seus textos. Esses acontecimentos consagraram a existência de uma experiência de vida que ele buscou ressignificar ao optar pela grafiteagem dessas peças nos muros da cidade.

Assim, dizemos que o grafiteiro em consequência da atualização do objeto do mundo (tirinha – *graffiti*), recategorizou não só o evento texto, como também a própria experiência de publicação, o que amplia o processo recategorizador.

Dito de outro modo, a experiência foi transformada em conhecimento. Tal conhecimento, por sua vez, foi ressignificado na intenção de dizer e fazer algo e, no curso da produção desse projeto de dizer e fazer, esse saber sofreu processos de recategorização que são percebidos em sua materialidade e para além dela. Nossa afirmação sobre a recursividade

da criação de textos encontra respaldo na asserção que foi feita por Ponzio (2012, p.162), ao aproximar o signo de Bakhtin ao de Peirce, “a identidade do signo, portanto, não se determina na tautologia, mas num jogo de remissões a outros signos, em uma cadeia de interpretantes que permanece aberta em vez de se concluir no ponto de partida”.

Com base nessas constatações iniciais, habilitamo-nos a dizer que o ponto de partida para a criação de T1 pode ser entendido como resultando de duas motivações, um projeto pessoal e a vontade de interagir com a cidade. Além disso, o curso dessa produção é permeado de recategorizações que são necessárias tanto ao funcionamento do próprio texto como a produção de sentidos em todas as dimensões de criação (produção e interação).

5.2.2.1 Recategorização como criação

Como dito anteriormente, o processo de criação desse *graffiti* específico (Figura 5) emergiu na intenção do artista de desenvolver seu projeto pessoal de histórias sem quadrinhos e espalhá-las pela cidade. Conforme nos contou (G1, 2016), “meu modo de criar: primeiro é a ideia”.

Tal afirmação confirma nossas suposições acerca do fato de que o projeto de dizer é um importante traço na trajetória construtiva do texto. Isso já foi dito por muitos pesquisadores antes de nós (MARCUSCHI, 2007; KOCH, 2006; COSTA, 2007a, 2007b) e por nós mesmos (OLIVEIRA, 2012). Entretanto, a inovação dessa afirmação se constitui no fato de ser esse projeto de dizer o resultado de uma avaliação anterior ao estabelecimento da ideia e de ainda ser considerado aqui como um dos muitos procedimentos realizados no decorrer do movimento de criação.

Ao se dar conta de que a recategorização pode ainda ocorrer além da materialidade textual, Cavalcante (2011, p.122) propõe que

o referente, ou objeto de discurso, é uma entidade que emerge da própria interação e nem sempre se explicita por uma expressão referencial, quer se introduzindo no discurso quer se mantendo nele sem muitas alterações, ou quer se mantendo, mas se recategorizando.

Como se pode perceber, as palavras da autora nos indicam um momento anterior à constituição do referente. Nosso fio de defesa, conforme pode ser deduzido de nossas afirmações anteriores, induz à lógica de que a ideia, a qual alude o grafiteiro, é o resultado de uma recategorização, ou seja, é essa “entidade que emerge da interação”, tomando de empréstimo as palavras de Cavalcante (2011, p.122). Tal entidade (que para nós é também o

texto em curso de produção) será recategorizada pelas perturbações (intervenções externas e internas ao criativo) e ao tornar-se produto textual será novamente recategorizada na interlocução (perturbações internas e externas ao interlocutor).

Essa lógica que defendemos é confirmada pelo sujeito grafiteiro quando nos conta que “essa série **faz parte** do história sem quadrinhos, **onde eu faço sempre uma piadinha com relação à tecnologia**⁶⁶”. Ao afirmar que a ideia faz parte de algo (projeto História sem quadrinhos), o grafiteiro indica-nos que essa expressão do pensamento (a ideia em si) já está inscrita no curso de uma atividade de produção textual.

Além desse indício, G1 ainda nos apresenta mais um dado importante, a afirmação “**faço sempre uma piadinha**”. Essa fala denota-nos ser essa uma prática comum a seus trabalhos e nos remete a um comportamento de compreensão dos dados da realidade que é parte de seu processo criativo, ou seja, esse é o seu modo de interpretar os acontecimentos que o rodeiam, seu estilo.

Somos da crença de que essa “piadinha” que o grafiteiro menciona em sua declaração ainda é uma avaliação de sua atitude no decorrer do processo criativo. Estando de posse dessa consciência, as escolhas feitas para “concluir” seu texto serão balizadas pelo tom jocoso que afirma praticar. Suas palavras (G1, 2016) apontam justamente para essa atitude “gosto que o trabalho faça as pessoas refletirem, sorrirem. Fui muito influenciado pelos quadrinhos de humor dos anos 80 – Revista Chiclete com Banana, Piratas do Tietê, entre outras”.

Esses depoimentos ilustram a discussão mas também servem-nos de reforço para explicarmos que a materialização da ideia e as escolhas feitas para dar curso a essa ideia são o resultado da leitura de mundo do produtor e o estabelecimento da recategorização ou, como também dizemos, da passagem do real objetivo para o real intersubjetivo.

5.2.3 A realização: grafitar

Como ação fundamental no processo criativo, a realização do projeto textual é responsável por aquilo que percebemos instantaneamente ao entrarmos em contato com os textos e, nesse caso, com os *graffitis*. Discorrendo a propósito de sua ação de grafitar, G1(2016) nos declara o seguinte, “gosto muito do fazer, o resultado nem sempre é

⁶⁶ Grifo nosso.

satisfatório, mas o fazer me dá muito tesão, trocar ideia com outros artistas com as pessoas...isso me motiva ainda”.

Essa confissão demarca a participação do elemento motivador como propulsor não só das ideias, mas também do próprio fazer e nos dá condição de, sem muita dificuldade, ligar esse pensamento ao que afirma Ostrower (2013) quando nos fala da produção como plenitude de realização humana e de compreensão.

Nesse sentido, não só concordamos com o postulado da autora, como ainda consideramos a produção como sendo o funcionamento do texto, como a realização do evento e mais ainda como sendo parte do processamento⁶⁷ textual que Beaugrande (1997, §41) pleiteia ao falar desse trabalho sociocognitivo como o responsável por atestar a qualidade de texto “um texto não existe, como um texto, a não ser que alguém o esteja processando”⁶⁸.

Além de considerar a grafiteagem como parte do evento texto *graffiti*, compreendemos essa dinâmica como sendo o resultado de recategorizações prévias e concomitantes ao ato, cujos resultados denotam a visão de cidade, de mundo e de realidade do sujeito grafiteiro, ao mesmo tempo em que invocam a participação do interactante.

5.2.3.1 Recategorização como reconstrução da realidade

Como evento dinâmico, o movimento criador é sequencial, na medida em que pressupõe uma série de decisões que se complementam. Entretanto, tais resoluções não são estanques, pois sofrem a ação de forças internas e externas ao sujeito criativo e podem, no curso da realização, mudar o projeto inicial de construção do texto. Sendo assim, usando as palavras de Maturana (2001), dizemos que esses eventos de linguagem mudam conforme novas perturbações vão acontecendo.

Sobre o fazer de seus textos, G1 (2016) nos deu o seguinte depoimento, “fechada a ideia, penso na composição: onde irão ficar as imagens, tamanho e cores”. A nosso ver, esse passo criativo é o resultado de uma preocupação que fornece, à produção, elementos importantes em sua materialização, uma vez que, conforme nossos sujeitos esclareceram, as condições materiais de construção do *graffiti* também afetam o resultado da produção.

⁶⁷ Embora o termo tenha sido escolhido por Beaugrande no momento em que se falava de processamento do ponto de vista da cognição clássica, ou seja, como um acontecimento serial e modularista, entendemos que o uso dessa palavra pelo autor não está ligado a essa semântica. Supomos que, quando ele toma, como texto, uma multissérie de elementos, entre os quais os participantes do discurso, está apontando para a complexidade da produção e da interpretação. Em outras palavras, ainda que o autor não afirme exatamente isso, esse fenômeno é visto muito mais do ponto de vista da cognição situada do que da cognição clássica.

⁶⁸ *A text does not exist, as text, unless someone is processing it.*

No caso em apreço, T1 faz parte de um projeto pessoal como discurramos antes, mas que foi confeccionado no decorrer de um evento de *graffiti* realizado na cidade: a semana do *graffiti*⁶⁹. De acordo com o que estamos sinalizando no decurso desta tese, arriscam-nos a dizer que a constituição desse contexto de produção, ao lado de outras perturbações, pode vir a afetar a produção do texto, fato que foi confirmado pelo próprio artista: “**ele não seria tão grande, mas vi o povo só fazendo grandão**”⁷⁰. Então resolvi colocar o número de andaime que eu me sentiria seguro, depois resolver qual o tamanho final do personagem”.

Aqui, o conceito de emergência proposto por Hanks (2008, p.130) participa como um valioso argumento, pois dá conta de explicar o alinhamento ocorrido entre o acontecimento local e a capacidade responsiva do grafiteiro. Assim, para esse autor, “quando os indivíduos co-engajam em um cenário, seus campos perceptuais são orientados pela relevância e quando eles co-participam de um campo demonstrativo eles são reorientados pelos signos”.

Nessa perspectiva, entendemos que o resultado desse alinhamento são os ajustes que o produtor do texto promove em seu projeto com vistas a torná-lo uma produção coerente e adequada a seus propósitos. De modo semelhante, Franco (2011, p.37) nos convida a pensar sobre a complexidade de um sistema dinâmico, indicando-nos que “um sistema complexo é também aberto, pois ele pode ser afetado pelo mundo externo [...] essa absorção de energia é fundamental para a emergência de maior complexidade”.

Do ponto de vista sob o qual abordamos o fenômeno da recategorização, tomamos como fundamental, para a reconstrução dos objetos discursivos e da realidade, a absorção (pelo produtor e pelo interlocutor) de elementos externos (perturbações) ao projeto textual. Em outras palavras, considerar que o *graffiti* poderia ter um tamanho maior do que o planejado (por que foi sensibilizado pelo trabalho de outros grafiteiros) rendeu, ao produtor, um resultado “final” diferente de sua própria expectativa inicial e, aos passantes, um texto com proporções visíveis a grandes distâncias e fomentador de muitas interpretações, como se pode ver com o exemplo da imagem a seguir,

⁶⁹ Projeto idealizado e realizado, durante três edições, por Narcélio Grud para propiciar espaços e discussões profícuas à prática do *graffiti* na cidade.

⁷⁰ Grifo nosso.

Figura 6 – Interlocução digital com T1



Fonte: *instagram*.

O registro que ora apresentamos foi colhido na página virtual de nome *instagram* do próprio grafiteiro, que afirma prontamente, “essa imagem foi a mais comentada, curtida, republicada que eu já fiz” (G1, 2016). Essa fotografia não foi feita por ele, mas lhe foi enviada como resultado de um jogo interpretativo, instaurado a partir da inscrição desse produto textual em um muro da cidade. Além dessa constatação, ele ainda nos citou que “na Duque, era um estacionamento sem vida, depois da pintura o lugar se transformou. As pessoas batem fotos e me mandam”.

O que propomos como recategorização para além da materialidade textual advoga que o movimento de as pessoas pararem para se fotografar em interação com os *graffitis* e posteriormente publicar esses registros – ou não – é o processo de recategorização sendo realizado em uma instância maior do que a demarcada pelos limites gráficos do texto.

Partindo do entendimento deste fenômeno como simples predicação de atributo sobre objetos de discurso com fito argumentativo ou recursivo, podemos dizer que, nesse caso, o acréscimo de valor foi estabelecido por meio da interação e também de seu registro

imagético. Entretanto, como já afiançamos anteriormente, nosso ponto de vista atribui a esse fenômeno referencial a propriedade de ir além da simples retomada, sendo, pois, capaz de transformar os objetos discursivos e os de mundo e, conseqüentemente, a realidade.

Como se pode ver, T1 promoveu a outro patamar a relação das pessoas com o endereço onde está localizada essa peça, pois estabeleceu um acento valorativo para o local e reconstruiu o sentimento das pessoas com essa parte da cidade, o que pode ser confirmado pelos depoimentos do grafiteiro que citamos aqui e pelos registros das constantes interações nas páginas virtuais.

Ainda sobre a produção do *graffiti* em apreço, observamos que a materialização desse projeto guarda importantes indícios que, uma vez considerados, auxiliam na argumentação favorável à construção colaborativa dos sentidos e à reconstrução também dialógica da realidade. Assim sendo, observemos na imagem a seguir, a disposição espacial do texto,

Figura 7 – Disposição espacial dos elementos semióticos do *graffiti* – T1



Fonte: Registro fotográfico.

No primeiro olhar, notamos a presença dos seguintes elementos: um personagem com um celular na mão, um cachorro, alguns balões com falas e um amontoado de prédios. Estes componentes estão dispostos segundo a lógica do produtor, mas seguem um princípio apreendido em sua atuação como estudante de *design*. Segundo declara, “você deve conhecer a regra do terço da Fotografia⁷¹. Pois bem! Aplico muito ela na composição”.

Em nossa opinião, essa sintaxe, construída pelo grafiteiro a partir de uma regra normalmente aplicada para a composição⁷² de fotografias, ajuda-nos a explicar a vocação natural para a co-construção de sentidos que têm esses textos. Ao se preocupar com o modo com que os elementos do *graffiti* se apresentam para o interlocutor, G1 demonstra atenção com a materialidade textual, não porque julgue que a construção de sentidos esteja conjugada a ela de forma absoluta, mas porque busca favorecer a construção coerente do sentido por meio da organização das pistas textuais.

Reforçamos que, ao argumentarmos em favor da questão composicional levantada pelo grafiteiro em seu relato, não estamos, com esse pensamento, fazendo menção a uma concepção essencialista de texto; estamos justamente apontando para a coerência como um fato construído e não como uma propriedade da materialidade textual. Essa nossa formulação é equivalente ao questionamento, antes proposto por Marcuschi (2005, p.189), “como as pessoas produzem sentido e coerência ao entrarem nesse labirinto textual?”.

Sendo a linguagem um conjunto de pistas e não uma dupla de trilhos (MARCUSCHI, 2007) – e por isso potencializadora de sentidos – a lógica de organização dos elementos da superfície textual é co-responsável pelos sentidos construídos no texto. No caso de T1, é importante ressaltarmos que a ênfase aqui nesse projeto, como fora aludido anteriormente, estava na questão tecnológica abordada por G1 em sua série de histórias sem quadrinhos.

Desse modo, o tópico tecnologia teria de ser arranjado de tal forma que convocasse os conhecimentos de mundo dos interlocutores, suas experiências e suas relevâncias para, em conjunto com o materialmente colocado, promover as recategorizações necessárias ao alcance da proposta de sentido pretendida: a de que as relações humanas estão

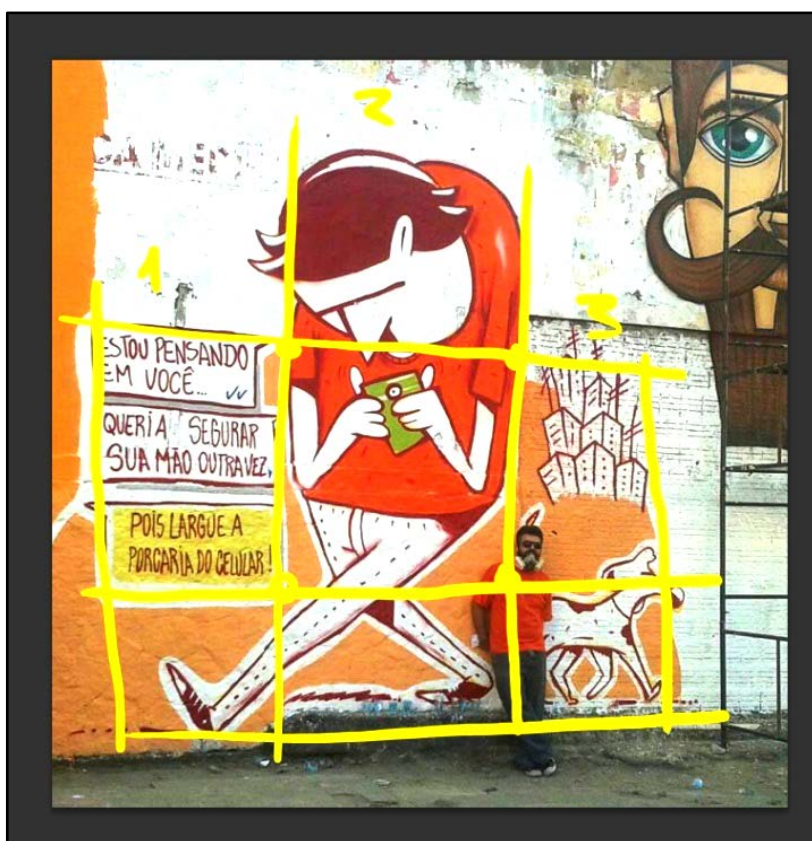
⁷¹ A regra dos terços é uma teoria utilizada na hora de compor uma imagem. Consiste em dividir uma imagem em duas linhas horizontais e duas linhas verticais, em que os 4 pontos de interseção dessas 4 linhas são os pontos onde os nossos olhos têm maior atenção. Informação extraída do site photo pro. Disponível em: <<http://www.photopro.com.br/tutoriais-gratis/regra-dos-tercos-fotografia>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

⁷² A função composicional conforme explica a teoria da multimodalidade, orienta sobre o modo como são organizados os elementos em uma composição para que ela faça sentido. O foco desta tese não recai especificamente sobre as categorias multimodais, por essa razão, a definição aqui apresentada cumpre um papel apenas didático e informativo.

em segundo plano após a entrada maciça da tecnologia no cotidiano das pessoas e que isso deve mudar.

Por essa razão, o centro desse texto é o objeto celular, como se pode conferir na imagem adiante, em que aplicamos a regra dos terços⁷³ como forma de ilustrar a colocação do grafiteiro e melhor explicar o que estamos afirmando.

Figura 8 – Aplicação da regra dos terços sobre T1



Fonte: Registro fotográfico.

Conforme se pode ver na imagem e ler na descrição feita por G1(2016), “os balões estão alinhados com os prédios e o cachorro; o cachorro está alinhado com o prédio, e todos estão na mesma linha do celular”. Nesse sentido, notamos que, no nível da materialidade, o celular está retomado na representação imagética da conversa travada entre duas pessoas, realizada aqui por meio do recurso dos balões. Desse modo, tal escolha nos leva a tomar o diálogo como sendo a manifestação recategorizada do objeto celular, a reificação da entidade.

⁷³ Na imagem, o grid da regra aplicado sobre ela nos apresenta, de modo bem marcado, o celular no centro da composição, ladeado (à esquerda) dos balões indicativos do conteúdo digitado na tela do celular e (à direita) dos elementos indicativos de uma cidade: os prédios e um cachorro.

No nível extramaterial, as recategorizações promovidas pelo grafiteiro em seu projeto e provavelmente as empreendidas pelos leitores que irão interagir com esse texto recaem sobre a qualidade dos relacionamentos afetivos ou sobre a reflexão de como a tecnologia está interferindo na aproximação das pessoas.

Ao nos voltarmos outra vez para a materialidade, podemos afirmar que esse mesmo propósito foi retomado na figura do cachorro, que anda na contramão do rapaz do celular e na imagem do conjunto de prédios. Conforme se pode ver em seu depoimento, G1, falando da disposição dos elementos, nos mostra que “até o cachorro no sentido contrário foi de propósito, para criar um estranhamento. Se ele estivesse no mesmo sentido, o público poderia pensar que ele estava passeando junto do cara, por isso mudei o sentido”.

Esse contra fluxo, gerado pela posição oposta em que se encontram o homem e o cachorro, retoma mais uma vez o distanciamento que também se configuram na representação gráfica da cidade, feita em tamanho menor, com o fito de dar a entender o distanciamento físico e emocional desse jovem com o entorno.

Ao atualizar o estilo de publicação de suas tirinhas, que agora estão expostas nos muros de distintos endereços, ao invés de concentrarem-se apenas na página de jornal, o grafiteiro promoveu uma dupla transformação.

A primeira delas é a do formato do seu texto, que de tirinha passou a *graffiti*, adquirindo abrangência maior do que a que possuía com o antigo modo de publicação. Essa atitude, em nossa opinião, potencializa a produção de sentidos, pois os *graffitis* sugerem, para as pessoas, uma abordagem crítica dos fatos e naturalmente convocam o interlocutor a participar das reflexões empreendidas pela materialização de tais textos.

Dito de outro modo, ao recategorizar o artefato, o grafiteiro modificou a postura do interlocutor, pois além de notar o texto e reagir a ele com sua compreensão, o interactante sentiu-se convidado a registrar ou manifestar esse posicionamento por meio de fotografias, postagens em redes virtuais e até matéria de jornais.

A segunda transformação recai sobre o local, pois o muro sem vida de um estacionamento ganhou novos contornos e foi posto no centro de uma atividade de interação entre os passantes, o texto e a cidade. Ousamos dizer que, com essa modificação, a relação das pessoas com o entorno ganhou nova feição, porque o quarteirão da Avenida Duque de Caxias onde está o *graffiti* não mais foi atravessado sem pelo menos um olhar curioso, atento, amoroso ou descrente.

Nossas afirmações encontram respaldo nos registros fotográficos publicados nas inúmeras páginas virtuais e nos comentários feitos a eles. Esses conjuntos de dados, assim

como comprovam a transformação da atitude responsiva, também corroboram para a lógica de que não só o cidadão, mas a cidade transforma-se de algum modo.

Como se pode ver, todas essas recategorizações se dão no nível material, mas também no sociocognitivo. Concordamos com o fato de que a materialidade é uma semiose importante para a realização do texto, bem como para a produção de sentidos. Entretanto, como temos advogado nesta pesquisa, essa não é a única instância responsável por fornecer objetos de discurso capazes de serem retomados.

A observação que empreendemos nesse exemplar em questão, auxiliou-nos na tarefa de demonstrar que a atividade de atualização de objetos discursivos realiza-se, também, por meio da referência a elementos que se encontram além do artefato. Sem o reconhecimento dessa dimensão extramaterial como “espaço” de fonte de saberes, de experiências e de sentimentos que podem vir a se tornar objetos de discursos, seríamos levados a afirmar que o projeto de dizer do grafiteiro careceria de muitos argumentos se lhe fosse impingida a obrigação de explicar por que a Avenida Duque de Caxias agora é um endereço renovado na cidade.

Por essa razão, ousamos dizer que esses fatos comprovam que os processos referenciais, por não serem “amarrados” à superfície textual, nem modulares, promovem uma profícua possibilidade interpretativa, alçando a um nível sociocognitivo o processo de construção dos sentidos e da realidade. Conforme Jaguaribe (2007, p.231) nos faz entender, “são os interlocutores que, interagindo socialmente, constroem esses objetos [de discurso]” e, a essa dinâmica, acrescentamos a co-construção da realidade.

5.2.4 A realização: ler

Se se pode dizer que a rua é patrimônio de alguém, dizemos com Leminski (1985, *on line*) “que a rua é daqueles que passam” e, por consequência, aquilo que está na rua é do domínio daqueles a quem a rua pertence, ou seja, “o *graffiti* é daqueles que passam”.

Com uma propensão natural à interatividade, os *graffitis* apresentam-se para os passantes como um convite à reflexão e à participação no jogo dinâmico de produção de sentidos e também do próprio texto, pois, como asseveramos no decorrer desta tese, a ação de ler é constituinte do evento texto, uma vez que a sua completude se dá via interação.

Os pesquisadores que se dedicam ao estudo de tal fenômeno, e que adotam o viés sociocognitivo, indicam-nos que a produção de sentidos é resultado da interação com o texto e, concomitantemente, com o social. Nesse sentido, entendemos que a materialização do

projeto de dizer é também resultado da interação do produtor textual com o meio; ainda mais quando estamos tratando do *graffiti*.

Assim, partindo dessa premissa, dizemos que produzir é ler e interagir também é ler. Apesar de essa afirmação parecer óbvia, o que estamos chamando de leitura é herdeira de uma concepção dinâmica de interpretação. Ao considerarmos que um texto é um evento comunicativo, convocamos para esse ato todas as semioses participativas de sua constituição, como também os interactantes. Esses com suas crenças e com seus julgamentos de relevância darão o tom apreciativo ao projeto e, portanto, colaborarão para a constituição de um texto.

Dessa forma, atrevemo-nos a dizer que, assim como ocorre na produção, na interação a realização de processos de categorização e recategorização fluem no decorrer do movimento de (re)criar sentidos. Se do lado da produção, esses fenômenos referenciais materializam textos; do lado da interação, complementam o projeto iniciado pelo grafiteiro, seja corroborando-o ou ampliando-o.

5.2.4.1 Recategorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade

Ao ser questionado sobre a colaboração do sujeito que passa na rua, no momento da produção de um *graffiti*, G1 (2016) nos deu a seguinte declaração, “gosto, mas não é importante para a escolha do tema. Mas não deixa de ser um termômetro”. Tal posicionamento nos remete à pergunta de Salomão (1999, p.65) “como o processo da interlocução interfere na seleção das semioses mobilizadas e na negociação das interpretações relevantes?”.

A resposta a esse questionamento da autora pode ser entendida tanto na atitude do grafiteiro de escolher o *graffiti* como meio de expressão de suas ideias como na afirmação “mas não deixa de ser um termômetro” (G1, 2016). Desse modo, entendemos que a interação tem seu lugar reconhecido no trabalho criativo dos grafiteiros, pois, ainda que não seja decisiva para algumas escolhas, a contribuição dos passantes é levada em consideração.

Do lado do interlocutor, percebemos nele a consciência dessa interferência quando II (2016) nos dá a seguinte declaração, “creio que o grafiteiro queira chamar a atenção das pessoas”; o que nos dá a entender que o interlocutor reconhece a existência de uma sensibilização no produtor do texto motivada pela certeza da audiência. Assim, atendendo ao chamado instituído com a inscrição do *graffiti* na dinâmica de funcionamento da cidade, nosso interlocutor toma parte na cena enunciativa e reage a ela com sua interpretação.

Inicialmente ele nos apresenta sua percepção sobre T1 estabelecendo conexões ainda no nível da dimensão material, “parece clara a relação do texto escrito com a imagem, o jovem está muito atento ao celular e deixa de lado o que está a sua volta. O cachorrinho não teve atenção e foi pelo lado oposto” (I1, 2016). A nosso ver, essa declaração leva a entender que o foco de sua interpretação está instituído sobre o aspecto concreto do texto.

Dado que para nós a materialidade é o ponto de encontro entre produtor e interlocutor, entendemos que é a partir dela que os sujeitos negociam suas percepções e constroem os sentidos. A esse respeito posicionam-se Bahktin/Voloshinov ([1926], p.6) explicando de que maneira ocorre tal encontro:

Qualquer que seja a espécie, o enunciado concreto sempre une os participantes na situação comum como co-participantes que conhecem, entendem e avaliam a situação de maneira igual. O enunciado, conseqüentemente, depende de seu complemento real, material, para um e o mesmo segmento da existência e dá a este material expressão ideológica e posterior desenvolvimento ideológico comuns.

Nesses termos, a relevância da materialidade faz-se perceber tanto por sua característica agregadora quanto por sua natural incompletude. Para I1, essa saliência do aspecto material se dá pela aparente autossuficiência da imagem; o que se confirma em outra fala sua, quando ele nos dá a entender porque inicialmente concentrou sua atenção nessa semiose. De acordo com o interlocutor, “eu gosto das imagens, falam por si. Mas creio que a parte escrita ajude, complementemente melhor a imagem. Fica mais fácil entender. Acredito, então, que a imagem seja mais importante” (I1, 2016).

Somos da crença que a relação existente entre palavra e imagem é de complementaridade, assim como entre as demais semioses constituintes do texto. A suposta diferença de ponto de vista exibida por I1, nesse caso, pode ser explicada pelos julgamentos de relevância (HANKS, 2008) que tanto constituem o contexto como orientam a produção dos sentidos engendrada por ele.

Quando tenta estabelecer relação entre a leitura que faz do *graffiti* e sua vivência, I1 deixa claro sob que aspecto constituiu seu julgamento. Ao falar dessa relação, conta-nos que “remeto a mim. Quando estou na tela do celular, não escuto ou dou atenção a nada ao meu redor. Sou atento à tela, naquele momento. Sei que isso é um defeito, tento melhorar um pouco” (I1, 2016). Entendemos que, a partir desse entrecruzamento, o interlocutor mostra que a relevância que atribui à imagem está ligada a uma questão pessoal.

Maturana (2001, p.128), pondo ênfase no domínio emocional, explica que as ações humanas, inclusive os julgamentos, são feitos nessa região de nossa cognição particular.

Consequentemente, todas as ações animais surgem e são realizadas em algum domínio emocional, e é a emoção que define o domínio no qual uma ação (um movimento ou uma postura corporal interna) acontece, independentemente de se, [...], ela ocorre como uma ação abstrata ou concreta, ou sem depender do que especifica aquela ação (movimento ou postura corporal interna) como uma ação de um tipo particular.

Entendemos com Demétrio, Alves e Costa (2016, p.53) que “sob esse paradigma, o texto seria um evento dotado de um equilíbrio dinâmico e potencialmente perturbador de nossas subjetividades”. Sendo assim, a relação de autoidentificação que nosso sujeito estabeleceu com a cena reproduzida nesse texto é a via de explicação para a eleição da materialidade como a semiose mais informativa em sua interação com T1.

Esse mesmo fenômeno de “perturbação de nossas subjetividades” pode ser percebido na autoavaliação que outras pessoas fazem de seus próprios comportamentos, como se vê no recorte de uma publicação da internet a seguir, em que o internauta escreve “ironicamente estou curtindo com um celular uma imagem criticando o uso do celular”.

Figura 9 – Interlocução digital com o graffiti



Fonte: Recorte da internet.

Como se pode notar, a inserção de T1 na dinâmica de comunicação com a cidade representa uma perturbação (MATURANA, 2001) que foi respondida de diversas formas – aqui como reflexão de condutas e comportamentos – e em diversas plataformas; nesse caso, a postagem na internet foi o canal escolhido para a vazão desse discurso de autorreflexão

recategorizado. A concepção de leitura que a toma como evento complexo de construção de conhecimento e de si explica que essa complexidade existe porque “o sujeito leitor vai envolvendo as suas emoções nessa dinâmica cognitiva de responder aos desafios do texto” (PELLANDA, 2009, p.93).

Dessa maneira, entendemos como nosso leitor avança da materialidade para o domínio extramaterial. Quando nos diz que o texto lhe sugere “a mudança no comportamento, largar um pouco a tecnologia e observar o que está à volta” (I1, 2016), ele parece desgarrar-se dessa instância e voltar-se para a sua própria condição humana. Novamente Demétrio, Alves e Costa (2016, p.55) habilitam-nos a explicar esse fato, quando asseveram:

Nesse sentido, reafirmamos a leitura como um processo simultaneamente cognitivo e ontológico, o qual gera em nós ideias, dúvidas, inferências, equívocos, num movimento cuja intensidade depende em grande parte do nosso grau de engajamento, ao passo que nos torna outros como consequência de nosso empenho em reagir aos abalos para restabelecer nosso equilíbrio.

Embora reconheçamos que os sentidos não estão conjugados unicamente à materialidade, não podemos descartar a importância dela nos processos de interpretação, pois, como nos faz ver Bahktin ([1926], p.7) “todos os fenômenos que nos cercam estão do mesmo modo fundidos com julgamentos de valor”; nesse caso, o que nos compete é engajarmo-nos e reagirmos para “restabelecer nosso equilíbrio”. Desse modo, compreendemos que, além de ser perturbação, essa é a via de incursão do interlocutor, bem como do próprio produtor, no evento textual.

Como se pode perceber, o acento de valor dado por nosso participante a essa semiose a fez tomar proporções maiores no processo de construção do sentido engendrado por ele. Ainda assim, I1 reconhece que essa não é a única dimensão participante do evento, pois fazendo referência aos tempos atuais, o interlocutor classifica T1, sem muita dificuldade, como “uma mensagem bem pensada; remete bem ao que vivemos nesse momento”. Além de qualificar, ele opera sobre esse conceito e o aplica sobre sua condição de usuário da tecnologia, julgando que o sentido construído, a partir desse entrecruzamento, é “bom até pra mim” (I1, 2016).

Ao ser perguntado sobre uma possível transformação do entorno a partir da inscrição desse *graffiti* na paisagem da cidade, ele defende “ficou mais bonito o lugar. Certeza. O centro é meio caótico e decadente. Uma imagem dessa traz uma leveza” (I1, 2016).

5.3 GRAFFITI 2 – T2

Figura 10 – Graffiti da Avenida Treze de Maio – Fortaleza-CE – T2.



Fonte: Registro Fotográfico.

5.3.1 Sobre T2

T2 está produzido no muro de uma avenida de grande movimentação na cidade, a Avenida 13 de maio. Este endereço concentra três centros de estudo da área de humanas da Universidade Federal do Ceará, além da Reitoria dessa mesma universidade cujo muro serve de suporte para o *graffiti* em apreço e muitos outros. Além desta universidade, ainda há o Instituto Federal que concentra um grande número de estudantes do ensino médio técnico e também de nível superior.

Embora a região esteja fortemente associada à educação, o comércio também é um ponto a se destacar nessa localidade, pois abriga um *shopping center* e outros tipos de loja fora dele, além de cafés, livrarias e uma feira livre.

A atividade noturna também é bastante agitada. A presença de bares e restaurantes para todos os gostos atrai um grande número de universitários e outros grupos humanos interessados em boa comida, em música e em um bate-papo animado. Por estar inscrito em um local onde há um fluxo constante de passantes universitários, trabalhadores de todas as áreas, clientes das lojas e ainda de moradores de rua, pode-se dizer que esse *graffiti* possui muitos interlocutores.

Outra característica desse endereço é o fato de sempre ter sido escolhido para receber e abrigar inúmeras produções em seus muros. Ao percorrermos o equivalente a dois quarteirões na direção Leste-Oeste, percebemos, dos dois lados da via, a profusão de palavras, cores e formas que se mistura ao cotidiano de centenas de pessoas que por ali moram, estudam, trabalham ou transitam. Esse fato transforma o espaço em não apenas um ponto geográfico na cidade, mas, também, em um ponto de referência, como aponta um de nossos leitores “serve até de referência para outras pessoas, tipo: ‘fulano, sabe aquela rua com os muros pintados? Aquela lá no comecinho da treze com Av. da Universidade...’” (I2, 2016).

Sendo assim, os transeuntes desses endereços citados já sabem que ao passar por ali poderão fruir de uma experiência estética singular e ainda que não apreciem esse tipo de texto serão convidados a fazer parte desse processo de interação com os *graffitis* e produzir sentidos a partir de suas crenças, gostos e vivências.

T2, em meio a toda essa gama de *graffitis*, destaca-se por seu conteúdo cômico, seus traços e pelo tema abordado. Ao tocar em um assunto que é parte da vivência da maioria das pessoas, esse texto promove identificação e possibilita a construção e a reconstrução de sentidos para além do instante em que é percebido. As palavras de nosso interlocutor participante esclarecem essa relação “acho que o *graffiti* dele é um recorte, um espelho de

uma sociedade que se comunica muito virtualmente, mas esquece de viver fora da bolha chamada internet ou redes sociais (twitter, facebook, instagram, etc.)” (I2, 2016).

5.3.2 A motivação para a criação⁷⁴

O segundo *graffiti* analisado, bem como o primeiro, faz parte da série Histórias sem Quadrinhos, a mesma mencionada pelo grafiteiro anteriormente. Sendo assim, de imediato, dizemos que a motivação para sua criação é a manutenção do projeto iniciado com a grafiteagem da Avenida Tristão Gonçalves, no Centro da Cidade.

Além desse intuito, retomamos como motivos a intenção de publicar nos muros um material que era exclusivo das páginas de jornal e a vontade de interagir de modo mais amplo com as pessoas e com a cidade. Como resultado dessa atitude, citamos a recategorização do texto e do trecho da avenida onde foi inscrito esse *graffiti*.

No caso em apreço, as conversas que tivemos com nosso sujeito de pesquisa deixaram claro que as revistas de humor (Revista Chiclete com Banana, Piratas do Tietê, entre outras) lidas na adolescência lhe renderam um vasto repertório de saberes. Conforme deixa entrever em suas narrativas, a possibilidade de dialogar com essas referências pessoais e de inscrever nos muros o resultado dessa atividade lhe serve de motivação para a produção de seus *graffitis* e tem sido um importante ingrediente em sua trajetória. Segundo nos confidenciou:

Fico destruído, mas o poder da imagem na rua é muito forte. Eu me sinto com se estive nu, todo melado de tinta e as pessoas me olhando, “viu o tamanho do pincel dele”? Como você está fazendo, pensando, refletindo sobre a imagem. Assim vou desenhando (G1, 2016).

Nosso entendimento acerca dessas atividades criativas nos leva a perceber que a busca de produzir sentidos a partir de experiências vividas previamente não é apenas a externalização de uma reminiscência, é antes a implementação do domínio de significados (CAIN, 2010). Dado que, segundo nossa perspectiva de consideração, o contexto é emergente e constituído a partir da incorporação da situação (HANKS, 2008), essa implementação a que se refere a autora explica como o interesse em resgatar uma informação que existe na história

⁷⁴ A apreciação que faremos deste *graffiti*, conforme se verá, é mais curta em extensão, mas esperamos que não em profundidade analítica. Esse “encurtamento” se justifica pelo fato de este ser o segundo texto analisado da autoria do mesmo grafiteiro. Como a proposta de produção descrita por esse sujeito é a mesma para os dois *graffitis* escolhidos (por ele mesmo), não julgamos adequado trazer de volta para as discussões os aspectos que já foram abordados.

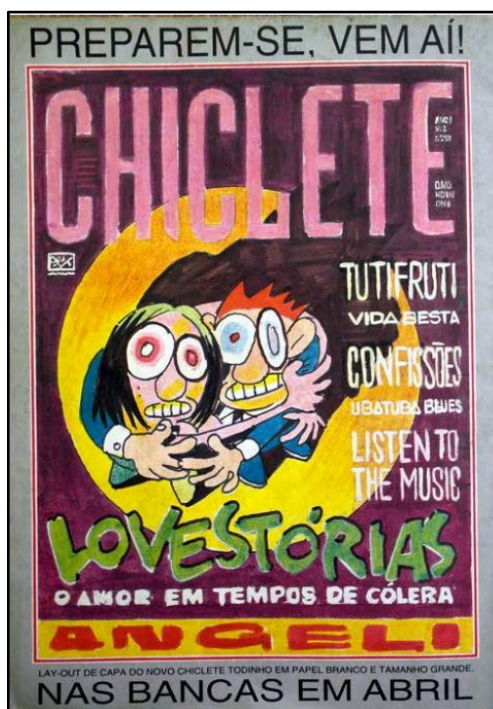
pessoal do grafiteiro passa a fazer parte da cadeia de significados instituída por obra desse movimento de criação específico.

Dessa forma, o *graffiti* objeto das nossas próximas observações é o resultado do entrecruzamento de todas as motivações citadas antes e ainda, conforme seu produtor, é o fruto do interesse de homenagear uma revista específica, a Revista Chiclete com Banana⁷⁵. Nossas observações indicam que esse acento apreciativo, ao lado de todas as demais categorizações e recategorizações, configura-se em um importante elemento de composição do processo criativo que ora nos dedicamos a entender.

5.3.2.1 Recategorização como criação

Para tratar das possibilidades criativas engendradas a partir das confissões feitas por nosso participante, inicialmente tomamos a parte do seu depoimento em que explica a essência do *graffiti* em tela. Segundo seu relato, T2 é “uma homenagem à Revista Chiclete com Banana, dos anos 80” (Figura 11). Para nós, esse dado configura-se como um importante ponto de partida para falarmos da criação como decorrência de um processo de recategorização.

Figura 11 – Capa da revista Chiclete com Banana



Fonte: Arquivo pessoal do grafiteiro.

⁷⁵ Chiclete com Banana foi uma revista que circulou nas décadas de 1980 e 1990 e fazia alusões à política e aos costumes brasileiros com seu teor de crítica social e humor anárquico.

Por ser motivação, foi o que impulsionou o criativo a produzir seu texto e, como bem lembra Jaguaribe (2007), [tal impulso sociocognitivo] trata-se do processo mental por meio do qual os objetos de discurso serão reavaliados no curso da produção. Entretanto, essa revista e a intenção de homenageá-la são, além de causa para a criação, as referências extramateriais com as quais G1 opera no intuito de materializar sua proposta de texto.

Nesse sentido, assim como Zavam (2007, p.135) mostrou que “o processo de (re)construção dos objetos de discurso [...] excede os limites semântico-lexicais”, observamos que o objeto de mundo (Revista Chiclete com Banana) não está retomado em T2 por uma expressão de mesmo valor semântico, mas por todo um projeto (o próprio *graffiti*). Sendo assim, a reavaliação do objeto discursivo, neste caso, pode ser percebida a partir da inter-relação das distintas semioses que compõem o artefato e ainda a partir da participação dos interlocutores.

Nesse caso, como estamos afirmando, não é possível localizarmos na expressão material da ideia um termo que equivalha, em nível de conteúdo semântico, a essa publicação, isto é, um termo que de forma efetiva **represente** a entidade em questão. A informação – a de que esse *graffiti* é uma homenagem a uma edição específica da revista de humor Chiclete com Banana – está presente no repertório mental do grafiteiro e somente será percebida (a alusão à revista) pelo interlocutor se este tiver conhecimento sobre essa mesma revista ou se, assim como nós, tiver ciência da intenção.

Contudo, é necessário esclarecermos que, ao mencionar o saber do interlocutor como condição para reconhecimento do traço (revista) recategorizado na configuração desse texto, não estamos limitando a atividade de produção de sentidos a esse saber. Nossa proposta advoga em favor de uma concepção que toma como elemento anafórico inclusive aquilo que não se faz perceber visualmente e, por essa razão, a homenagem à revista não é um fato que necessariamente tenha que estar expresso visualmente no *graffiti* para poder existir sob outro rótulo. Ao grafiteiro, a experiência vivencial com essa revista, sua preferência por essa edição específica e esse interesse de lhe render homenagem foi suficiente para que ele engendrasse a composição e procedesse à reificação desse referente.

Ressaltamos que, ainda que haja esse “desconhecimento”, tal fato não será um entrave para a interação com o *graffiti*, dado que não estamos tratando da produção de sentidos como um ajustamento de informações (MARCUSCHI, 2007; COSTA, 2007a), mas como possibilidades múltiplas de recategorização. Daí por que dizemos que esse processo referencial não deve ser entendido apenas sob o ponto de vista da retomada, pois (re)construir também é uma atividade possível de realização por meio das recategorizações.

Como se vê, tal processo é um importante passo na produção desse texto. Em outras palavras, G1 não parte apenas do tema proposto por si para dar corpo ao seu projeto; ao tema e à intenção de fazer crítica à relação das pessoas com a tecnologia, será acrescida a proposta ressignificada de fazer alusão a um objeto de sua adolescência. Para além da materialização de uma retomada, esse *graffiti* nos remete a uma mudança de estatuto (além das já constatadas com a análise anterior), pois o que era antes uma revista passa a ser, aqui neste trabalho, uma variável importante no processo de criação, visto que aqui ela se converte em homenagem.

Com esse *graffiti* o produtor aposta na capacidade recriadora dos possíveis interactantes, que, mesmo não compartilhando do conhecimento da existência dessa revista, poderão proceder às suas próprias interpretações. A esse respeito, posiciona-se Jaguaribe (2007, p.229), lembrando que

só podemos efetivamente compreender essa relação especial que se dá entre autor, texto e leitor se pensarmos a língua não como pura representação do pensamento ou somente como estrutura, mas como a instância privilegiada em que se efetua a interação social.

Nesse caso, G1, com sua recategorização da revista e todos os demais elementos participantes do processo, criou um novo texto, fazendo-nos lembrar o que diz Cain (2010, p.55): “a atividade [de criar] envolve padrões circulares de processos entre o criativo e suas interações com o mundo; cada escolha é feita por meio de um processo de renegociação com sua história”⁷⁶.

Como ficou posto nessas observações, essa recategorização inicial inscreveu o *graffiti* num processo aberto de ressemiotização que não dependerá da consciência sobre as variáveis utilizadas pelo produtor para acontecer na interlocução, pois o repertório pessoal de cada indivíduo será o ponto de origem de seus próprios processos de recategorização, gerando assim outras possibilidades interpretativas.

5.3.3 A realização: grafitar

Como dito em itens anteriores, T2 faz parte de um projeto particular de publicação, como *graffiti*, de textos que antes eram tirinhas de jornal. Seguindo a linha da

⁷⁶ *The activity involves through circular patterns of processes between the practitioner and his/her interactions with the world; each mark made throughh renegotiation in relation to its history in a processual way.*

crítica, o tema tecnologia está sendo abordado em vários dos seus aspectos e ainda sendo organizado, pelo grafiteiro, no formato de série.

Nesse caso específico, a ênfase da produção está no questionamento feito sobre a forma de acesso a uma conhecida rede social, o facebook. Por meio da pergunta, “e se um dia eu esquecer a senha do facebook?”, G1 tenta resgatar seu tema e avançar na discussão pretendida com a sua série de *graffitis*.

Além de continuar trabalhando com o tópico tecnológico, o produtor desse texto, em sua narrativa, deixou marcada a pretensão de também homenagear uma referência pessoal de seu passado, a Revista Chiclete com Banana. A partir dessas motivações, o grafiteiro engendrou seu trabalho criativo e, ao ser perguntado sobre o fato de o personagem estar sentado em um espaço com grama, G1 nos deu a seguinte declaração, “tem uma edição especial que tem um pôster de um cara sentado na grama, olhando a cidade, como se tivesse pensando. Eu fiz pensando nisso”.

Figura 12 – Pôster da revista Chiclete com Banana



Fonte: Arquivo pessoal do grafiteiro.

Esse depoimento deixa clara a existência de um elemento anterior que se converteu em referência para a produção de T2. Como se pode ver, a experiência vivida de ser leitor de uma revista ganha outros contornos e novos significados surgem a partir desse processo de transformação, a exemplo do que cita Blikstein (2003, p.49) quando, tratando da

fabricação de referentes, afirma que “parece inevitável reconhecermos que por obra da percepção/cognição, a semiose irrompe durante a transformação da realidade em referente”.

O que nos confidenciou o grafiteiro ilustra bem essa passagem de realidade à referente, e para nós, esse elemento informacional tem grande relevância na produção em apreço. A partir de suas informações, podemos defender o papel ocupado por essa retomada na manutenção de seu projeto anterior de trazer à baila a discussão da tecnologia na vida das pessoas. De antemão, conhecemos o projeto pessoal de publicação de suas “histórias sem quadrinhos”, e esse novo dado (a homenagem) se junta ao que existia para dar corpo a um texto completamente diferente.

A recategorização do pôster da revista, nesse caso, atua como um valioso argumento, na medida em que esse processo é o responsável pela materialização quase total de T2. Levando em conta que esse *graffiti* tem como elementos, um homem sentado na grama, uma cidade a sua frente e o seu questionamento pessoal; visualizamos a dimensão ocupada pela atualização desse referente na composição do texto.

Fazemos tais afirmações do ponto de vista de quem entende que a atividade de produção de sentidos não é simplesmente “identificação e reconhecimento de objetos preexistentes” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p.34), uma vez que construir sentidos implica sempre um trabalho (sócio)cognitivo sobre aquilo que se percebe na realidade. Ainda sobre essa fabricação de um novo referente, nosso sujeito acrescenta, “eu li uma vez sobre Polifonia, quando dentro de um texto, existe vários discursos. Não sei se cabe, faço muito isso, uma composição que achei interessante eu utilizo alinhando com o meu tema”.

Essa declaração, a nosso ver, reforça a presença de elementos que estariam externos à materialidade e que atuam no fluxo contínuo de produção do texto. Além disso, tais indícios ainda corroboram nossa ideia de que o trabalho sociocognitivo de produção de sentidos, que é promovido pela interação com os dados anteriores ao movimento de criação, é essencial para a recategorização do ponto de vista aqui analisada.

5.3.3.1 Recategorização como reconstrução da realidade

A proposta de recategorização defendida neste trabalho fala abertamente de um processo de reelaboração de referentes que estariam externos à materialidade e que se prestam não apenas a manter a continuidade tópica de um projeto de dizer, mas reconfiguram tudo aquilo que estiver em interação com esse projeto.

No caso em apreço, sabemos que os processos de elaboração do tema e de criação dos *graffitis* são feitos muitas vezes motivados pela visão de mundo do grafiteiro, ou seja, tais textos sempre retomam um aspecto da realidade para, desse modo, provocar reflexão naqueles que os leem.

Se pensarmos no papel social do *graffiti*, podemos ser levados a questionar a existência e as aspirações dessas produções. Como resultado dessas reflexões, podemos também atribuir a elas uma função exclusivamente estética ou mesmo de afronta à lei ambiental, por exemplo. Entretanto, os indícios concretos e discursivos tratados até aqui nos levam a crer que os *graffitis* assumiram uma função muito mais ampla do que a de apenas estar presente no caminho das pessoas.

Complementando a afirmação de que os grafiteiros buscam ser desobedientes, insurgentes e, ainda, portadores da novidade, Rink (2013, p.17) diz que além destes propósitos, tais artistas têm o objetivo de igualmente “[...] se apropriar do espaço urbano, transformá-lo e afetá-lo. E, assim, se transformar também, produzindo novos *graffitis* e novas formas de ver e viver na sociedade”.

Nosso ponto de vista surgiu da observação empírica de que o muro, esse elemento tão comum nas cidades, pode vir a ser um importante palco de discussões que não se encerram nele; mesmo imóvel, esse artefato da sociedade civilizada é capaz de lançar a vários outros espaços o que nele se constrói, seja como novas ideias seja como extrapolação das ideias na transformação dos comportamentos humanos.

Como forma de seguir a linha de defesa desse ponto de vista, de imediato citamos a relação das pessoas com a própria cidade, ou seja, o que se apresenta para os passantes após a intervenção urbana pode não se restringir a um muro grafitado; pode se transformar num universo de novos significados. A depender do nível de relacionamento das pessoas com essas discussões, podemos ter como resultado a releitura de uma rua, como a que se vê na imagem a seguir.

Figura 13 – Releitura de uma parte da cidade



Fonte: Recorte da internet.

Com o título “um belo registro das ruas de Fortaleza”, essa imagem foi publicada em uma rede social. A partir de sua contemplação, dizemos que tal postagem nos indica que essa cidade tem ruas que merecem ser exibidas por serem esteticamente atraentes e evocarem a poesia, dado que foi confirmado pela inclusão do seguinte verso atribuído a Eça de Queiroz, “a arte é um resumo da natureza feito pela imaginação”, o que denota-nos ser a cidade de Fortaleza um “resumo da natureza”, conforme se lê na própria postagem.

Na linha de pensamento instaurada com a publicação dessa visão recategorizada da realidade, encaixamos a declaração de Rink (2013, p.21) sobre a capacidade que têm esses textos de instigar o indivíduo a emitir sua leitura de mundo, pois para ela “com o conteúdo imagético dos seus *graffitis*, eles favorecem a produção de subjetividade”. Nesse caso, além de expressar as idiosincrasias, acreditamos que por meio da interlocução com os *graffitis* é possível até mesmo transformá-las.

Os compartilhamentos que se fizeram do exemplar citado [a fotografia] sinalizam que outras pessoas têm opinião como a do autor da postagem inicial, ou seja, que veem beleza e poesia nas ruas de Fortaleza. Dotada de uma retórica ímpar (porque foi construída), essa fotografia, sendo vista como um recorte de uma realidade ampliada, permite-nos produzir

sentidos ligados ao que é belo e bom e ainda relacionar tais significados à nossa relação com a cidade.

Ao observarmos a imagem em seus detalhes, percebemos, além de um muro completamente grafitado, a presença da natureza por meio das folhas e flores caídas no chão. Nossa crença leva-nos a entender que a perspectiva adotada para o enquadramento da composição configura-se nesta fotografia como o olhar do passante sobre esse pedaço da cidade e é a partir dela que tomamos consciência de como esse sujeito (re)sente o lugar onde mora.

Essa (re)leitura de um espaço específico da cidade nos faz lembrar as palavras de Marcuschi (2007, p.126), para quem “o mundo comunicado é sempre fruto de um agir intersubjetivo (não voluntarista) diante da realidade externa”. Este exemplo nos direciona para o fato de que sem as intervenções urbanas, esse sentimento de cidade como produto de arte não seria possível, dado que, até onde sabemos, outros espaços que sofrem a mesma ação da natureza (flores caídas) nem sempre receberam o mesmo acento valorativo.

Como estamos defendendo com estas observações, além de expressar por meio de novas formas materiais os objetos do discurso, o processo de recategorização ainda pode voltar-se sobre os objetos da realidade, ressignificando-os em novos sentimentos e novas reflexões. O exemplar adiante mostra como é possível empreender novas propostas de sentido a partir desses elementos constantes nas paisagens de nosso cotidiano.

Figura 14 – O graffiti e o dia 21 de novembro



Fonte: Recorte da internet.

Pelo que se pode perceber a partir do recorte que fizemos de outra postagem da Internet, a pergunta “e se um dia eu esquecer a senha do facebook?” foi motivadora do surgimento de outras semioses e, portanto, de outros significados, fazendo eco às palavras de Leite (2007, p.5), que, indicando a característica de incompletude da materialidade textual,

afirma ser “[...] razoável considerar um ‘texto’ como uma configuração sempre incompleta, que reconstrói o objeto e passa a integrá-lo nessa rede móvel e flexível de sentidos”.

Essa consideração que faz Leite ressalta a participação sempre requerida de alguém que constrói sentidos a partir de sua relação com o produto textual, mas, para nós, ela inclusive colabora com nossa ideia acerca de integração da materialidade ao evento texto, ou seja, inscreve o produto da criação em uma profícua rede de conexões internas e externas que fomentarão a produção de sentidos a partir das recategorizações criadoras e recriadoras.

De posse da lógica de recategorização a que temos sido favorável e dessa constatação feita pelo autor, podemos sem muita dificuldade afirmar que, nesse *post*, a questão do esquecimento foi retomada na forma de uma nova proposta de reflexão. Dito de outro modo, o problema do esquecimento de uma senha foi recategorizado, na postagem do facebook, como a característica principal das pessoas que sofrem do mal de Alzheimer, a perda da lembrança.

Por essa razão, a alusão a esse fato – realizada pelo autor da postagem ao fazer a notação da data “21 de novembro – Dia Mundial da Conscientização sobre a Doença de Alzheimer” – expõe-nos um processo recategorizador que abre espaço para procedermos a novas produções de sentido. Como se vê, a ressignificação permitida pela interação com T2 lança-nos a propostas que não se restringem apenas ao tópico tecnológico abordado por G1 em sua série.

Arriscamos dizer que esse processo de construção de novos sentidos pode aqui ser recategorizado mais uma vez em um convite às pessoas para que se aproximem da questão dos acometidos por Alzheimer. Tal assertiva encontra respaldo no que afirma Jaguaribe (2007, p.233): “esse processo não se efetiva somente por meio de expressões referenciais”, uma vez que, conforme se defende nesta tese, a recategorização manifesta-se para além do que percebemos como nível imediato do texto.

Acreditamos que o registro do *graffiti* sob essa perspectiva não cumpre a função de apenas fazer menção ao “dia da conscientização sobre a doença de Alzheimer”, uma vez que, para aqueles que vivenciam a luta contra esse mal, essa postagem pode adquirir ainda outro papel: o de ser um importante reforço na sensibilização da sociedade quanto à situação dos que sofrem a doença e dos que convivem com os doentes.

5.3.4 A realização: ler

Beaugrande (1997), ao dizer que o processamento é a condição para um texto ser considerado como tal, convoca a inscrição do leitor nesse processo de averbação. Nesse sentido, a ação do interlocutor implicará também um trabalho de inferenciação, na medida em que textualizar é fazer o texto funcionar e, para isso, o trabalho cognitivo que propicie o conhecimento das informações implícitas e explícitas é condição indispensável. Semelhante ideia foi vista antes, quando Bakhtin (2014, p.135) afirmou que a significação da palavra “só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva”.

G1, em sua narrativa sobre o processo de criação desse *graffiti* específico, conta-nos, inclusive, sobre a intervenção que sempre ocorre quando está produzindo seus textos urbanos. Consoante seu depoimento, “dizem que está bonito [...] mas sem ver a ideia final, é durante o processo”.

Essa fala comprova, com dados autênticos, a participação imprescindível do interlocutor nesse processo de constituição do *graffiti*. Sabemos de antemão com Abaurre, Fiad e Mayrink-Sabinson (1997, p.20) que, sendo “fisicamente presente ou representado”, o interlocutor é sempre um elemento presumido nas relações mediadas pela linguagem.

Esse fato acrescenta um dado valioso para a defesa de nosso modo de compreender a participação do leitor nesse processo, ou seja, argumentamos a favor da lógica de que a alteridade é mais do que apenas um elemento do contexto de apreensão do produto textual; o interlocutor é de fato uma parte constituinte do evento textual.

Ainda sobre essa valiosa participação, G1 nos confia o que pensam alguns desses transeuntes; segundo ele, “tem um povo que desabafa: – meu filho você faz isso, o povo vem e picha. Isso é Maldade!”. Além de tomar essas opiniões como incentivo ou como mensagens positivas, o grafiteiro percebe, através da exposição de tais pensamentos, uma preocupação com a integridade desses textos, o que lhe sugere que algumas pessoas têm um apreço especial pelos *graffitis* e por tudo que essa manifestação possibilita.

Além desse exemplo, o grafiteiro nos descreve outra interessante participação que, de acordo com suas palavras, “é quando os pichadores aparecem pedindo tinta e para oferecer para eles – ‘ei má, oferece para a turma da PAM’”.

5.3.4.1 Recategorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade

Como temos defendido ao longo de nossas apreciações, a recategorização é um processo importante na constituição dos textos, pois ocorre na leitura de mundo, nas escolhas e nas hesitações vividas durante a criação e, sendo assim, também participa na instância receptiva dos discursos, ideia que buscamos continuar defendendo com a apreciação da leitura do *graffiti* em tela.

De partida, concentramo-nos em uma fala de I2 (2016) que nos remete ao conceito de compreensão que ele tem e ainda ao que dessa noção pode decorrer:

acho que quando batemos o olho nas criações que nos cercam, elas até já não são mais as criações dos autores, transformam-se passam a ser outra coisa e isso é bacana, parece um hipertexto, vai de um ponto, que leva a outro e outro, num movimento *ad infinitum*.

Essa confissão nos indica um entendimento do papel de leitor que não limita seu trabalho cognitivo à mera função de descobrir o que “o texto quer dizer”. Tal consciência remete-nos a um papel ativo na dinâmica de interpretação, conforme preconizam Franco (2011) e também Costa, Alves Monteiro (2016). Essa concepção dinâmica de leitura tratada pelos autores citados e percebida nos dados fornecidos pela declaração de nosso sujeito de pesquisa, aproxima-nos, inclusive, da concepção de signo de Peirce (1993), que afirma que a identidade⁷⁷ de um signo requer um contínuo deslocamento, circunscrevendo esse signo em um processo de ressignificação infinita.

Partindo disso, observamos, nos depoimentos do leitor do *graffiti* em tela, o que nos revela o estudo das recategorizações sob a perspectiva sociocognitiva, uma vez que essa ótica fala dos processos referenciais como resultantes da interação dos objetos percebidos com as perturbações emergenciais, pois “tanto os objetos do saber quanto os de discurso só se completam interacionalmente em atividades práticas” (CAVALCANTE, 2011, p.127). Disso decorre a nossa crença de que a partir das constantes recategorizações não só o mundo discursivo é reconstruído – como deixa entrever também o interlocutor em sua fala – mas tudo que a ele se liga direta ou indiretamente.

Com a exposição analítica que fizemos de T2, entendemos que a manutenção do projeto pessoal do grafiteiro (o de publicar suas tirinhas em formato de *graffiti*) e a intenção de fazer uma homenagem a uma referência de sua juventude tomaram proporções importantes

⁷⁷ O conceito de identidade aqui deve ser entendido como a possibilidade, infinita e contextualizada, de significação de um signo, não como uma característica compulsória e imanente dele.

na constituição desse texto. Assim, pelo que G1 nos contou em suas narrativas, poderíamos apostar em uma interpretação que mencionasse a tal revista ou, tomando como norte o que se apresenta no produto desse processo, diríamos que o caminho interpretativo seguiria pela margem do campo semântico da tecnologia, dado que o tema em apreço nos *graffitis* de G1 é o tecnológico.

Entretanto, contrariando essas duas hipóteses, nosso sujeito deu a seguinte declaração, que pode ser lida na imagem adiante (Figura 15), “Legal isso! O que mais curto nessa obra é o fato do personagem pra mim, transmitir a ideia de ser um carinha fútil e que se parece com muito doidim por aí” (I2, 2016).

Figura 15 – Recorte da interação com T2



Fonte: Recorte da internet.

Em momento posterior ao dessa resposta dada em uma rede social, quando lhe foi pedido que falasse abertamente sobre sua impressão a respeito do *graffiti* em análise, I2 (2017) nos deu a seguinte declaração, “esse *graffiti* fez com que eu refletisse sobre a futilidade, sobre o vazio que muitos carregam e, também, sobre as pessoas dimensionarem muito seus problemas diante de tantas situações em que o outro está numa situação infinitamente pior”.

De pronto, poderíamos afirmar, com base no relato de nosso participante, que a pergunta “e se um dia eu esquecer a senha do facebook?” foi recategorizada nos termos “futilidade”, “vazio” e na ideia de potencialização dos problemas individuais. Se a nós fosse atribuído o papel de julgar a coerência desse enunciado, poderíamos afirmar – tendo como

parâmetro o que nos contou o produtor do *graffiti* a respeito das escolhas feitas na construção de T2 – que essa interpretação foge ao escopo construído por G1.

Assim, orientando-nos apenas de forma restrita pela lógica apresentada por Cavalcante (2011) de que as escolhas do locutor ajudam o interlocutor a pintar o quadro referencial sob o qual serão construídos os sentidos, podemos afirmar que o resultado da interação de I2 com esse *graffiti*, em algum momento, escapou a essa lógica, visto que a expectativa (criada pela percepção dos elementos em jogo) era a de que a questão fosse visualizada pelo ângulo do tema tecnologia e sua extensão mais popular: a rede social.

Ressaltamos que, com esse posicionamento, não estamos discordando da autora, pois, igual a ela, entendemos que as pistas semióticas são um bom recurso para que o interlocutor proceda coerentemente à interpretação dos discursos. Entretanto, estamos aludindo à possibilidade [realizada nesse caso] de o interlocutor escapar a esses sentidos sugeridos pelas pistas e – como quem as abandona – lançar-se a uma interpretação em que os aspectos experienciais terão grau de participação em um nível maior do que os do próprio material com quem ele interage. Nesse sentido, estamos afirmando que o grafiteiro, por meio de suas escolhas composicionais, cria condições favoráveis à livre interpretação de seus *graffitis*.

Tal posicionamento é assistido por Salomão (1999, p.67) que, reconhecendo a multiplicidade de elementos externos à produção dos discursos, afirma que os sentidos “resultam do trabalho local da interpretação, guiada pelo sinal linguístico e pelos outros sinais que o refinam e o complementam”. Nesse dizer da autora e na resposta do participante, encaixamos nossa proposta de que as expressões da materialidade funcionam como índices sugestivos de interpretações e de recategorizações que não são pré-determinadas.

Além disso, levamos em consideração que, nesse caminho de construção dos textos e dos sentidos, os fenômenos de recategorização instaurados no curso do processo são realizados sob o ponto de vista de quem os efetua. Sendo assim, os elementos da materialidade textual não são, para o interlocutor, um direcionamento de como interpretar, de forma exata, os dados semióticos; mesmo porque nesta pesquisa não defendemos o posicionamento essencialista e vericondicional quando se trata de produção de sentidos.

Nesse sentido, nossa reflexão se alinha ao que propõe Franco (2011) e ainda com Costa, Alves e Monteiro (2016), que defendem uma concepção de compreensão do texto baseada em associações entre informações provindas de várias fontes. Tendo em vista que tais fontes podem ser de origem semântica, sintática, experiencial ou mesmo sensorial, esse fato nos ajuda a explicar por que a tecnologia não foi evocada na interpretação produzida por esse

interactante, visto que seu depoimento nos mostrou uma preocupação com os vazios existenciais e a futilidade de algumas pessoas que chegam a projetar seus problemas individuais para além da condição do seu próximo.

Como foi visto na declaração de G1, o rapaz sentado na grama é uma alusão a um pôster que estava no interior da revista Chiclete com Banana. No que pudemos perceber com o relato de I2 (2017), a posição contemplativa do personagem lhe foi mais sugestiva do que o conteúdo do balão, pois, descrevendo T2, ele nos fala desse elemento como “alguém em reflexão”. Essa relevância dada ao personagem em contemplação foi confirmada em outra fala sua, quando ele acrescenta “depois vi o balão e achei muito bacana”.

Essa última declaração “depois vi o balão [...]”, para nós, é o indício que faz disparar nossa compreensão sobre a interpretação feita por I2. Levando em consideração que em um primeiro contato com T2 o personagem sentado na grama foi o dado mais relevante para o interlocutor desse *graffiti*, entendemos a partir de que ponto se procedeu a recategorização engendrada por ele.

Embora não associada à mesma referência mencionada pelo produtor, como pudemos depreender da declaração dada por G1 sobre seu *graffiti*, não somos autorizados a classificar essa compreensão como incoerente. Nesse caso, a descrição do personagem como “alguém em reflexão” e o fato de essa ser a informação semiótica de maior saliência para o interactante, além de funcionarem para nós como os elementos capazes de explicar a coerência da interpretação construída por nosso interlocutor, ainda nos fornecem o dado extramaterial a que ele recorreu no ato de ressignificar o *graffiti*.

Nossas suposições podem ser mais bem compreendidas com a leitura do registro da fala de I2 a seguir:

Esse desenho ativa em mim essas reflexões. Eles mentalmente ativam em mim novos textos e novas imagens. **A partir do que vi, muitas imagens mentais e palavras surgem [...].** No caso dos *graffitis* em geral, nunca saio sem ser afetado e, no geral, **somos nós ali**, saca?

Conforme se lê na descrição de seu processo de construção de sentidos, a posição de alguém em reflexão lhe despertou “imagens mentais e palavras” e por fim afirma “somos nós ali”. A partir dessas informações podemos dizer que a recategorização operada por ele partiu da materialidade do texto, especificamente na figura do personagem sentado; por sua vez, tal personagem foi reincorporado na dinâmica textual como sendo as pessoas da sociedade que ele caracterizou como “nós”.

Desse modo, é possível dizermos que esse novo elemento está fora da materialidade, pois é o resultado de um processo sociocognitivo. Após essa primeira ressignificação (o que atesta a esse novo referente [nós] a qualidade de não-material), a ação de recategorizar repete-se novamente, desta vez sobre o elemento “somos nós ali”, e passa a ser referido como as nossas atitudes (ser fútil, vazio, egoísta).

Ao dizer que o texto é “um feixe de possibilidades” bem como “uma espécie de leque de ligações possíveis”, Marcuschi (2005, p.192) nos oferece uma relevante contribuição acerca da natureza do evento texto, que nos permite explicar como a partir da materialidade o interlocutor procedeu à recategorização de um dado que não estava fisicamente presente nela. A essa reflexão, acrescentamos o que diz Jaguaribe (2007, p.232) sobre o ato de recategorizar, pois, segundo a sua concepção, tal fenômeno “envolve um processo mental por meio do qual os objetos de discurso vão sendo reavaliados pelo falante”.

Assim, com a ideia de a recategorização ser um feixe de possibilidades de processamento, capacitamo-nos para explicar que o trabalho sociocognitivo desse interlocutor envolve, conforme explica Maturana (2001), coordenação de coordenação de ação, ou seja, é o processo de atualizar sobre o processo de atualização. Dessas recategorizações depreendemos o desejo do interlocutor de que as pessoas saiam da condição de “doidim” (I2, 2016) e adotem uma postura ativa em relação à vida, além de mais voltada para a solidariedade.

Para nosso sujeito, o grafiteiro poderia ter simplesmente feito uma postagem na rede social com o conteúdo do balão, “e se um dia eu esquecer a senha do facebook?”. Contudo, a decisão de fazer um *graffiti*, segundo a concepção de I2, foi um acréscimo de valor dado à ideia. Ainda conforme sua lógica, esses acréscimos de valor também podem ser percebidos por meio das apostas feitas no tamanho da imagem, nas cores, na escolha do muro (localização geográfica) e na confecção do balão. Em suas palavras:

O texto escrito, para o grafiteiro, não foi o suficiente para que ele pudesse gritar para a cidade ao externar sua angústia. O desenho foi um *plus*, o muro foi um *plus*, a cidade idem, [...] algo o levou a ir para o muro, marcar uma parede, externar para um público maior (I2, 2016).

Ainda sobre a possibilidade das ressignificações que se dão para além dos muros, quando questionamos o interlocutor de T2 sobre uma possível transformação física do entorno, ele nos explica que, pelo fato de o local onde está localizado esse *graffiti* (muro da reitoria da Universidade Federal do Ceará) sempre ter comportado esse tipo de manifestação,

fica difícil afirmar que tenha havido alguma mudança. Conforme suas palavras, “não me recordo daquele muro sem vida” (I2, 2016).

Para nós, esse muro com vida de que nos fala o interlocutor é um forte indício de que os *graffitis*, sempre presentes nesse endereço, são responsáveis por promover a vida desta paisagem. Semelhante lógica encontramos nas palavras de Rink (2013, p.21), que, aludindo ao movimento circular de produção de sentidos desse tipo de texto, afirma que “[...] ele se torna um elemento vital e vitalizador do corpo social, por estimular novos saberes e fazeres para a vida coletiva”.

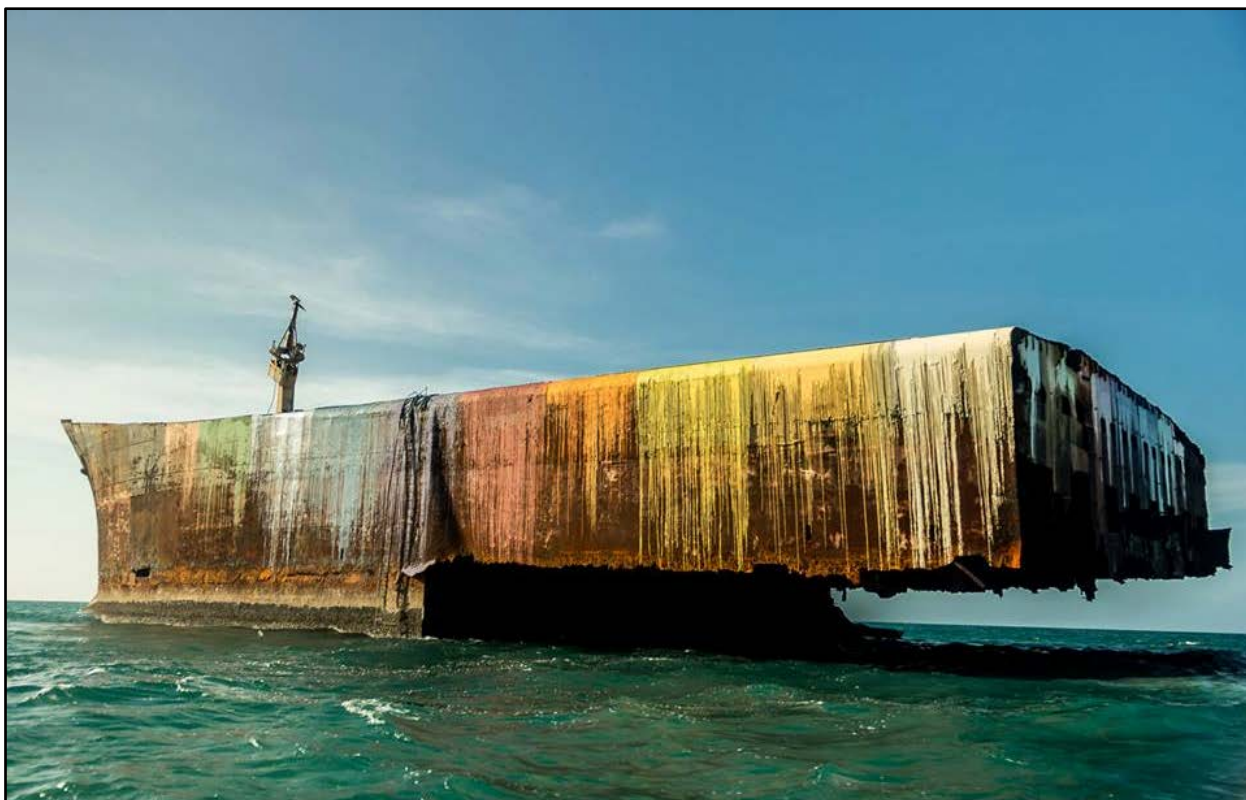
Além da possibilidade de ser vida e coletividade e formar a vida e a coletividade, o interlocutor acrescenta que esse espaço grafitado também pode ser tomado como ponto de referência para a localização geográfica das pessoas (o que provavelmente ocorre). Citando uma situação hipotética, ele narra que tal acontecimento poderia ser assim, “fulano, sabe aquela rua com os muros pintados? Aquela lá no comecinho da Treze com Av. da Universidade... tipo isso”.

Esse trabalho sociocognitivo que apresenta nosso sujeito atesta-nos uma situação de resignificação operada sobre um objeto do mundo: o muro grafitado. Tal redimensionamento nos leva ao já proposto por Jaguaribe (2007, p.234) quando ela pontua os tipos de modificações que podem ocorrer no fenômeno de recategorização, afirmando que “em torno desse ponto comum, abre-se um raio de características flexíveis, que vão sendo acrescidas, suprimidas e transformadas [...]”.

Assim, com as descrições e as explicações decorrentes dos depoimentos de I2, percebemos que o que era apenas muro ou a marca de individuação de um domínio passou por acréscimos de valor e reconfigurou-se em outros referentes, que foram novamente sofrendo esses processos de resignificação e adquirindo novas funções, novas percepções e outras recategorizações, configurando novos eventos comunicativos, isto é, novos textos.

5.4 *GRAFFITI 3 – T3*

Figura 16 – Mara Hope – Reprisma – T3



Fonte: Acervo pessoal do grafiteiro.

5.4.1 Sobre T3

T3 está marcado em um suporte incomum, o casco de um navio, portanto dentro do mar. Ao redor dessa embarcação, circulam pescadores, mergulhadores e nadadores experientes e aventureiros. Por esse fato, poderíamos ser levados a dizer que essa produção não goza de uma profícua interação; mas o que se viu e o que se ouviu sobre ela contradiz essa expectativa.

A história do Mara Hope – nome deste navio – já é parte do acervo de memórias da cidade de Fortaleza. Conta-se que há 32 anos ele se soltou das amarras de seu rebocador em uma noite de fortes chuvas e foi levado ao banco de areia de onde não mais se desencilhou. Hoje, esse navio é parte da paisagem de Fortaleza e um ponto de referência forte para a região da Praia de Iracema onde ele está localizado. Por seu grande porte, pode ser apreciado de muitos lugares diferentes da Orla e pelos moradores e transeuntes de bairros próximos à Praia de Iracema.

O bairro onde está encalhada a embarcação é conhecido pelo nome de Comunidade do Poço da Draga, um importante espaço histórico de nossa cidade que viveu seu apogeu comercial durante a primeira metade do século XX. Ali se concentravam o embarque e o desembarque de mercadorias que chegavam e saíam da Cidade via mar. Por essa razão, as famílias que viviam no entorno da ponte metálica (a mais antiga) estavam ligadas economicamente às atividades portuárias, pois viviam da carga e descarga dos navios, do transporte das mercadorias em barcos menores até a beira-mar e vice-versa e também do comércio de pensão, de artesanatos e de comidas.

Com a construção do Porto do Mucuripe, essa forte atividade comercial mudou de endereço e deixou órfãs as famílias que dependiam das atividades alfandegárias que ocorriam naquele endereço. Desse modo, a pobreza instalou-se nessa comunidade, mudando o ritmo de vida de muita gente, que, para continuar garantindo o seu sustento, buscou o emprego informal e até hoje essa é a maior fonte de renda da região.

O *graffiti* feito no casco do navio representa, para a população da comunidade, um ponto de luz e alegria no seu cotidiano e para os que apreciam T3 como passantes pode ser desde mero derramamento de tinta sobre uma superfície a uma tentativa de dar vida a algo que parecia esquecido, ou seja, o navio e a comunidade que está mais próxima.

O fato de estar situado em um ponto turístico que tem constante visitação por fortalezenses e turistas do país e do mundo dá a esse *graffiti* a oportunidade de ser percebido

por muitas pessoas e assim promover intensas reflexões e ainda a reconstrução das percepções sociais e visuais.

5.4.2 A motivação para a criação

Grafitar é uma atividade que, por força da tradição, leva-nos a pensar naturalmente em um muro. Por essa razão, até chegamos a considerar esse como sendo o suporte privilegiado para o *graffiti*, ainda que, ao olharmos para a história, percebamos que os vagões dos trens também já serviram de plataforma para a atividade de grafitagem.

Fugindo um pouco dos *scripts*, a criação a que nos dedicamos neste momento, não foi feita em um muro (tampouco no vagão de um trem), mas nem por isso deixa de apresentar dados *sui generis* e dignos de apreciação, uma vez que o que está sob nosso olhar são as questões processuais da criação, artística ou não, dos textos. O que nos contou o autor sobre o processo de elaborar, materializar e interagir com esse produto textual permite-nos afirmar que o *graffiti* feito no casco do navio Mara Hope⁷⁸, entre outras possibilidades, contribui para o reforço da essência subversiva que têm esses textos artísticos.

Podemos dizer que a decisão de grafitar em um espaço incomum representa a quebra de um paradigma, mas do mesmo modo que o vemos sob essa perspectiva, entendemos esse fato, com base nas leituras que empreendemos em Maturana (2001), como sendo o resultado de uma perturbação que se projetou em impulso criativo. Tal perturbação tem origem na necessidade, declarada nas narrativas de G2, de estar na rua grafitando, pesquisando e realizando seus projetos.

Admitimos com Ostrower (2013, p.12) que “como processos intuitivos [ligados à percepção], os processos de criação interligam-se intimamente com o nosso ser sensível”. Essa declaração da autora fica evidente quando a comparamos com os relatos de G2 (2016), que deixa transparecer a existência de uma marca muito forte de sensibilidade presente na gênese de seu processo de grafitar o navio. Segundo nos contou, “Mara Hope era algo que há um tempão [...] eu ficava namorando e pensando em fazer alguma coisa lá”.

⁷⁸ Em março de 1985, o rebocador do Mara Hope teve problemas mecânicos enquanto navegava em águas brasileiras e, por isso, foi obrigado a ancorar no estaleiro da Indústria Naval do Ceará. Assim, em uma noite com maré alta e uma forte tempestade, o Mara Hope soltou-se de suas amarras, ficando à deriva até encalhar num banco de areia próximo à **Praia de Iracema**. Há relatos de que houve tentativas de mover o navio, porém todas em vão, devido ao tamanho do banco de areia em que encalhou. Até hoje, os vestígios do Mara Hope permanecem nesse local, a aproximadamente 700 metros da Ponte Metálica, e o melhor ponto de visualização dele é a Igreja de Santa Edwirges.

Essa confissão, além de nos dizer sobre o desenvolvimento de uma motivação pessoal, também nos remete a um pensamento de Rink (2013, p.19), que, ao descrever a natureza semiológica dos *graffitis*, afirma que esse processo é “carregado de historicidade e também do desejo individual de expressão e comunicação”. Dito de modo mais simples, comunicar é a função básica do *graffiti* desde a época das cavernas, mas, nos dias atuais, o que se processa por meio dessa manifestação vai além da transmissão de dados, pois também fala dos desejos individuais, das crenças e das escolhas de seus autores e interlocutores.

Reconhecendo essas características, dizemos ser coerente pensar que, como um evento textual, o *graffiti* não está completo quando sessa a ação de marcar a parede, pois o que nos explica Rink alude também ao fato antes defendido por Leite (2007, p.108): “é razoável considerar um ‘texto’ como uma configuração, sempre incompleta, que reconstrói o objeto e passa a integrá-la nessa rede móvel e flexível de sentidos”.

Como ficou claro na narrativa de G2 (2016), a oportunidade de materializar o desejo que tinha de grafitar o casco do navio surgiu a partir de um projeto organizado pela artista plástica Maíra Ortiz. Com o título “Para ver o mar”, tal projeto foi concebido com o intuito de que alguns trabalhos de arte urbana fossem desenvolvidos na orla e assim trouxessem melhoria para o espaço e atração de olhares positivos para esse trecho da Cidade.

A nosso ver, “a rede móvel e flexível de sentidos” (LEITE, 2007, p.108), em que se inscreve essa materialidade, começou a ser tecida desde o instante em que surgiu no grafiteiro o interesse pela ação de marcar o casco do navio. Integrando-se essa vontade a um posterior projeto de intervenção urbana, veio, por isso, a materializar-se e, conseqüentemente, a fomentar uma profícua e agitada rede de comentários em toda a Cidade.

O que dissemos sobre o processo de realização desse evento textual encontra eco na lógica proposta por Mondada e Dubois (1995), que defendem que o mecanismo gerador de sentidos está na atividade cognitivo-discursiva desencadeada pelos sujeitos em suas práticas sociais.

A avaliação que G2 faz de seu trabalho indica-nos a satisfação por ter realizado um desejo particular, mas também por ter causado novas sensações em outras pessoas. Conforme seu depoimento, “Mara Hope foi bem legal porque mexeu bastante com a Cidade, teve uma repercussão bem forte na mídia e tanto eu recebi mensagens positivas como mensagens de protestos por parte da galera”.

5.4.2.1 Recategorização como criação

A artista plástica Maíra Ortins, ao falar do projeto no qual se insere o casco do navio Mara Hope, descreve-o da seguinte maneira, “é um projeto que visa intervenções na orla marítima de Fortaleza e pretende na verdade criar ou fortalecer uma relação de afeto do cearense – não do turista – para sua orla marítima”. Tais palavras não apenas nos descreveram o cenário em que se deu o desenvolvimento do *graffiti* em tela, como também o contexto a partir do qual os objetos de discurso emergiram.

Ligando a proposta da curadora ao que nos contou G2 sobre sua vontade de grafitar o casco do navio, podemos afirmar que esse desejo, em consonância com um projeto que buscava desenvolver o afeto das pessoas por algo, autoriza-nos a fazer afirmações positivas sobre a indissociabilidade existente entre o contexto, em seus vários níveis e os agentes sociais nele envolvidos. Assim dizemos que o modo como foi tecida a relação entre os elementos não materiais da produção de T3 criou o acento valorativo necessário à materialização desse produto textual.

Hanks (2008, p.14) detalha essa inter-relação aludindo ao estabelecimento de um campo que também pode ser definido como o contexto de enunciação de uma dada produção linguageira,

Um tipo de campo fundamental à prática linguística é o campo dêitico, isto é, o contexto de enunciação socialmente definido em que a língua é usada para inúmeros objetivos, incluindo a referência e a descrição, a realização de atos de fala e a interação verbal ordinária [...]. No curso da fala, os interactantes assumem posições e as desocupam, agem no interior de e por meio delas. Incorporados a um campo dêitico estão os cenários, definidos por sua relevância interativa, e as situações, definidas pela mútua perceptibilidade das partes.

A descrição feita por Hanks sobre contexto de produção de enunciados reforça a importância do cenário para a constituição do texto e a sua inscrição em uma atividade socialmente partilhada. Defendemos que esses índices (cenário, relevância, interação) criam o campo de sentido propício para a atitude criativa desenvolver-se. Sobre isso acrescentamos uma fala de G2 que a nosso ver esclarece essa operação de estabelecimento de campos de ação, uma vez que esse depoimento deixa clara a distinção que há entre as posturas que adota em diversas situações:

Mas isso tem uma diferença...tem a vertente do meu trabalho autoral, aí eu faço o que quero, do jeito que quero e tem a outra vertente do “eu preciso comer, pagar as contas” e aí você tem que se sujeitar ao que o cliente quer, que é o mesmo *briefing* e aí tem que ter esse jogo de cintura pra poder “fazer o que eu quero precisa de tinta, mas que, de repente, fazendo o que eu não quero, rola uma grana e que eu não assino como artista mas que é um *job*” (G2, 2016).

Tais entendimentos nos dizem a respeito da consciência que o produtor tem sobre o estabelecimento de uma situação que, por sua vez, conduzirá parte de suas escolhas no decorrer do processo criativo. O que estamos propondo com essas reflexões é que se perceba a necessidade de entender o contexto não como algo que flutua em torno dos enunciados, mas como algo que é parte deles, uma vez que emerge juntamente com os objetos discursivos, fazendo-nos lembrar o que dizem Demétrio, Alves e Costa (2016, p.55):

A exigência dessa recorrência ao contexto justifica-se, a nosso ver, pelas relações de mútua constitutividade [...]. Para o autor, essas relações se organizam tanto pela incorporação do discurso em uma dimensão mais ampla, que engloba determinações históricas e socioculturais, quanto pela sua emergência em uma dimensão mais imediata, que abrange a situação, localizada e concreta, de produção e recepção.

No caso em tela, os entendimentos sobre o lugar de fala, sobre a audiência e as condições de realização da proposta foram necessários para que se procedesse coerentemente às decisões que também fizeram parte do contexto mais imediato ao qual se pôde recorrer para operar as recategorizações. Esse fato que estamos tentando explicar pode ser visto nas palavras do grafiteiro, “eu não tinha, por exemplo, estrutura pra fazer uma pintura mais figurativa” (G2, 2016).

Nessa linha de raciocínio, cremos que esse caso mostra que as referências não são feitas a entidades “desencarnadas”; estas, ainda que não estejam no fio material da produção, estão ali porque emergiram a partir das relevâncias produzidas com o engajamento na criação.

Para continuar defendendo o que temos exposto até aqui a respeito de recategorizar e criar sob a lógica da referência a objetos que se encontram para além da materialidade, vejamos ainda o que diz Cain (2010, p.55) sobre o envolvimento entre o agente e a situação. Segundo essa autora, “o praticante cria seu próprio mundo e seu contexto de significado através da experiência. Em essência, cria-se através do engajamento com a atividade”⁷⁹. Somos da opinião de que esse engajamento a que se refere Cain produz a relevância e, no decorrer do processo, orientará as escolhas feitas para a construção da proposta textual. Dizemos isso a partir do ponto de vista de que tais seleções estão, de algum modo, relacionadas com os enquadres que são feitos.

Inserido nesse campo de relevâncias, ou seja, engajado na perspectiva de livremente criar algo que levasse as pessoas a adotar uma postura de encantamento com a cidade onde moram, G2 muniu-se de seu desejo de grafitar no casco do navio, e decidiu pelo

⁷⁹ *The practitioner creates his/her own world and context of meaning through experience. In essence, one creates oneself through engagement with the activity.*

que seria viável realizar naquele espaço. Assim, recorrendo ao tipo de pintura que é conhecida como *side specific* pôde materializar a sua ideia.

De acordo com seu depoimento, “a forma que eu encontrei de pintar foi derramar tinta, aproveitar a gravidade”. À primeira vista, essa decisão pode remeter a um deslize ou a um descuido na produção, fato que foi confirmado na fala de um interlocutor acidental de T3, “Valha! Pensei que iam pintar, só jogaram tinta!” (G1, *on line*). Contudo, para nós, a solução encontrada pelo agente desse texto configura-se como a manifestação da emergência, ou seja, trata-se dos aspectos (decisões) que surgem enquanto o processo está em curso.

Esse dado – a escolha de derramar tinta – como ficou perceptível pelas descrições do artista, emergiu por obra da busca de adequação a uma situação de produção; mas também, conforme nos contou G2, está ligado ainda a “outro projeto que eu chamo de prisma”. Vemos, portanto, que os elementos discursivos surgidos contextualmente por força da situação temporal de enunciação exigiam um modo coerente de vazar esse discurso. De maneira simples, Maturana (2001) explica que esse tipo de ação pressupõe coordenação e colaboração.

Assim, dizemos que o grafiteiro relacionou a necessidade contingencial de adequação do seu *graffiti* ao espaço a um objeto discursivo que não estava presentificado na situação material de produção – o prisma⁸⁰ – mas que fazia parte de seu universo de saberes. Por meio desse relacionamento, que pressupõe coordenação de coordenação de ação, o agente textual engendrou sua proposta comunicativa.

Dito isso, podemos falar seguramente que a noção de prisma foi recategorizada e que, a partir desse procedimento referencial, foi possível dar corpo ao *graffiti*. De modo mais claro, o que estamos afirmando é que a materialização de T3 ocorreu a partir do ato sociocognitivo de atualização de um referente ligado ao seu conhecimento de mundo (prisma). Estando de posse do conhecimento desse objeto e de sua característica principal (a de emitir cor através da decomposição de um fecho de luz branca), o grafiteiro apostou no movimento oposto ao da dispersão cromática para materializar sua proposta textual. Assim, segundo sua concepção, “a ideia é que eu leve luz através do colorido” (G2, 2016).

Com isso o enquadre construído por meio da coordenação da coordenação das contingências e das percepções do produtor de T3 foi o que permitiu a emergência do conhecimento sobre o fenômeno físico que se dá a partir do prisma e, dessa forma, a

⁸⁰ Tecnicamente, um prisma ótico é um meio transparente limitado por duas faces planas que formam um ângulo, na forma de uma cunha. Um prisma decompõe a luz branca e podemos ver as luzes coloridas separadas: observamos assim o fenômeno da *dispersão* cromática. Disponível em: <<http://www.mundofisico.joinville.udesc.br/index.php?idSecao=2&idSubSecao=&idTexto=5>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

reificação de tal fenômeno em *graffiti*. Em outras palavras, aquilo que era a característica essencial de um objeto do mundo ganhou novos contornos e passou a ser um objeto do mundo. Todo esse processo sociocognitivo ocorrido autoriza-nos a afirmar que, com a produção desse artefato, o grafiteiro remodelou a percepção das pessoas acerca do prisma e fez com que estas aplicassem o mesmo princípio – nesse caso, de modo inverso – no objeto Mara Hope e, a partir desse novo uso, (re)significassem a relação sujeito-cidade.

5.4.3 A realização: grafitar

Falando sobre sua ação de grafitar, G2 (2015) explica que na caracterização de sua prática tende a seguir (sempre que pode) a linha de raciocínio que definiu para si mesmo. De acordo com suas palavras, “fazer o que eu quero. Não é seguir doutrina dogmática. Mas tem tudo em tudo. É o jeito que cada um pensa e por onde vai”. Ao nos descrever essa postura, o artista demonstra em sua atitude a consciência de ser livre para empreender a criação, mas também o senso de adaptação do produtor a uma situação.

Nesse sentido, recorrendo à outra fala do artista, é possível visualizarmos ainda a aplicação desse seu metadiscurso. Quando descreveu o tipo de *graffiti* que produziu no casco do Mara Hope, ele assim nos contou “ali é um trabalho *side specific*, um tipo de pintura se adequando ao espaço” (G2, 2016). Essa confissão, para nós, é a assunção de uma postura em que ele mostra que procura aliar o que pensa fazer com o que é possível ser feito. A esse respeito é conveniente lembrarmos as palavras de Salles (2006, p.27):

Daí a necessidade de pensar a criação artística no contexto da complexidade, romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo a sua descontextualização e ativar as relações que os mantêm como sistemas complexos. Uma decisão do artista tomada em determinado momento tem relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações.

Pelo que descrevemos sobre a criação de T3 no item anterior, essa atitude de considerar-se livre ou de perceber-se em compasso com as contingências ficou patente quando percebemos que o grafiteiro conseguiu coordenar duas situações. A primeira delas, a de grafitar em um ambiente que não oferecia estrutura para o desenvolvimento de personagens, de grafismos ou de outros elementos que exigissem tempo de elaboração maior; a segunda, a de aproveitar a oportunidade para desenvolver um projeto pessoal.

Maturana (2001, p.69) explica essa dinâmica de coordenação como sendo o fenômeno de “estar na linguagem”. De modo mais claro, são as reflexões que fazemos, por

exemplo, sobre os planejamentos, sobre as decisões e ainda sobre as produções. Há uma observação de G2 sobre o desenvolvimento de seu estilo que ilustra essa reflexão nas coordenações de ação a que nos referimos. Conforme suas palavras, “encontrar essa maturidade imagética, com originalidade e universalidade, sem ser obvio é uma das maiores dificuldades que sinto na minha pesquisa de grafiteiro”.

De nossa parte, entendemos que esse movimento pressupõe uma relação com o entorno, mas também com as próprias percepções, uma vez que isso não é feito de modo instintivo, pois, conforme esclarece Maturana (2001, p.69), “o central na linguagem são coordenações de ação como resultado de interações recorrentes”.

Por exemplo, para falar dos tipos de personagens que vem desenvolvendo ao longo de seus estudos, de suas pesquisas e de suas práticas de grafiteagem, G2 apropria-se da opinião das pessoas, acerca de seu estilo, para nos dizer como podem ser definidos. Ao tentar classificar o tipo de *graffiti* que pratica, ele nos conta que “escuto muito das pessoas que meu trabalho traz algo de andrógono, extraterrestre e esquisitice”.

Desse modo, é possível entendermos, mais uma vez, a coordenação de reflexões que fez o artista para escolher que tipo de *graffiti* desenvolveria (a decisão de o que fazer) e por que o casco do navio Mara Hope, apesar de grande em extensão, não serviu de suporte para um painel cheio de personagens e grafismos à semelhança de alguns murais de que se tem notícia ao redor do mundo (a decisão sobre o que não fazer).

Ainda na esteira desse pensamento, Salles (2006, p.27) chama a atenção para essa atividade de relações e coordenações recorrendo à lógica da criação como rede de conexões:

Vale ressaltar que falamos dessas relações no contexto de não-linearidade. [...] não se avança sem interpretar e avaliar o que já foi produzido. Essa dicotomia, no entanto, não é suficiente para tratarmos da complexidade dos processos criativos. Assumindo o conceito de rede, essa dicotomia é naturalmente superada: abrange-se a simultaneidade de ações e a ausência de hierarquia e intenso estabelecimento de nexos.

Conforme as descrições do grafiteiro, percebemos que foi nesse campo de reflexão e de coordenação de coordenação de ação que surgiu a ideia de implementar um projeto particular cujo nome é reprisma. De acordo com suas palavras, “toda essa questão foi dentro de outro projeto [...] que é a ideia inversa do prisma, porque no prisma passa um foco de luz e esse foco de luz sai colorido”.

Para dar corpo a sua ideia, outras decisões seriam ainda necessárias, mesmo que a opção pelo reprisma já estivesse consolidada. Assim, o produtor partiu para as questões processuais da constituição do artefato e, conforme nos contou, “a gente foi descobrindo os

materiais para se trabalhar, foi pensado em usar tinta sintética, então vi que tinta a base de óleo não ia dar certo com a água, então usei uma tinta látex com uma a base de água, que adere de boa”.

Essa descrição pormenorizada do processo cognitivo vivido pelo artista na escolha da tinta ideal para o projeto ilustra bem a atividade de referenciação acontecendo para além do espaço físico onde estavam o produtor e o produto. Ao mesmo tempo, sua confissão mostra que essa atividade referencial ocorre no centro de convergência de duas situações, a da emergência e a da incorporação.

Tal atividade evoca, simultaneamente, a coordenação de saberes práticos e ainda a capacidade de aplicá-los à situação corrente. Mondada e Dubois (2003, p.32), reconhecendo a complexidade de ação que há no processo de decidir por uma forma referencial e não por outra, explicam:

Os locutores marcam, eles mesmos, os deslizamentos entre referencialidade e negociação intersubjetiva dos processos de referenciação, pelos comentários metalinguísticos que pontuam seu discurso, reconhecendo, por exemplo, os conflitos entre várias descrições autorizadas pelos locutores diferentes.

Como se pode ver, apesar de parecerem triviais, os questionamentos sobre a adequação das tintas somente tomaram forma depois de instaurada a situação imediata de enunciação.

Ainda que parte dos dados gerados pelas questões surgidas na emergência do processo seja descartada, tais dados não chegam a ser totalmente excluídos do processo, uma vez que constituem matéria de consideração importante para a execução do *graffiti* em si. À medida que o projeto de dizer avança em sua construção, esses elementos podem retornar sob a forma de novos rótulos e, uma vez recategorizados, podem passar a compor a materialidade textual.

Cain (2010, p.55), descreve esse efeito de interlocução entre o produtor e o mundo da seguinte maneira:

Os processos e mecanismos que ocorrem entre o desenhista e o mundo tornam-se evidentes conforme a atividade avança. O desenho torna-se evidência externalizada dessa atividade, mas, ao se constituir, também passa a fazer parte do mundo exterior ou torna-se ‘outra coisa’⁸¹.

⁸¹ *The processes and mechanisms between practitioner and world become visually evident as the activity progresses. The drawing becomes the externalised evidence of the activity but in doing so also forms part of the world outside or 'other'.*

Advogamos neste trabalho por uma concepção de texto que implica a vivência de múltiplos processos em sua realização. Assim, nossa maneira de conceber o texto faz com que tomemos os fenômenos sociocognitivos como instâncias participativas desse processo de construção. Por consequência, tal crença leva-nos a dizer, assim como Cain (2010), que as escolhas não só materializam o texto, mas possibilitam sua inscrição em um complexo processo comunicativo.

Em outras palavras, os elementos tomados no curso do movimento criativo serão, ao mesmo tempo, objetos de discurso e objetos de mundo. A recategorização que para nós participa de todo esse processo é, segundo defendemos, a via de realização dessa possibilidade de reificação das entidades discursivas em entidades de mundo. A esse respeito, tomamos de nosso sujeito uma fala que resume a recategorização do modo como a consideramos: “a técnica é fundamental, porém as vivências e as relações são os grandes notes” (G2, 2016).

5.4.3.1 Recategorização como reconstrução da realidade

Como temos exposto, defendemos que a recategorização, por também ocorrer além dos limites materiais das produções, pode promover acréscimos, melhorias e a reinserção de objetos no curso dos acontecimentos reais de comunicação. Ao falar do papel social que o *graffiti* tem assumido na dinâmica das cidades, Rink (2013, p.17) os define como “formas originais e criativas de luta, de transformação, de vivência, de liberdade, (*sic*) de protesto por parte do povo”.

A partir desse posicionamento da autora, entendemos que para ela esses textos estão no centro de uma profícua atividade interativa e que, por meio deles, podem-se conduzir muitas discussões, criar pontos de vista, fabricar heróis e até mesmo derrubar governos. Somando-nos a essa perspectiva, ampliamos a zona de realização do fenômeno de referenciação e, conseqüentemente, questionamos, em alguns momentos, o objetivo dos grafiteiros com suas intervenções urbanas.

Descrevendo as intenções que podem estar por trás da atitude de grafitar, G2 (2016) explica que não se trata de apenas interferir na paisagem; que

isso depende de cada artista. Cada um traz sua carga, seja ela de seguir alguma linha existente de pintura, de se superar tecnicamente ou de transmitir alguma mensagem. A própria linguagem tem hoje diversas vertentes e o “apenas” pode ser algo que mexa de forma a transformar espaços e pessoas.

A nosso ver, a explicação do grafiteiro pode ser tomada como resultado de uma longa trajetória de atividade como artista urbano, mas também como o testemunho de que, por meio da prática de grafiteagem, pode vir a ocorrer uma alteração nos espaços e nas pessoas, ainda que essa alteração não seja intencional.

No caso em tela, os depoimentos que recebemos de G2 sobre o processo de construção de T3 e o que lemos em jornais sobre a curadoria do projeto “Para ver o mar” indicaram-nos que a intenção de criar uma relação positiva entre as pessoas e a cidade por meio de intervenções urbanas foi a motivação usada para a elaboração dessa ideia.

Ousamos dizer que essa intenção demonstra uma consciência que caminha no sentido da lógica de que é possível mudar comportamentos por meio dos discursos. A esse respeito, encontramos em Bakhtin (2000, p.272) um argumento valioso para explicar a viabilidade dessa proposta, uma vez que, aludindo à responsividade intrínseca dos enunciados, ele afirma que “cedo ou tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte”.

Assim, sendo parte do cenário da orla marítima de Fortaleza, o Mara Hope seria mais um dos locais a receber as intervenções planejadas. Desse modo, como ficou exposto nas narrativas de G2, a comunidade que se encontra no entorno do local onde a embarcação está encalhada foi entendida como a primeira a ser beneficiada com o *graffiti* no casco do navio. A lógica dessa intervenção é, segundo ele, “jogo um colorido e esse colorido leva luz pra esse lugar que tá esquecido, que tá ali abandonado” (G2, 2016).

Podemos dizer que a confirmação da pretensão do artista (a de levar luz para um lugar esquecido) aconteceu quando as pessoas da cidade passaram a mencionar o navio como sendo parte da paisagem de Fortaleza e quando outras começaram a relacionar esse fato (o de ser lembrado) com a grafiteagem que ocorreu em seu casco. Tal reflexão pode ser comprovada na fala de um de nossos sujeitos, pois ao se referir à intervenção feita no navio ele conta “depois desse *graffiti* as pessoas tomaram conhecimento da existência do Mara Hope” (I3, 2016).

Como ficou exposto nas declarações do produtor textual, a ideia era a de que a partir da visualização do colorido aplicado ao casco as pessoas da comunidade existente no entorno e, por consequência, os visitantes da orla marítima tivessem uma experiência sentimental diferente com o local.

Assim, apostando que “significar é uma questão de poder relacionar duas expressões linguísticas e saber aplicá-las” (ARAÚJO, 2004, p.110), o criativo promoveu o

movimento inverso ao do fenômeno da dispersão cromática que ocorre com o prisma para conseguir realizar o seu projeto de dizer e promover a transformação pretendida.

Nesse sentido, ousamos dizer que também nesse instante da criação a audiência já estava convocada a participar do processo criativo desse texto. Não porque seria o público-alvo da comunicação, mas porque seria co-enunciador de uma lógica que se mostrou eficiente, pois, somente acreditando que as pessoas seriam capazes de proceder a essa possível construção de sentido, o grafiteiro a engendrou.

Com Bakhtin (2000, 272) entendemos a relevância do papel do interlocutor na constituição dos enunciados e dos discursos e visualizamos sob que aspecto o grafiteiro toma seu co-enunciador,

O próprio falante está determinado precisamente a essa compreensão ativamente responsiva: ele não espera uma compreensão passiva, por assim, dizer que apenas duble o seu pensamento em voz alheia, mas uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução.

Dessa maneira, dizemos que a atividade sociocognitiva vivida pelo artista para dar corpo ao seu *graffiti*, estando inicialmente ressignificada no artefato, reaparecerá em novas sugestões de sentidos. Essas sugestões serão revividas com os interlocutores que, procedendo novamente a essa recategorização, promoverão as suas próprias construções de sentido.

Ainda sobre esse ponto de vista, a declaração de um habitante de Fortaleza acerca dessa intervenção serve-nos de respaldo para as reflexões que fazemos e ao mesmo tempo se prestam a confirmar a efetivação de um discurso que começou desde a vontade, confessada por G2, de grafitar o casco do navio, passou pela elaboração e execução do projeto e contou com os saltos qualitativos do interlocutor. Por fim, o resultado do processo criativo de T3 pode ser visualizado no comentário a seguir “o navio ficou com um ar de mais alegria, de mais vida. A ferrugem não combinava muito com a vida em Fortaleza” (G1 CE, *on line*).

Tudo o que dissemos sobre a recategorização e sobre o que se propôs com o *graffiti* do navio Mara Hope habilita-nos a afirmar que esse evento comunicativo deve ser visto também como um fenômeno pragmático e não apenas linguageiro, uma vez que, indo além de sua função comunicativa, T3 revitalizou o espaço e projetou positivamente a cidade nas revistas internacionais. Do grafiteiro tivemos o seguinte relato “o povo da comunidade achou bonito e legal. Isso foi legal, pois eles que estão mais próximos gostaram, eles que estão ali todo dia vendo, eles curtirem foi legal”.

5.4.4 A realização: ler

A menção, feita por G2, à opinião positiva dos moradores da comunidade que fica em torno do local onde está o navio Mara Hope indica-nos o valor que tem a audiência para esse artista. De acordo com o demonstrado nas descrições do processo de criação de T3, esse interlocutor já estava presente na dinâmica de realização do texto desde o momento em que o grafiteiro fez sua aposta na possibilidade de sentidos que poderiam ser construídos a partir do Reprisma.

Acreditamos que a inserção do interlocutor no fluxo de criação dos textos, da forma como fazem, nesse caso, os grafiteiros, não é decorrência apenas da certeza de uma audiência, mas da consciência de que, conforme esclarece Bakhtin/Voloshinov ([1926], p.16)⁸², “todo o tempo a forma leva em conta o terceiro participante – o ouvinte – que exerce influência crucial em todos os outros fatores da obra”.

Como consequência dessa consideração, atrevemo-nos a afirmar que G2 entende a leitura de seus *graffitis* não apenas como um instante em que outra voz entoava o cântico junto, mas como uma co-enunciação, uma vez que essa alteridade tem “seu lugar próprio [...] no evento de uma criação artística” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], p.16).

5.4.4.1 Recategorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade

Reconhecendo que a construção de sentido ultrapassa os limites da expressão material, o grafiteiro narrou-nos uma de suas experiências de interação com os leitores do *graffiti* do navio,

teve até uma coisa mais forte que foi a questão de uma pessoa que entrou no meu instagram e postou na foto uma mensagem, não discordando do meu trabalho, mas com um caráter mais agressivo tipo, “cara, eu vou jogar essa tinta na sua cara” e eu apaguei o comentário dele e ele comentou novamente e disse que se me encontrasse ia “tacar” tinta na minha cara. [...]

Acreditamos que, no caso citado, as recategorizações operadas no ato de interação com o navio grafitado levaram esse interlocutor a classificar a intervenção feita como vandalismo e, conseqüentemente, a agir dessa maneira. O resultado de tal operação (o tom ameaçador), ainda que não seja ético, respalda-se na possível relação traçada entre as

⁸² A edição de ‘Discurso na vida e discurso na arte’ a que estamos nos referindo nesta pesquisa é a tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, realizada para fins didáticos e disponível, em pdf. Disponível em: <http://www.linguagensdesenhadas.com/imagens/03textos/autores/Bakhtin_Discurso_na_vida.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2016.

sugestões oferecidas pela materialidade, a opinião que o leitor tem acerca da prática de grafiteagem e as suas impressões pessoais a respeito do domínio do que é público ou privado.

O caminho de reflexões tomado até aqui nos fez ver que estamos diante de uma produção diferenciada. T3 é um texto singular tanto no seu aspecto de apresentação material quanto no que diz respeito ao movimento de construção. Com uma proposta grandiosa de levar luz através do colorido, o grafiteiro arriscou o empreendimento e apostou na colaboração dos habitantes de Fortaleza para que o evento comunicativo pudesse ser tido como completo.

Assim, quando I3 (2016) descreve o *graffiti* com a seguinte declaração, “vi como uma ideia bem simples, como dar cor a algo antigo. Dar mais cor para a cidade e deixar o navio mais ‘vivo’”, entendemos que a pretensão do artista de colorir e alegrar a cidade encontrou eco. Por morar próximo ao local, a visualização desse navio é uma constante na rotina de nosso sujeito; percebê-lo sob esse novo aspecto o fez reconsiderar esse objeto de mundo. Pelo que caracterizou como contraste, I3 (2016) entendeu que T3 promove uma ressignificação por “dar cor a algo abandonado”.

Por não sermos partidários de uma concepção que atribui à materialidade a supremacia na produção de sentidos, dizemos que o artefato não foi o único responsável por disparar no leitor os elementos constantes de seu trabalho de interpretação. Conforme Cunha Lima (2004, p.36) esclarece, na perspectiva da cognição social, o significado “é um conjunto de informações acessíveis, ainda não determinado, que pode ser enriquecido pelos locutores em cada interação real”.

O fato de o interlocutor ter respondido à expectativa de G2 atribuindo ao *graffiti* do navio a mesma função pensada por ele nos dá mostras de como a materialidade pode orientar e enriquecer a produção de sentidos. Dado que para nós essa instância deve ser entendida como uma estrutura indicial, ela funciona, nos contextos de interpretação, muito mais parecida com um corredor de sentidos do que como uma “camisa de força”.

Embora, em uma situação de construção de sentidos, o fluxo de informação seja multidirecional, as pistas fornecidas pela materialidade do texto, ao lado de todos os elementos sócio-culturais providos pela experiência pessoal, orientam o leitor para que esse não fuja à lógica sugerida. No caso do exemplar em análise, o colorido aplicado à superfície da embarcação despertou I3 para situações de alegria e de renovação; por essa razão, ele entendeu que havia, na grafiteagem do navio, a proposta de resgate de algo envelhecido.

Acreditando ainda que poderia não estar seguindo a linha pretendida pelo grafiteiro, I3 (2016) assim nos disse “tirei minhas próprias conclusões e interpretação, que

podem estar completamente erradas”. Esse posicionamento nos indica uma concepção de leitura que atribui ao leitor um papel receptivo, ou seja, o de quem extrai do artefato ou do autor a proposta de sentido adequada. Tal postura pode estar atrelada a uma noção de linguagem estreita, mas, ainda assim, essa maneira de entender o papel de interlocutor não o impediu de proceder a sua própria interpretação.

Mencionando também o fator visibilidade, o interlocutor de T3 deixa entrever, na sua abordagem, a existência de um propósito na atividade de grafitar e, com isso, retoma a liberdade do leitor de empreender suas próprias leituras. De acordo com o que nos explicou, “tem quem queira passar uma mensagem, mas deve ter apenas quem ilustra bem e não necessariamente tem um conceito definido. Mas, mesmo não tendo conceito definido, nada impede de as pessoas interpretarem”.

Nesse sentido, evocamos as palavras de Nascimento (2009 *lido em* FRANCO, 2011, p.39-40), para quem

Entender a linguagem como um sistema complexo é, essencialmente, entender a linguagem como um sistema aberto, não-linear, auto-organizante, em constante troca de energia com seu exterior, exibindo espaços de fase entendidos como graus de estabilidade e variabilidade.

A autonomia interpretativa que I3 atribui aos interlocutores pressupõe a autenticidade do trabalho de construção de sentido, mas, também, a multirrelação que é constituinte desse processo. Ainda que não fosse respaldada pelo autor do texto, a proposta de sentido engendrada por ele ancora-se na sua experiência de vida em interação com o navio, no conhecimento que tem sobre cores e, ainda, no saber sobre as relações semânticas que podem ser estabelecidas a partir delas.

Desse modo, os sentidos construídos por ele somam-se à impressão de outras pessoas e a outros sentidos. Semelhante à união do grito de vários galos para tecer a manhã de que nos falou João Cabral de Melo Neto, a teia de significados engendrada pelas várias interpretações promove a reconstrução do objeto navio e, posteriormente, a relação das pessoas com a cidade. Como se pode ver, além de ser característico do evento comunicativo, esse caráter multirrelacional do evento textual ainda inscreve o resultado do processo de construção de sentidos em uma dinâmica maior de interação, o social.

Para I3 (2016), a ação de aplicar tinta de modo livre sobre a superfície do navio, não foi algo acidental ou feito sem um propósito definido. Conforme nos fala, “pintar um muro daquela forma poderia ser algo feito "sem querer". No Mara Hope, é certeza que foi intencional. Não foi ao acaso”. Essa linha de reflexão nos faz tomar de Leite (2007, p.105) a

ideia do caráter argumentativo que podem ter as operações de recategorização, quando ele explica que “o falante pode [...] por recategorização, acrescentar, suprimir ou modular a expressão referencial em função das intenções do momento, que podem ser de natureza argumentativa, social, estética”.

Por essa razão e acreditando que podemos ir além dessa lógica, advogamos em favor de um entendimento de recategorização que veja tal operação não somente como uma estratégia discursiva, mas como um processo dinâmico que ocorre no nível do materialmente colocado e, principalmente, para além dele, pois, uma vez que os enunciados são produtos da realidade social, devem se prestar também a reconstituir essa mesma realidade.

Partindo da exposição feita por I3 (2016) sobre sua leitura, entendemos que o mais relevante para ele é o fato de esse *graffiti* permitir a redescoberta de algo que sempre esteve lá, a exemplo de outros espaços da cidade, pois acrescenta que “o mesmo ocorreu com o Farol do Mucuripe”. Tal reflexão mostra que a atividade de interação cotidiana não é de simples identificação de objetos discursivos, mas de recursão e de reestruturação dos sistemas social e cognitivo.

Uma vez que entendemos que “o material em si e por si funde-se ao meio extra-artístico circundante e tem um número infinito de aspectos e definições” (BAKHTIN/VOLOSINOV, [1926], p.3), acrescentamos a esse entendimento o fato de que os sentidos e os objetos podem ser reformulados e reinseridos na dinâmica de interação social vindo a fomentar novas percepções e discussões.

5.5 GRAFFITI 4 – T4

Figura 17 – *Graffiti da Avenida Dom Manuel – T4*

Fonte: Arquivo pessoal do grafiteiro.

5.5.1 Sobre T4

O espaço em que foi inscrito esse *graffiti* é, também, um endereço histórico da cidade: a Avenida Dom Manoel. Sua maior característica é a de abrigar inúmeras casas cuja arquitetura resgata, em nosso saber, o estilo colonial e as muitas histórias sobre a origem da pequena vila que posteriormente deu origem à cidade de Fortaleza. Nesse espaço, atualmente, circulam os amantes da arte, da cultura e da música, que são movidos para lá em função, entre outras coisas, da presença de um importante equipamento da cidade, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

O comércio de roupas e calçados é também uma marca dessa região, pois a Avenida Monsenhor Tabosa tornou-se uma referência nesse ramo e é conhecida pelos habitantes locais e também pelos turistas que visitam a cidade. Estendendo-se por seis quarteirões, o passeio nela se faz a pé, pois a composição paisagística da rua convida para uma caminhada. Para além dessa avenida, o seu entorno igualmente sugere um passeio contemplativo ou indo à Praia de Iracema ou, para aqueles mais ligados à fé, dando uma parada na igreja de Nossa Senhora da Conceição da Prainha.

Nesse entorno é que T4 está grafitado; próximo a um centro cultural de grande porte, a uma igreja histórica e a um corredor turístico de grande movimentação. O fato de estar situado bem em frente a um ponto de ônibus, nesse entroncamento histórico e comercial, garante a esse *graffiti* uma interação constante com amantes dessa arte e com outros passantes que apenas o percebem como mais uma intervenção na parede.

Ao narrar a trajetória de produção desse texto, o grafiteiro deu-nos a entender que a escolha pela localização dele não foi premeditada, pois somente ao perceber a estrutura arquitetônica modificada pela ação humana é que G2 engendrou sua criação. Sendo assim, dizemos que se não fosse fruto de uma percepção momentânea, poderíamos afirmar que a escolha por esse espaço de produção foi milimetricamente calculada, pois a interação promovida entre a atmosfera, cultural e histórica, do ambiente e o espírito participativo dos passantes de tais endereços convida a interpretações fecundas.

5.5.2 A motivação para a criação

Como está ligado ao domínio do sensível, um processo de criação pode ter seu início mesmo quando o produtor julga que está apenas operando intuitivamente sobre o mundo. Muitas vezes constituída pelos sistemas não verbais de significação, a inspiração para a produção de algo pode parecer um mero capricho do acaso.

Entretanto, como esclarece Cain (2010, p.55), “a atividade [de criar] envolve padrões circulares de processos entre o criativo e suas interações com o mundo”⁸³, o que mostra que estar no mundo já é uma fecunda possibilidade criativa. Um exemplo que ilustra bem essa relação circular e geradora de sentidos que há entre sujeito e mundo é a fala de G2 (2016) quando diz que “às vezes eu bato o olho num lugar e penso que lugar legal, cabe esse desenho; não só questão do tamanho, mas do local em si”.

Reforçando a coerência das palavras do grafiteiro, o *graffiti* a que nos dedicamos neste momento, assim como o anterior, é uma produção do tipo *side specific*, ou seja, aquele que é pensado a partir do lugar. A lógica desse tipo de produção é a de que o grafiteiro percebe o espaço e trabalha seus textos de acordo com as especificidades locais. Sendo assim, conforme nos conta G2 (2016), “tinha uma porta e uma janela fechada e uma arquitetura de uma casa antiga e o que eu fiz foi ‘habitar’”.

A partir da apreciação do *graffiti* é possível relacionarmos sem muita dificuldade o seu resultado final e a confissão que nos fez o artista. Desse modo, fica patente a presença dos referenciais pessoais constituídos também no domínio comum e a importância da dimensão paraverbal dos enunciados. As palavras de Blikstein (2003, p.58) soam esclarecedoras neste momento, pois ao tentar descrever a refração do mundo, ele afirma que “é nessa prática social ou práxis que residiria o mecanismo gerador do sistema perceptual, que, a seu turno, vai fabricar o referente”.

Por essa via, é possível explicarmos como uma estrutura abandonada foi percebida pelo produtor do texto e como ela o fez evocar conhecimentos acerca dos formatos de casa e os tipos que dela podem existir. As experiências vividas revelam para nós os atributos dos seres e dos objetos com os quais interagimos, e essas mesmas experiências nos habilitam a reconhecer e a classificar posteriormente, por exemplo, uma determinada estrutura como sendo uma casa.

⁸³ *The activity involves through circular patterns of processes between the practitioner and his/her interactions with the world.*

Essa operação de associação é possível porque fomos expostos, social e cognitivamente, ao conceito de casa como sendo uma edificação dotada de compartimentos, podendo apresentar-se em formato duplex, triplex entre outras características. Desse modo, conforme o que explica Beaugrande (1997, §53), “nossos princípios de textualidade devem nos auxiliar a *fazer múltiplas conexões* tanto dentro de um texto como entre o texto e os contextos humanos em que ele ocorre”⁸⁴.

Sendo assim, essa capacidade de agir sociocognitivamente e também de “determinar quais conexões são relevantes” (BEAUGRANDE, 1997, §53)⁸⁵ leva-nos ainda a compreender o tipo de escolha empreendida por ele, ou seja, o modelo que nos remete às casas e à vivência de cidade do interior.

Consciente de que vive uma experiência multidualógica, o grafiteiro explica que seus *graffitis* são resultados de ideias que surgem, mas que também são lapidadas em suas práticas diárias. Conforme suas palavras:

Minha prática vem de todo lugar na verdade, às vezes assistindo filme, alguma coisa, às vezes uma palavra, uma imagem, uma coisa que desperta, às vezes vendo um *link* de algum artista que tem alguma coisa que desperta né, lendo uma poesia, escutando um som, conversando na rua, dormindo, sonhando. Então, tem coisas que vem assim do nada, tem coisas que vou maturando, maturando, riscando e riscando (G2, 2016).

5.5.2.1 Recategorização como criação

Tomando a confissão feita pelo produtor do texto, vimos que a ideia de grafitar um casal em sua sala de estar surgiu após a identificação de uma arquitetura que lhe permitiu esse tipo de associação. Pelo que nos contou o criativo, “tinha uma porta e uma janela fechada e uma arquitetura de uma casa antiga, e o que eu fiz foi ‘habitar’, fazer o interior dessa casa, a ideia foi essa”. Assim, pelos contornos sugeridos na edificação, G2 identificou na parede o que seria uma porta e uma janela e, a partir disso, empreendeu sua criação.

Ainda que T4 nos sugira uma simples reiteração – pois uma parede em formato de casa dificilmente nos levaria a pensar em outra coisa – por não estarmos tratando de ajustamentos de significados, podemos explicar essa passagem de referente a objeto discursivo com a afirmação de Santaella e Nöth (2009, p.15) que diz “não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais”, mas essa visão

⁸⁴ *Our principles of textuality should help us make multiple connections both within a text and between the text and the human contexts in which it occurs.*

⁸⁵ *And to determine which connections are relevant.*

empirista ainda seria insuficiente para explicar a dinamicidade do fenômeno da emergência de sentidos que ocorre no processo de criação desse exemplar.

De acordo com a visão sociocognitiva assumida desde o início, o fenômeno da emergência de sentidos desenvolve-se de forma complexa, não segundo uma sequência fixa que garante uma ordem espaço-temporal. De qualquer modo, podemos dizer que a categorização responde no caso pela identificação da experiência perceptiva e, por sua vez, o acento de valor individual aplicado a essa percepção pode ser entendido como recategorização.

Acrescentamos ainda que o fenômeno de recuperação de referentes pode aqui ser compreendido como resultante da relação entre o artefato percebido na rua (arquitetura abandonada) e a parte não material dessa prática (um lar), fazendo-nos lembrar do que dizem Teixeira e Martins (2008, p.9) ao defenderem que “a linguagem não se dissocia das práticas humanas, mantendo com elas laços mutuamente constitutivos”.

Sendo representados no mundo por um grupo de características mais ou menos estável, os objetos de nossa experiência cotidiana são organizados em torno da lógica dos estereótipos, ou seja, dos exemplares de determinada categoria de seres que compartilham das mesmas características. Desse modo podemos explicar como recorremos ao nome “mãe” sempre que buscamos nos referir à ideia de “amor verdadeiro”. Por assim estarem esses elementos relacionados, a recorrência de determinada atividade experiencial leva-nos a adotar a prática de remissão às mesmas entidades e, tendendo à estabilidade, essas constantes recorrências criam o protótipo.

O que estamos tentando dizer é que a ideia que temos de casa, concebida desde o estágio inicial de nossa aprendizagem, como uma edificação que contenha pelo menos uma porta e uma janela fez com que o grafiteiro, ao se deparar com algo semelhante no mundo real, promovesse a identificação e, por consequência, a reavaliação. Para justificar essa nossa observação, vale ressaltar que Blikstein (2003, p.62) atenta para o uso dos modelos cognitivos idealizados ao afirmar que “com os estereótipos gerados pelos corredores isotópicos é que vemos a realidade e fabricamos o referente”.

A reificação do objeto casa, com todos os elementos típicos de uma moradia característica de cidade do interior, ilustra o tipo de associação que pode ser estabelecida entre as referências afetivas e a situação que se projeta. Ao perceber o que categorizou como casa abandonada, o produtor de T4 não perdeu a chance de, novamente, empreender esse processo e, com base na sua experiência social e pragmática, recategorizá-la e ocupá-la, tornando-a um lar.

5.5.3 A realização: grafitar

O processo de grafitação de T4 poderia ser descrito em alguns parágrafos, mas certamente o autor desse empreendimento não daria a conhecer sobre o momento em que se manifestou tal ideia de forma tão eficiente como seria a explicação dada por seu próprio autor. Falando-nos sobre esse momento, G2 (2016) conta que o mote para esse *graffiti* surgiu “na verdade de passar e ver o espaço, aquela porta e janela fechada com a parede, cimentada e rebocada, aquilo despertou”.

Na descrição que faz o artista sobre sua percepção, alguns elementos que cita (espaço, porta, janela, parede e reboco) nos são familiares e isso dizemos ser decorrência de nossa vivência de mundo. Esse estar no mundo leva-nos a reconhecer os elementos com os quais interagimos, construir sentido a partir deles e, conseqüentemente, associá-los a um campo semântico específico. No caso da descrição de G2, o campo semântico casa seria facilmente evocado. A explicação para essa ligação pode estar atrelada a um modo de percepção da realidade que, por sua vez, é fruto da negociação coletiva de conceitos.

Desse modo, dizemos que as categorizações que fazemos se dão a partir de nossa experiência cognitiva e social, ou seja, a maneira como apreendemos o mundo é resultado da forma como socialmente o construímos. Nesse sentido, é importante frisarmos que a fabricação coletiva da realidade a que estamos nos referindo já havia sido antes explicada por Mondada e Dubois (2003, p.17) quando, ao afirmar que “os sujeitos constroem, através de práticas discursivas e cognitivas, social e culturalmente situadas, versões públicas de mundo”, as autoras reforçaram o caráter coletivo de construção discursiva dos conceitos e da realidade.

Em razão desse fato, pôr as categorias para funcionar requer negociação intersubjetiva e ao fazermos isso não apenas criamos esquemas imagéticos acerca das ideias, mas também os padronizamos. Assim é que podemos tratar consensualmente sobre a definição de amor, de felicidade, de morte e de vida; não somente falar, mas também vivenciar esses conceitos.

Com base nessas explicações, podemos dizer que a experiência sensorial vivida pelo grafiteiro foi o ponto de partida para a criação em tela, uma vez que os conhecimentos teóricos e experienciais que esse sujeito tem sobre o conceito de casa o levaram a promover tal associação. Em outras palavras, saber o que é uma casa, habitar um modelo dela, conhecer outros formatos do mesmo objeto foi o que levou o artista a visualizar seus contornos na parede onde posteriormente materializaria sua ideia. Além de distinguir, tal sensação ainda o instigou a empreender a sua própria versão para esse objeto do mundo.

Como podemos notar ao visualizarmos o *graffiti*, a escolha de G2 recaiu sobre o estilo de casa comumente encontrada nas cidades do interior. Dotadas de um formato semelhante, essas habitações costumam ser planas e estreitas, dividir-se em muitos compartimentos, mas ter apenas uma porta e uma janela na parte frontal da casa. Ao procurarmos uma explicação para a escolha do grafiteiro, poderíamos dizer que sua eleição está ancorada em algum referente sociocognitivamente compartilhado, mas também não podemos deixar de atribuí-la a prováveis experiências individuais vividas ou apenas narradas a ele.

Dito de outro modo, o produtor desse texto escolheu fazer uma casa, mas não qualquer uma, e essa escolha diz sobre as possíveis experiências de mundo vividas, fala acerca da bagagem de saberes culturais que tem e ainda sobre os valores construídos e reconstruídos ao longo de sua trajetória, fazendo-nos lembrar do que disse Cain (2010, p.55): “cada escolha é feita por meio de um processo de renegociação com sua história”⁸⁶.

Descrevendo-nos um pouco mais sobre a situação em que emergiu a ideia de T4, o grafiteiro diz: “originalmente tiraram as portas e janelas, fecharam de tijolo e rebocaram. Foi onde eu fiz o *graffiti* em cima. Foi um *graffiti* não autorizado, então; uma coisa do espaço abandonado que tinha ali”.

5.5.3.1 Recategorização como reconstrução da realidade

A oportunidade de aproveitar um espaço que o grafiteiro categorizou como abandonado, inserindo-o numa complexa rede de construção de sentidos, é uma forma genuína de ocupação da cidade e nos remete ao pensamento que Rink (2013, p.24) manifesta ao dizer que “quando palavras e imagens são gravadas em um suporte público, estas participam do fluxo de pensamento de muitos indivíduos funcionando como diferentes vozes de um diálogo”.

Poderíamos olhar para o *graffiti* como uma maneira criativa de interagir com a cidade, mas isso seria insuficiente para explicar o papel social e linguageiro que tem essa manifestação, pois, antes de qualquer coisa, esses discursos são parte de uma estrutura social mais ampla que os afeta ao mesmo tempo em que é por eles afetada; é essa razão pela qual temos afirmado insistentemente que há nesse processo uma transformação do real.

⁸⁶ *Each mark made through renegotation in relation to its history in a processual way.*

No presente caso, julgando que T4 é apenas a contribuição individual de um sujeito, estaríamos dessa vez desconsiderando que criar e viver são atos interligados. Sobre isso podemos, com Souza (2011, p.160), afirmar que esse texto constitui uma “ação autorregulada pela necessidade de dar respostas aos desafios postos pelo centro, pela pós-modernidade, pelas crises”. Visto por esse prisma, o casal grafitado na parede não seria apenas a reprodução de personagens fantásticos, mas a sinalização de uma relação estabelecida com elementos que não se encontram no espaço material da produção tanto do ponto de vista da ressignificação de objetos discursivos quanto da perspectiva da proposta de comunicação com o entorno.

Em sua prática como grafiteiro, o sentimento de pertencimento e de engajamento social faz esse sujeito avaliar a cidade como um labirinto de ruas cuja lógica de organização tende à homogeneização subjetiva. Nesse sentido, seus *graffitis* soam como um convite constante à inserção de si e do outro em um espaço fora da lógica disciplinar imposta por tal organização, daí por que seus personagens têm, conforme nos descreve, “uma esquisitice, não é um personagem, isso que eu pinto tem uma coisa meio E.T., meio esquisita” (G2, 2016).

Nessa linha de pensamento, arriscamos dizer que o produtor desse texto, atendendo ao convite feito pela ocasião, resolveu propor a reconstrução de um elemento da arquitetura da cidade. Dessa maneira, insurgindo-se contra o que caracterizou como abandono, G2 (2016) resolveu, conforme nos falou, “ocupar, através do *graffiti*, gerar essa questão do interior: uma casa que está fechada e de repente está ocupada de forma pictórica”. T4, portanto, apresenta-se nesse contexto como uma reação a uma situação que o perturbou – no dizer de Maturana (2001) – e, ao mesmo tempo, é uma proposta de reinvenção do espaço físico.

Inserida no fluxo comunicacional da cidade, essa reação, impregnada de marcas sócio-históricas, constitui parte do acervo pessoal do grafiteiro, mas passará a ser também uma porção do arquivo memorial e afetivo das paisagens urbanas. A esse respeito nos conta ele: “muitas pessoas já vieram falar dele pra mim [...], como tem uma ligação, como acha legal, como aquilo mexeu, enfim”.

Ao descrever detalhadamente seu *graffiti*, o artista diz: “então, coloquei uma porta, como se tivesse uma mulher na porta, como se tivesse um homem na cadeira de balanço e aí coloquei uma lâmpada, as telhas, um quadro na parede, um rádio”. Como podemos ver, ao lermos sua exposição, os elementos que nela constam e a forma como estão dispostos criam em nossa mente uma cena familiar, caso já tenhamos vivido ou estado em alguma casa típica do interior do estado.

Tais escolhas nos remetem a conhecimentos prévios, mas também nos leva de volta a questão dos estereótipos. O estilo de vida das pessoas que habitam em pequenas cidades tende a seguir uma lógica quase ritualística. Nesse sentido, as famílias apresentam os mesmos padrões e seguem os mesmos comportamentos; uma característica peculiar desse modo de viver das cidades interioranas, por exemplo, é o bate-papo nas janelas e calçadas.

Esse tipo de vida tende a ser revivido da mesma maneira por muitas famílias de muitas outras cidades distintas; essa aparente repetição cria uma lógica sociocognitiva de comportamentos que transforma esse modelo de viver em um protótipo. Como modelos representáveis, esses traços prototípicos da vida interiorana são facilmente identificáveis e chegaram a ser temas de romances, de contos, de versos de cordéis e de outros gêneros.

Levando em conta que, conforme Santos (2010, p.7), “essa impressão prototípica sofre influências sociais”, entendemos que a cena resgatada pelo grafiteiro não é cópia fiel do estilo de vida sertanejo. Essa produção, segundo cremos, é o resultado do entrecruzamento de suas experiências pessoais, de suas crenças acerca da vida na cidade pequena e do conhecimento que tem a propósito de viver nela.

Acrescentamos a esse multifacetado grupo de elementos a estrutura física do suporte, o espírito de participação na dinâmica social de funcionamento da cidade e o projeto pessoal de manter comunicação com ela. Todos esses dados em profícua interação com o elemento prototípico “vida no interior” sugerem ao produtor – e conseqüentemente aos interlocutores – uma versão renovada desse estilo de vida.

Sendo assim, atrevemo-nos a falar que o artefato em si já é o resultado de um processo de recategorização e, uma vez inscrito na dinâmica textual, dispõe-se a novamente ser ressignificado. Nesse sentido, dado que o compreendemos como a tentativa de renovação de um objeto imobiliário e, conseqüentemente, de reconstrução das relações entre os passantes e esse pedaço da cidade, os prováveis sentidos construídos a partir de T4 estarão situados nessas esferas de realização.

A esse respeito, tomamos do grafiteiro um importante depoimento que, a nosso ver, comprova a lógica que estamos buscando defender. Segundo ele (G2, 2016), “nas redes sociais eu pude perceber o quanto que as pessoas repostaram, fizeram fotos no lugar e me marcaram e eu acompanhei um pouco por isso”.

Ainda narrando sobre a escolha dos elementos de seu *graffiti*, G2 (2016), acrescenta: “tem o gancho pra botar rede, tem a lâmpada, um quadrozinho, um rádio”. A nosso ver, tais itens participam com a importante função de completar a descrição da parte

interna de uma casa do interior e, assim, corroborar a cena típica de um casal conversando “sobre a vida alheia” na porta de casa.

Pelo que temos exposto até aqui sobre as relações que se estabelecem para além da materialidade, cremos que os sentidos evocados com o reconhecimento dessa cena auxiliam na construção do quadro referencial a partir do qual os novos sentidos emergem e são também recategorizados.

Sendo a reprodução dessa cena um importante dado na argumentação do texto construído pelo artista, ou seja, na tentativa de criar um sentimento de familiaridade nas pessoas e no entorno, acreditamos que, buscando reforçar esse estereótipo, o produtor acrescentou novos indícios com vistas a que esses cooperassem tanto na construção do interior de uma casa como na atmosfera bucólica da vida pacata do interior e, por consequência, causasse identificação nos passantes devido ao nível maior de veracidade.

Esse fato, para nós, ilustra o que Cavalcante (2011, p.128) vinha afirmando sobre a integração entre os fatores contextuais e a materialidade quando disse que “[...] a construção dos sentidos e da referência ultrapassa os limites da expressão referencial, estendendo-se pelo tecido do texto, mas integrando-se a múltiplos conhecimentos socioculturais”.

Em nossa opinião, as escolhas do grafiteiro também representam uma tentativa de fazer as pessoas buscarem em suas memórias afetivas o sentimento positivo de pertença, de companheirismo e, principalmente, de familiaridade. Além de resgatar ele mesmo suas memórias, o produtor do texto pretende com seu *graffiti* que as pessoas sejam capazes de trazer tais sentimentos para o momento presente e, a partir disso, consigam reeditar suas relações com o entorno.

Nessa linha de pensamento, o grafiteiro faz um julgamento sobre seu próprio trabalho e sem rodeios avalia: “legal como também faz parte da paisagem, da afetividade da cidade”. Esse fato nos faz lembrar as palavras de Rink (2013, p.52), quando aborda a capacidade imaginativa dos grafiteiros explicando que “nos diversos registros da história humana tem sido possível verificar como a criatividade é tanto um fenômeno coletivo como individual, por se ligar a múltiplas interferências, sejam elas familiares, culturais e, mesmo, experiências individuais dos sujeitos”.

5.5.4 A realização: ler

Defendemos com Beaugrande (1997) que, sendo semiose constituinte, o ato de ler é parte essencial do texto, uma vez que o processo de leitura é o responsável pela sua

constituição com tal. Sendo assim, a partir das constantes novas textualizações, o artefato, inserido na dinâmica de realização, assume novas feições e seus sentidos são o resultado de entrecruzamentos variados. Tal lógica aponta para o fato de que o texto não está dissociado da realidade conforme já haviam posto Costa, Alves e Monteiro (2016, p.51) quando nos fizeram ver, por meio da análise de uma charge “a noção de texto como realidade dinâmica, complexa, multissistêmica”.

Nesse sentido, demonstrando consciência acerca da participação do *graffiti* na dinâmica de comunicação e de comunhão entre grafiteiro e cidade e, ainda, entre público e privado, I4 (2016) explica seu ponto de vista dizendo que

eu vejo nesse processo uma apropriação natural sobre a cidade, por meio de uma linguagem que também tem conectado pessoas e referências na/da arte. O *graffiti* é um sintoma dos nossos tempos, a vontade de contrapor o que existe nos muros, nesse privado-público de cores, e que, apesar de dividir opiniões, demarca territórios e comunica-se com as pessoas gratuitamente.

Observamos, nessa breve exposição, a relevância que tem, para I4, o *graffiti* nos contextos comunicacionais da contemporaneidade. Entretanto, notamos ainda nessa defesa a sugestão do processamento textual por meio da leitura dos *graffitis*, uma vez que as funções que a interlocutora atribui a essa manifestação social (dividir opinião, demarcar território e comunicar-se com as pessoas) só se fazem perceber por meio da textualização de tais produtos, isto é, da “amplificação” do artefato, conforme propõe Beugrande (1997).

Nesse sentido, não podemos deixar de mencionar as idiossincrasias a que esse processo está sujeito. Com Franco (2011, p.42), entendemos que “por considerarmos o homem, nesse caso o leitor, um sistema complexo, sabemos que ele carrega suas próprias experiências e conhecimento de mundo, e, portanto, não podemos prever com exatidão como será sua interação com o texto”. Tais dizeres nos advertem para a capacidade de autonomia do leitor. Essa característica, conforme compreendemos, no processo de construção de sentidos, será indispensável à interpretação.

Ainda que, conforme o autor leva-nos a entender, o interlocutor decida os caminhos que vai seguir, cremos que a materialidade funcione, no processo de leitura, como orientação da percepção; isso nos faz lembrar ainda do que diz Franco (2011, p.41) ao advertir que “durante o ato de ler, suas expectativas [do leitor], por exemplo, podem ser alteradas bem como suas crenças podem ser fortalecidas ou enfraquecidas”.

Dado que para nós os elementos da materialidade textual funcionam como pistas para a construção dos sentidos, essa afirmação do autor esclarece-nos que a materialidade não

é a portadora dos sentidos, como bem propõe Salomão (1999), mas é, inquestionavelmente, necessária para que a interlocução não fuja totalmente à lógica de compreensão sugerida e assim não caia no que Eco (2005) considera “superinterpretação”.

5.5.4.1 Recategorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade

Como estamos sugerindo, no decorrer de nossas apreciações sobre os *graffitis* desta pesquisa, a materialidade é um ponto de partida importante para a construção dos sentidos, tanto por fornecer as pistas semióticas como por prover o estabelecimento de um foco para que os julgamentos de relevância possam emergir e orientar a produção de sentidos.

Levando em conta a relevância que tem a dimensão concreta para a constituição dos enunciados apontada por Bakhtin/Voloshinov ([1926], p.14), ao afirmar que “na poética como na vida, o discurso verbal é um cenário de um evento”, habilitamo-nos a falar em favor da importância dos elementos materiais do *graffiti* em tela na constituição do evento texto e na construção dos sentidos.

Em outras palavras, afirmamos que tais elementos, entre outras coisas, prestam-se a favorecer o resgate, em nossa memória, de informações relacionadas a experiências semelhantes à que foi reproduzida em T4, ou seja, a cena típica da cultura do interior: o bate-papo na porta de casa.

Sendo moradores de uma metrópole ou de uma cidade pequena, muitos de nós, ao menos uma vez, chegamos a vivenciar a experiência de sentar na calçada e apreciar os passantes e os acontecimentos locais. Certamente, os que passaram por essa experiência não terão dificuldade em identificar na paisagem a existência de T4, pois a vivência prévia de situação semelhante à que está produzida no muro favorece o julgamento de relevância que baliza o trabalho cognitivo de interpretação e provoca o surgimento de um enquadre que proverá a construção de sentidos. No dizer de Hanks (2008), estabelece-se aí a interação complexa entre emergência e incorporação.

Por sua vez, os que não viveram essas cenas nem ao menos ouviram histórias que as reproduzissem em narrativas, provavelmente atribuiriam ao *graffiti* uma importância menor do que aqueles que a experimentaram. Conseqüentemente, os sentidos construídos, a partir da leitura de T4, são situados nesse contexto de não experimentação, comprovando a ideia de Costa, Alves e Monteiro (2016, p.46) de que “a verdade vai emergindo e sendo ajustada conjuntamente, à medida que pomos nossas crenças em relação com as dos outros e negociamos consensos sobre a realidade”.

O que estamos tentando explicar é que o contexto criado com a inserção desse episódio na paisagem de uma avenida de grande circulação não é único para todos os passantes. Dito de outro modo, os componentes de T4 conjugam-se aos saberes, às crenças e à vivência do interactante produzindo efeitos de sentido variados, conforme nos fazem ver Costa, Alves e Monteiro (2016, p.46) ao defenderem que “como esses mecanismos funcionam de forma situada, o contexto seria dinâmico e plástico, o que obviamente reforça a ideia de que as fronteiras entre texto e contexto são contingentes, provisórias e interpenetráveis”.

Um depoimento de I4 (2016) ilustra bem esse fato a que estamos nos referindo. Quando nos descreveu sua impressão geral acerca do *graffiti*, assim explicou: “acho que apesar de convidar pra esse tempo de interior, com as referências que tem dos objetos, indumentárias e tal, eu projetei ideias, imaginação, recriei histórias que podem estar no passado, inclusive no passado que não vivi de fato”.

Em sua fala notamos, através da indicação de elementos da composição (objetos e indumentárias), o reconhecimento da materialidade como elementos semióticos fornecedora de indícios e balizadora de sentidos. Entretanto, descartando a possibilidade mais óbvia (paisagem do interior), os sentidos construídos por ela a partir da apreciação do *graffiti* apontavam para experiências próprias, conforme descreve em outro momento da conversa, “me sentia quase morando ali também [...] são muitas as intenções dos artistas, ou nenhuma, mas eu penso que nós, público, refazemos nossa história com aquilo que vemos” (I4, 2016).

A atitude praticada por nossa interlocutora pode ser explicada na afirmação de Bakhtin/Voloshinov ([1926], p.14) que esclarece sobre a participação ativa do interlocutor nos discursos.

A percepção artística competente representa-o de novo, sensivelmente inferindo, das palavras e das formas de sua organização, as inter-relações vivas, específicas, do autor com o mundo que ele descreve, e entrando nessas inter-relações como um terceiro participante.

Ao mesmo tempo em que elucida o tipo de papel representado pela interlocutora na construção do sentido, cremos que a afirmação dos autores reforça a importância que têm os julgamentos de relevância na constituição dos contextos e, conseqüentemente, dos sentidos.

Percebemos que o fato de trabalhar nas proximidades do entorno onde foi produzido esse texto a fez criar laços com a região. A partir disso podemos, com Hanks (2008), falar na constituição de um enquadre mais amplo que a auxiliou na constituição do contexto específico e com o qual negociou os sentidos. De acordo com sua narrativa, “tenho

uma relação próxima com o Dragão, foram anos trabalhando lá, de alguma forma, aquele ponto ali, perto da parada de ônibus também era meu, entende? (I4, 2016)”.

Acreditamos que seja esse sentimento de pertença o responsável pelo acento de valor dado pela interlocutora ao entorno e à sua relação com ele. Incorporada a essa situação cotidiana, I4 assume uma perspectiva e esboça uma compreensão de T4 que a nosso ver colabora com a crença de que os elementos extramateriais são tão significativos quanto a dimensão materializada.

Nesse caso, os depoimentos da interlocutora de T4 mostraram que a semiose não material tornou-se mais significativa do que a própria cena produzida pelo grafiteiro. Ainda descrevendo o contexto a partir do qual se deu sua interpretação, I4 (2016) narra:

Não lembro se é antes ou depois da parada de ônibus, mas a relação é essa de Dragão mesmo. Existem muitas casas lindas na Dom Manuel e, assim como em toda cidade, são fechadas. Eu adoro imaginar como seriam os sons, os cheiros e as histórias dessas casas. O trânsito meu da época de Dragão me fazia saber sobre cada muro, cada paisagem, compondo o meu percurso, minha rota urbana.

Entendemos que toda essa relação de produção de sentidos apresentada por I4 comprova a interpenetrabilidade entre texto e contexto (HANKS, 2008) como também nos serve de argumento para a explicação de como as informações condensadas no artefato podem ser amplificadas pelo interlocutor (BEAUGRANDE, 1997). Por esse ângulo, é possível entender a relação entre viver e produzir sentidos e visualizar essa mesma situação na declaração de I4 (2016): “sendo assim, me sentia morando ali e à espera da vida, num desenho de alguém que espera à porta, como tá na imagem”.

5.6 GRAFFITI 5 – T5

Figura 18 – Malungo grafitado no Conjunto Palmeiras – T5



Fonte: Registro fotográfico.

5.6.1 Sobre T5

T5 está inscrito no muro de uma escola pública que fica situada no Conjunto Palmeiras. Esse bairro foi descrito pelo censo demográfico, realizado em 2010 pelo IBGE, como um dos locais que têm os piores índices de desenvolvimento. Daí, podemos inferir que a fome, o analfabetismo e a violência convivem lado a lado com a pouca atenção dada pelo poder público às questões sociais básicas como saúde, segurança e qualidade de vida levando esses dados a gerarem estatísticas cruéis para o bairro e seus moradores.

Apesar dessa classificação, o bairro é protagonista de uma bonita história, cheia de exemplos de força e cooperação. Tendo surgido no início da década de 1970, o conjunto é um exemplo de política pública que foi realizada sem humanização, pois os primeiros moradores dessa localidade chegaram em caçambas e foram “despejados” em um terreno pantanoso que não tinha nenhuma infraestrutura capaz de receber moradores. Paralelamente a essa ação, a prefeitura estava também criando o aterro sanitário do Jangurussu. Dessa forma, nasceu o Conjunto Palmeiras, ou seja, um aglomerado de barracas de lona situadas de frente para o lixão da Cidade.

Atualmente, o bairro é referência de protagonismo na periferia com sua associação de moradores que, por ser bastante empreendedora, trouxe para o bairro, desde sua existência em 1980, um mínimo de desenvolvimento. O banco Palmas, o Centro de nutrição e a Casa de parto comunitária são alguns dos exemplos de superação empreendidos por seus próprios habitantes. Assim é que nesse contexto está inserido o *graffiti* em tela.

Devido à proximidade do muro da escola com a avenida principal – a Valparaíso – é possível admirarmos esse texto da calçada da escola, mas ainda podemos fazê-lo ao passarmos pelas duas vias que formam essa avenida. Desse modo, podemos dizer que a audiência para essa produção e para todas as demais que compõem o mural que reflete sobre a violência contra a mulher é bastante variada, uma vez que é formada por pessoas que moram nesse lugar e por outras que apenas transitam nessa avenida para acessar a rodovia BR 116.

A produção de T5 fez parte de um evento organizado pela juventude do bairro em associação com alguns grafiteiros do próprio local e de outros convidados. Reunidos para refletir acerca da violência que infelizmente ainda é praticada contra a mulher, o encontro de grafiteiros movimentou o domingo de muitos moradores e transeuntes que marcaram presença e contribuíram com suas singularidades para o sucesso do evento e para a recriação da realidade, ou seja, uma vida em que haja menos casos de violência registrados.

Desse modo, a resposta de I5 (2016) quando diz “ver uma parede grafitada te faz sentir vontade de também mudar a vida de quem tem acesso a você, de quem se relaciona com você”, ilustra sem muita dificuldade o tipo de pensamento que pretende ser recuperado a partir das inscrições de cada *graffiti* desse muro.

5.6.2 A motivação para a criação

Ao fazermos considerações acerca do *graffiti*, explicamos que, por vezes, sua produção pode tanto ser fruto de uma decisão individual como de um trabalho coletivo. Todavia, é importante ressaltarmos que, mesmo dentro das ações que se dão em grupo, é possível seguir a linha autoral. É o que nos faz ver G3 (2016) quando explica que “o trabalho sempre é livre. Na coletividade, escolhe-se o tema e cada um faz algo dentro da abordagem”.

O exemplar a que nos dedicamos neste momento é um desses casos em que a ideia emergiu de uma negociação sociocognitiva para ser desenvolvida em uma ação de cunho pragmático. Trata-se do “I Encontro de *Graffiti* pelo fim da violência contra a mulher”, uma ação de grafiteagem ao ar livre que reuniu vários artistas em volta de uma problemática percebida no entorno.

Com uma natureza eminentemente social, não é de estranhar que o *graffiti* esteja envolvido com questões ligadas ao povo nem tampouco que esse fato seja novidade, como nos faz ver Souza (2011, p.55) ao afirmar que “as formas de uso das palavras são importantes, pois estão comprometidas com a ressignificação de problemáticas contemporâneas”.

Como se pode depreender a partir do título do evento, o tema da ação dentro da qual foi desenvolvido o *graffiti* em tela é a causa feminina. Dessa forma, G3 (2016) pôde agir conforme nos descreveu quando falou a propósito de sua maneira de produzir os textos, “vou criando a partir de propostas de convite ou o que aquele lugar sugere”.

Ciente de que os homens, por viverem em uma cultura que valoriza a rispidez como forma de afirmação da masculinidade, cometem abusos contra as mulheres diariamente, o artista desenvolveu uma proposta que põe em relevo a realização de pequenas práticas abusivas como, por exemplo, a de buzinar para uma mulher percebida como atraente e que esteja desacompanhada. Por meio desse *graffiti*, G3 busca fazer com que os homens repensem tais práticas e as abandonem.

Seguindo essa linha de raciocínio, o grafiteiro aproveitou o personagem que desenvolve como projeto pessoal e o reintroduziu na dinâmica de comunicação com a cidade de maneira ressignificada. De nome Malungo, o personagem criado por G3 é o resultado do

entrecruzamento de suas referências pessoais em torno da cultura popular nordestina (especificamente seu conhecimento sobre os mamulengos) com sua afro-descendência. Assim, atendendo ao convite feito pelo contexto criado com a reunião de vários grafiteiros em torno de um único tema, T5 surge para, juntamente com outros textos, marcar um posicionamento na luta pelo fim da violência contra a mulher.

5.6.2.1 Recategorização como criação

Conforme visto anteriormente, Malungo é um personagem desenvolvido como um projeto pessoal; consoante G3 (2016), “comecei a desenvolver [...] em 2014 dentro da necessidade de voltar a desenhar, já que vinha desenvolvendo trabalhos apenas com stêncil e com fotografia”. Sendo o somatório de algumas referências adquiridas ao longo de sua vivência como ativista social e cultural, esse personagem tem protagonizado a cena em muitos eventos coletivos de grafiteagem e em ações individuais do grafiteiro.

Nesse sentido, inicialmente podemos falar que o personagem que desenvolve, visto como elemento central dos discursos construídos pelo grafiteiro ao longo de suas incursões contingenciadas, por si já é um produto recategorizado. Quando explica que “no desafio de desenhar o corpo humano surge o mamulengo ou Cassimiro Coco”, G3 nos dá a entender que Malungo é a sua versão de um corpo humano, entrecortada por outros elementos, que, como dissemos, são seus conhecimentos adquiridos em experiências prévias.

Como nos explicou G3 (2016), a versatilidade é a característica principal de seu personagem, pois o grafiteiro incorpora o “espírito de cada momento, de cada evento e de cada contexto” para produzir um Malungo compatível com as situações enunciativas de que toma parte, fazendo-nos lembrar o fenômeno de adequação de objetos de discurso aos propósitos específicos (APOTHÉLOZ; REICHLER-BÉGUELIN, 1995; MONDADA; DUBOIS, 2003; MARCUSCHI, 2007; LEITE, 2007; JAGUARIBE, 2007), em que os sujeitos ajustam suas escolhas e designam seus referentes adequando-os às situações, uma vez que o mundo não está pronto à espera de um mobiliário (MARCUSCHI, 2007).

Nesse sentido, Mondada e Dubbois (2003, p.34), situando as práticas de uso da linguagem nas enunciações em que são demandadas, advertem-nos que

O processo de produção das sequências de descritores, em tempo real ajusta constantemente as seleções lexicais a um mundo contínuo, que não preexiste como tal, mas cujos objetos emergem enquanto entidades discretas ao longo do tempo de enunciação em que fazem a referência.

Assim, dizemos que cada evento de *graffiti* organizado em torno de um tema específico faz emergir um contexto em que novos sentidos são produzidos e recategorizados em outros projetos de dizer, o que nos faz mais uma vez evocar o que dizem as autoras: “o ato de enunciação representa o contexto e as versões intersubjetivas do mundo adequadas a este contexto” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p.34).

Desse modo, seguindo a demanda situada de posicionar-se antagonicamente à violência que é praticada contra a mulher, o grafiteiro procedeu às escolhas que julgou necessárias para atender a essa situação de produção. Nossa maneira de considerar a criação no contexto situado de produção leva-nos a dizer que o evento de *graffiti*, o tema dado e o engajamento social dos agentes textuais criam o “corredor semântico” (BLIKSTEIN, 2003) necessário às recategorizações que darão corpo ao projeto de dizer do grafiteiro.

Essa mesma visão de que o contexto baliza nossa percepção e a nossa interpretação pode ser lida em Costa, Alves e Monteiro (2016, p.64) quando afirmam que

Nossas escolhas, nossas considerações de relevância, nossos enquadres são modos nossos de participar do texto. Falamos de “dentro” desse texto, negociando sentidos e refazendo escolhas, categorizando e recategorizando, interpretando e reinterpretando o mundo e os textos anteriores no fluir recursivo de nosso linguajar.

Nessa perspectiva, podemos explicar que T5 é a recategorização do próprio personagem desenvolvido pelo artista. Ao afirmar que a cada nova situação comunicativa esse elemento ganha novos contornos, o grafiteiro reconhece que o quadro perceptual fornece pistas não materiais com as quais pode dialogar para empreender as atualizações requeridas pelo próprio quadro.

Malungo, ganha vida e não se reconhece na identidade que lhe foi dada. Assim como nós negros no Brasil, não nascemos negros, nos descobrimos negro em nossa maioria. Por isso, ele escolhe dar a si mesmo outra identidade que ele está construindo (G3, 2016).

Nas palavras de Jaguaribe (2007, p.231), esse procedimento referencial pode ser entendido quando ela nos explica que “o usuário de uma língua procura sempre, em suas práticas linguísticas, adequar os referentes a seus propósitos comunicativos; para isso, remodula-os, adicionando ou eliminando características”.

Falando sobre o texto, G3 (2016) explica: “lá é ele dando o toque com relação aos abusos diários que nós homens cometemos [...] em alguma medida”. Essa fala deixa clara a linha de orientação seguida pelo artista para remodelar o seu objeto de discurso e faz eco às considerações de Mondada e Dubois (2003) quando defendem que o mecanismo gerador de

sentidos está na atividade sociocognitiva desencadeada pelos sujeitos. Nesse caso, o mau comportamento masculino, por sua vez, moldado pela cultura machista foi o elemento extramaterial com o qual o produtor desse texto negociou para empreender a sua proposta.

Além de ser parte da constituição do próprio projeto, visto que o Malungo foi criado para readaptar-se constantemente e ser novamente inserido nos cursos de comunicação com a cidade, a recategorização do elemento (Malungo), nesse contexto específico, foi realizada por meio da relação estabelecida com uma questão social mais ampla, a violência contra a mulher.

5.6.3 A realização: grafitar

Denotando “a capacidade de estar em sintonia com diversos aspectos da realidade material” (RINK, 2013, p.137), esse *graffiti* é uma resposta situada a uma demanda específica. Inserido na proposta de promover reflexão em torno de um grave problema social (a violência contra a mulher), T5 reúne poucos elementos materiais, mas um vasto repertório de informações não materializadas.

O desenvolvimento desse artefato e as possibilidades de ampliação de sentidos ofertadas a partir dele remetem-nos ao pensamento de Zavam (2007, p.127) que chama a atenção para a realização da categorização como “a habilidade cognitiva que possibilita ao homem dar sentido àquilo que experiencia e compartilha, num permanente jogo de compreensão e interpretação dos fenômenos da vida cotidiana”. Essa capacidade, segundo cremos, está na base da elaboração de T5.

Entretanto, considerando as experiências, as crenças e os valores do grafiteiro, dizemos que, além de perceber a situação, G3 foi capaz de oferecer à cidade sua visão acerca da problemática feminina, isto é, ele foi capaz de recategorizar.

No decorrer de nossas análises, temos exposto sobre a dimensão não concreta das produções textuais e afirmado que ela participa ativamente do processo de construção de sentidos. No caso da noção de recategorização que defendemos, tal dimensão é igualmente valiosa para essa operação. Ainda tratando sobre o extramaterial, temos em Salomão (1999, p.66) uma afirmação que nos auxilia no trabalho de explicar que “aquilo que parece excepcional (a contribuição da informação extralinguística) instala-se no próprio coração do processo de interpretação da linguagem”.

No caso do *graffiti* em apreço, a relação com o que afirma a autora pode ser notada sem muita dificuldade, uma vez que sendo dotado de uma estrutura simples –

personagem e expressão linguística – os interactantes, em seu trabalho de interpretação, provavelmente recorrerão à materialidade, mas, em um nível maior, lançarão mão dos conhecimentos compartilhados, do senso comum, das crenças e de outras fontes de informação para proceder à construção dos sentidos, por exemplo, a estatística sobre o número de mulheres vítimas de violência física na cidade de Fortaleza.

A respeito dessa suposta simplicidade, explica, ainda, Souza (2011, p.54) que “por mais simples que seja um enunciado, ele sempre se dirige a alguém e carrega um posicionamento, uma ação frente à realidade em que se vive”. Nesse sentido, entendemos que o *graffiti* em tela é o resultado de uma (re)leitura do mundo empreendida pelo produtor desse texto, ao negociar os sentidos com a própria realidade, mas também é um convite ao interlocutor para que esse, com suas estratégias sociocognitivas, participe do jogo de sentidos instaurados com a constituição do evento textual.

Ao fazer menção a um aspecto do comportamento masculino por meio da oração “buzinada não é cantada é assédio”, observamos que o grafiteiro aposta na recategorização do termo buzizada como forma de operar a desconstrução desse hábito e de alcançar a mudança de postura pretendida. Assim, dizemos que a recategorização que ocorre no nível da oração auxilia no processo de construção do sentido e de reconstrução dos valores. Nessa perspectiva, o produtor, conforme Salomão (1999, p.65) explica, “aciona um conjunto de princípios aparentemente simples, gerais e limitados, operativos sobre bases de conhecimento subjacentes na memória, ou presentes, como contexto, na situação comunicativa”.

A partir dessa operação de associação e ressignificação, o produtor do texto espera que o interlocutor sintá-se perturbado e reaja a essa perturbação reorganizando-se. Em outras palavras, a competência do interlocutor de reconhecer esse tipo de atitude em suas práticas cotidianas e compreender que T5 o convida a modificar tais condutas é um ingrediente valioso na textualização desse texto.

De modo amplo, T5 apresenta-se como sendo a visão do artista sobre o comportamento masculino na sociedade em geral, mas, conforme expõe G3, essa produção é também voltada ao próprio contexto do *graffiti*, pois, conforme nos explica, “o *graffiti* tem uma cena muito machista, mesmo com o aumento de número de mulheres escrevendo na rua”.

5.6.3.1 Recategorização como reconstrução da realidade

Nas abordagens anteriores desse mesmo fenômeno textual, mostramos que o desenvolvimento de T5 deu-se no contexto de um evento coletivo que se prestou a discutir e a

defender a causa feminina. Tomando o nome do evento como referência – “I Encontro de *Graffiti* pelo fim da violência contra a mulher” – entendemos que os *graffitis* produzidos nessa situação específica de enunciação deveriam ofertar reflexão e provocar questionamentos sobre os abusos causados contra as mulheres em casa, na rua ou no trabalho.

Nesse sentido, o contexto engendrado pela concomitância de uma situação mais ampla (a violência contra a mulher) e de uma situação contingente (o machismo na cena grafiteira) nos leva a crer que, além de sensibilizar, os textos deveriam também se propor a transformar comportamentos, uma vez que a expressão “fim da violência contra a mulher”, contida na extensão do título e na proposta do evento, induz a essa compreensão.

No caso das produções que constituíram o evento, o efeito perlocucionário pretendido funcionou – conforme dissemos antes – como um corredor semântico (BLIKSTEIN, 2003), uma vez que, seguindo a orientação de que “o machismo mata todo dia e somos coniventes com essa matança toda vez que buzinamos, assobiamos, puxamos pelo braço ou tocamos sem permissão” (G3, 2016), os *graffitis* deveriam não apenas abordar a temática estabelecida pela organização, mas também tinham de fomentar mudança de valores.

Embora os grafiteiros estivessem livres para decidir sobre o estilo em que vazariam suas mensagens, o objetivo de propor reflexão nas pessoas e, conseqüentemente, mudança nos índices de violência atuais, orienta suas escolhas e, no caso de G3, leva-o a optar pelo personagem com o qual costumeiramente trabalha em suas ações de grafiteagem.

Partindo de sua opção, o produtor do texto a ressignifica, dando-lhe novos contornos, novas cores e ainda outros acessórios com vistas à adequação de sua proposta de sentido à cena discursiva que se constrói. Segundo nos descreveu, “coloquei ele dando a ideia pra nós homens, pra ficarem (sic) espertos” (G3, 2016).

Ao operar essa seleção, o artista, por um lado, responde a uma demanda pessoal (continuar seu projeto de grafitar o Malungo); por outro lado, aposta na capacidade dos passantes de reconhecerem o personagem e, a partir de tal reconhecimento, operarem suas próprias recategorizações e criarem novos textos.

5.6.4 A realização: ler

A questão levantada por Bakhtin/Voloshinov (2014, p.135) sobre a produção de significado o levou a colocar o dialogismo como ponto central dos discursos, indicando que, sem a interação não há compreensão, visto que, para ele, essa é “uma forma de diálogo”.

Ao falar de transformação do espaço via obra de arte, vemos que essa mesma centralidade defendida por Bakhtin/Voloshinov (2014) é entendida pelo grafiteiro, uma vez que, ao indicar o estabelecimento de uma relação dialógica a partir do que é produzido nos muros, diz que

essa questão de transformar mesmo o espaço, levando pra ali uma obra de arte, [...] Isso abre um significado outro, um muro que estava todo pichado, todo riscado, de repente você faz aqui uma contextualização que transforma legal. As pessoas passam, param, olham, enfim... se identificam ou não (G3, 2016).

Percebemos nesse posicionamento a crença de que é possível modificar espaços e comportamentos a partir da incursão dos *graffitis* no cotidiano das pessoas, mas também o reconhecimento da alteridade e ainda da possibilidade de aceitação ou não dos discursos inseridos no curso da interação.

Beaugrande (1997, §47), discutindo os princípios de textualização como critérios que fazem o texto funcionar, faz menção à possibilidade de aceitação da produção textual, explicando que a aceitabilidade “engloba o que os receptores do texto se empenham em fazer ao aceitar algo como texto, por exemplo, compreender, refletir, reagir, e assim por diante”⁸⁷.

Se conforme Maturana (2001) viver é o mesmo que agir na linguagem, entendemos com base nesse paradigma que a ação de “compreender, refletir e reagir” (BEAUGRANDE, 1997, §47) são recursões do viver, são coordenações de coordenações de ação; daí por que podemos afirmar que criar e viver são ações complementares, visto que “todas as nossas atividades acontecem como diferentes espécies de conversações” (MATURANA, 2001, p.131).

Sendo assim, reafirmamos o que vimos repetindo ao longo deste capítulo: a presença do *graffiti* na dinâmica das cidades não cumpre o papel de apenas colorir paisagens ou divertir pessoas. Entendemos que, no caso em tela, mais do que lembrar a existência de uma problemática social, o diálogo instaurado a partir de T5 pode promover ressocialização e mudanças de comportamento. Por essa razão, Bakhtin/Volosinov ([1926], p.10) dizem que “o discurso verbal é um evento social”, uma vez que, por sua incompletude natural, ele não se encerra na materialidade, podendo derivar-se em compreensões e ressignificações.

⁸⁷ *Subsumes what text receivers engage to do by accepting something as text, e.g., understand, consider, react, and so on.*

5.6.4.1 Recategorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade

Por se tratar de uma produção que põe em relevo uma situação vivida por muitas mulheres cotidianamente, não é difícil despertar nos passantes o interesse pela leitura de T5, bem como levá-los a expor suas opiniões. À primeira leitura, esse texto pode incentivar-nos a uma interpretação semelhante à que expressou I5 (2016) quando nos disse que esse *graffiti* “escracha a coisa mais comum na capital do Ceará ou qualquer canto do mundo... o assédio no trânsito, a imposição do gênero”.

Por sermos partidários de uma concepção de texto que o caracteriza como uma multirrelação de semioses, entendemos que, no nível da materialidade, tanto o personagem quanto a expressão linguística auxiliaram fortemente nossa participante em sua construção de sentido.

Ainda que ela tenha declarado que a “frase com certeza! claro que o desenho dinamizou, mas a frase é o clímax” (I5, 2016), dando-nos a entender que esse elemento ocupou o centro de sua percepção, julgamos que a relevância de tal semiose pode ser atribuída à inter-relação entre seu conhecimento de mundo acerca da problemática feminina e sua opinião sobre o modo como é sabido que alguns homens cortejam as mulheres.

Esse dado reforça a lógica de que as relações entre a situação de emergência e a de incorporação (HANKS, 2008) são fundamentais para o surgimento de um cenário de relevância que, por sua vez, propicia um enquadre específico a partir do qual os interlocutores produzem sentido. Assim, ao ler a frase que ladeia o personagem (“buzinada não é cantada é assédio”), I5 reestabeleceu conexão com seus conhecimentos de mundo e sua opinião acerca do comportamento masculino, que no caso está pressuposto na recategorização explicitada de forma metalinguística. Considerando o que nos faz entender Beaugrande (1997), podemos dizer que ela amplificou a relação entre essas informações na expressão linguística.

Desse modo, partindo das operações de relação que estabeleceu entre artefato e realidade, I5 aproveitou o espaço virtual para expor sua opinião sobre o trabalho do grafiteiro e sobre a causa feminina; o que pode ser lido a seguir.

Figura 19 – Interação digital com o *graffiti* T5



Fonte: Recorte da internet.

No recorte da publicação⁸⁸, percebemos que nossa interlocutora lista um número vasto de situações cotidianas. Desse modo, entendemos que, para ela, essas ocorrências têm relação com a proposta de sentidos sugerida com a inscrição desse artefato no evento textual criado. Segundo I5 (2016) afirma:

Se grafiteiro já nascesse com essa zideia... Na favela ia ter menos 'si robar nazarea vai morre' comando trein bala e cv, teríamos bem mais 'cê vai se arrepende de levantar a mão pra mim', menos massa de manobra, menos índice de policial quexudo tomando jogo da garotada, crescendo pra cima de cidadão.

Nesse caso, estamos dizendo que, ao ser (re) introduzida no universo discursivo da causa feminina por meio da realização do encontro de *graffiti* e da leitura dos textos produzidos por obra desse encontro, os demais problemas sociais cotidianos conhecidos por ela ficaram salientes em sua memória, levando-a a citá-los em sua apreciação do texto.

Então, fazendo menção à capacidade do grafiteiro de ler o mundo e atribuir a ele novos sentidos (“se grafiteiro já nascesse com essa zideia”), a interlocutora recategoriza, no nível material, o assédio vivido por mulheres resgatando outras problemáticas sociais (roubo, violência policial e manipulação) e atribuindo ao *graffiti* a capacidade de fazer com que tais

⁸⁸ A reprodução da postagem aqui transcreve literalmente a fala da interlocutora na rede social.

ocorrências deixem de existir, ou seja, ela sugere que a realidade poderia ser mudada se as pessoas de modo geral tivessem a mesma sensibilidade de um grafiteiro.

Conforme nos leva a compreender, parte do raciocínio que esboçou em seu comentário está ancorado em um dado extramaterial; como nos disse, “falei de uma frase da música da Elza soares... ‘CÊ vai se arrepender de levantar a mão pra mim’ da música Vila Matilde que fala da violência doméstica que também é romantizada”. A partir disso, podemos deferir da postagem de nossa participante que os acontecimentos que ela cita são derivações de uma informação que não consta na materialidade de T5, ou seja, a de que a mulher também se cala diante da violência que é praticada contra ela. Entretanto, tal informação foi introduzida no processo de composição dos sentidos por meio do resgate que a interlocutora realizou em sua bagagem de conhecimentos.

Entendemos que tal operação só foi possível porque I5 foi perturbada (MATURANA, 2001) pelo artefato na rua e pelo registro dele na internet. Essa situação lhe provocou a necessidade de reagir a essa perturbação, fazendo-a participar do jogo de conversação produzido na rede social, recategorizando T5. A esse respeito, Marcuschi (2007, p.151) põe o fenômeno da conversação em relevo como forma de dar a ver o efeito que essa atividade tem na sociocognição. Segundo explica

Ela [a conversação] é o exercício prático das potencialidades cognitivas do ser humano em suas relações interpessoais, tornando-se assim um dos melhores testes para a organização e funcionamento da cognição na complexa atividade da comunicação humana.

Explorando as associações que estabeleceu ao postar seu comentário, I5 (2016) conclui seu raciocínio explicando que “se os meninos nascessem com essa consciência não teríamos uma sociedade de mulheres abatidas sem autoestima que idolatra agressores e ensina seus filhos a serem ‘machos’”. Percebemos em sua fala que ela atribui a lógica atual de funcionamento da sociedade a uma concepção de vida manifestada nos discursos de homens e mulheres e que isso contribui para a manutenção do *status quo*.

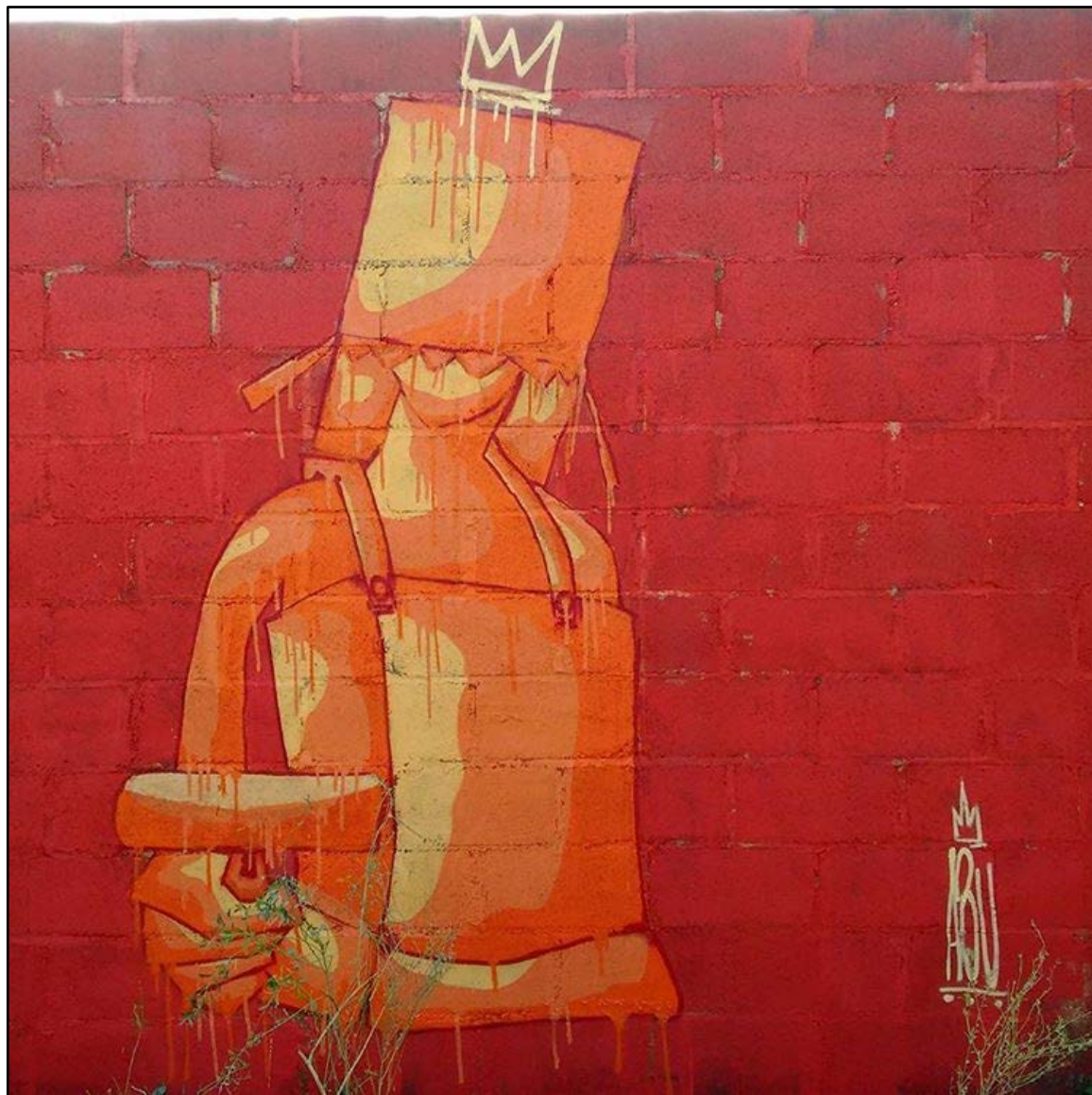
Como quem busca ressignificar tais práticas, I5 (2016), apoiando-se no evento textual desencadeado pela inscrição desse *graffiti* na teia de comunicação com a cidade, sugere que outras abordagens da mesma natureza fomentariam novas discussões e, conseqüentemente, novos comportamentos.

A abordagem dele ao assédio no trânsito me remeteu a todos os tipos de assédios e agressões que nos submetem. Pensei mais poxa que massa seria se grafiteiro já nascesse com essas ideias de desconstrução ao machismo e se eles conhecessem a Elza Soares poderíamos ter várias frases de empoderamento da mulher na entrada da favela. O próprio bandido poderia repensar a brutalidade no qual ele submete sua companheira e como a própria comunidade poderia atuar como protagonistas em qualquer tipo de abuso [...] doméstico, abuso policial. Se os cidadãos tivessem acesso a esses temas, as barbaridades não seriam tão naturalizadas (I5, 2016).

Para nossa interlocutora, T5 é uma ferramenta importante de desconstrução de valores e de comportamentos, uma vez que, por meio da ressignificação de uma prática que era vista como galanteio (buzinada), esse *graffiti* cumpre a função de ser a voz do povo e manifestar-se contra isso, mostrando que o que parece ser elogio na verdade é uma forma violenta de agressão (assédio). De acordo com suas palavras, “ter um muro com uma mensagem [...] é um dispositivo que te faz acordar, sair do estado mecânico – que no caso os homens podem chamar de ‘instinto natural’” (I5, 2016). Ainda crendo que os *graffitis* podem ressignificar o real, ela nos fala que:

Sinto que ao ver algo em branco preenchido com tanta vontade de mudança, de choque de realidade me sinto empurrada a também preencher espaços vazios e em branco. Ver uma parede grafitada te faz sentir vontade de também mudar a vida de quem tem acesso a você, de quem se relaciona com você (I5, 2016).

5.7 GRAFFITI 6 – T6

Figura 20 – Malungo grafitado em frente ao museu Firmeza – T6

Fonte: Registro fotográfico.

5.7.1 Sobre T6

O endereço deste *graffiti* é um trecho de um muro cinza. Tal muro pertence à companhia de trens de Fortaleza e sua extensão inicia-se no Centro e vai até a cidade de Pacatuba, cidade da região serrana mais próxima de Fortaleza. T6 foi produzido na altura do bairro Mondubim, um dos mais antigos da cidade, que está situado na zona sudoeste da capital. Seu nome já era citado no mapa da vila de Fortaleza, em 1649, por causa da lagoa que lhe serviu de ponto de referência por muitos anos.

Em 1875, a estação de trem da linha da Estrada de Ferro Baturité foi construída próxima à lagoa e essa edificação deu vida ao comércio local e ao pequeno vilarejo existente em seu entorno. Em 1908, foi erguida a igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e em frente a ela um chafariz que melhorou o dia a dia dos moradores. Tanto a Igreja, como o chafariz e a estação continuam fazendo parte da arquitetura desse bairro que guarda outras importantes referências para a história de Fortaleza como o Museu do Estrigas, um espaço dedicado à escultura e à pintura cearense.

Em frente à porta principal desse museu está T6 e a rua estreita de terra carroçável que os separam só é transitada por moradores da localidade e pelos visitantes do museu. Ao ser perguntada sobre a presença do *graffiti* nesse espaço, I6 (2016) deu a seguinte resposta: “Acho que ficou muito legal por que deu vida ao muro que era cinza e bastante feio”. Essa primeira impressão causada nos dá a entender que a produção feita no muro não apenas agradou a uma das muitas pessoas que circulam nesse endereço, mas a fez perceber uma transformação positiva do espaço onde esse material foi produzido.

5.7.2 A motivação para a criação

Novamente estamos diante de uma criação que emergiu em um contexto de produção coletiva. O *graffiti* a que nos voltamos nesse momento foi produzido em um evento organizado por um grafiteiro e em parceria com o Minimuseu Firmeza⁸⁹. Com a proposta de fazer homenagem ao artista plástico cearense Estrigas, essa ação reuniu artistas plásticos, grafiteiros e passantes em torno do muro que fica localizado em frente ao pequeno museu.

⁸⁹ Espaço cultural, artístico e ecológico, fundado em 1969 pelos artistas plásticos Nice e Nilo Firmeza (Estrigas). Constitui-se um dos principais e mais importantes acervos de artes plásticas do Ceará. Instituída na própria residência do casal de artistas, a casa-museu, localizada no Mondubim (Fortaleza-CE), tem um acervo composto por mais de 500 obras, distribuídas em três salas de exposição. Informação extraída do próprio site do museu. Disponível em: <<http://minimuseufirmeza.org>>. Acesso em: 7 fev. 2016.

Podemos dizer, então, que a tônica para a elaboração do texto emergiu com a situação criada em torno de uma instituição cultural cuja direção pretendia, além de prestar tal homenagem, operar melhorias no entorno espacial. Contudo, G3 (2016) deixou claro para nós uma segunda motivação, isto é, a tentativa de falar sobre a própria atividade grafiteira. Segundo ele, “os muros que acompanham os trilhos sempre foram ‘alvo’ basta olhar a quantidade de *tag's* que existem e resistiam até a reforma para o metrofor”. Esse posicionamento reflexivo dos agentes sociais do *graffiti* foi percebido também por (SOUZA, 2011, p.17) ao dizer que

Tais práticas de letramento estão voltadas para a concretude da vida dos ativistas, relacionando-se às questões culturais e políticas e visando, de alguma maneira, ampliar suas possibilidades de inserção em um lugar de crítica, contestação e de subversão, no qual, como sujeitos de direitos e produtores de conhecimentos, possam forjar espaços e atuar dentro e fora da comunidade em que vivem. Inserir-se nesses lugares provoca a inscrição em uma complexa rede de relações sociais, na qual, por meio dos discursos, negociam-se a ocupação e a sustentação de formas de participação social compromissadas com as transformações das relações sociais e raciais.

Dando sequência ao projeto pessoal de desenvolvimento do personagem Malungo, G3 produziu T6 como mais uma ressignificação dessa entidade que povoa seu universo criador. Ao notar que “o muro que fica em frente é sempre visitado e revisitado por grafiteiros [...]”, resolveu participar, com seu personagem, dessa dinâmica de apropriação e, conforme nos contou, “fiz um que fala dessa renovação das paisagens através do *graffiti*” (G3, 2016).

5.7.2.1 Recategorização como criação

Como ficou entendido a partir das explicações anteriores, o objetivo de fazer alusão à renovação de paisagens tornou-se a premissa a ser seguida pelo grafiteiro para a produção de T6. Ainda que estivesse inserido na proposta de homenagear uma personalidade ligada ao contexto das artes plásticas, G3 (2016), considerando que o ambiente – o muro “frequentado por grafiteiros” – seria propício ao desenvolvimento do seu fazer artístico, resolveu aliar os dois intentos e elaborar um material que abarcasse essas possibilidades.

Como já dissemos, aproveitando a oportunidade para continuar seu projeto pessoal de desenvolvimento do personagem com o qual trabalha, o artista buscou fazer uma versão desse elemento de modo que fosse possível, a partir de sua apreciação, construir sentidos ligados tanto à homenagem feita ao artista plástico Estrigas quanto ao próprio universo do *graffiti*.

Vale aqui lembrar o que já foi parcialmente informado quando da análise de T5 sobre Malungo. Segundo nos explica G3 (2016), “Malungo é um mamulengo, como todo mamulengo a identidade do personagem é colocada na cabeça”. Sendo assim, as escolhas foram feitas tomando como base a ideia de que seu personagem é uma espécie de fantoche de manipulação e, por essa razão, adequa-se sem dificuldade a qualquer narrativa.

Ao observarmos a composição de T6, percebemos que o personagem exibe uma coroa sobre a caixa de papelão que cobre sua cabeça e, na mão, segura um rolo de tinta. A partir da relação que podemos traçar entre nossos conhecimentos e os elementos do mundo, coroa e rolo de tinta, arriscamos dizer que essa produção, apesar de simples, cumpriu os objetivos de G3, que eram render homenagem a um premiado nome local, um “rei” das artes plásticas, e propor uma reflexão sobre a cena grafiteira. Ao coroar o mamulengo de cabeça de papelão, podemos dizer, também, que ele estaria mesclando elementos sugestivos de nobreza – em exaltação da figura de Estrigas e elementos evocativos de modéstia – indiciadores da arte de rua.

Explicando-nos acerca do raciocínio empreendido para compor as escolhas que fez, o artista conta:

A caixa de papelão se deu por algumas coisas... Uma delas por ser algo que se encontra fácil, esta à mão, na rua... A caixa também faz menção ao texto, ‘o homem da cabeça de papelão’; assim como a frase de Virgulino Lampião que disse certa vez que ‘Minha casa é meu chapéu!’ (G3, 2016).

Como se pode ver, a caixa que cobre a cabeça do boneco é o traço de maior relevância na construção da identidade desse personagem, pois esse elemento o acompanha em todas as versões que foram feitas até agora, sempre de modo adaptado à situação discursiva.

Unindo suas referências pessoais aos novos contextos surgidos com a inscrição desse artefato nas mais variadas situações enunciativas, G3 (2016) busca construir seu personagem de modo a ressaltar todas essas variáveis (coroa e caixa de papelão), ou seja, “já que a estrutura do mamulengo – que é um fantoche de manipulação por luva – é igual, mudando apenas a estampa e cores”, a emergência dos sentidos (HANKS, 2008) funciona como uma orientação para as escolhas de como a caixa e a coroa aparecerão na composição dos vários exemplares do boneco.

No caso em tela, T6 é o resultado do entrecruzamento de uma intenção particular (fazer alusão ao muro grafitado) e de uma decisão coletiva (homenagear um artista plástico famoso). A esse respeito lemos em Costa, Alves e Monteiro (2016, p.46) que “essa relação

decorreria do fato de que construir sentido é necessariamente desenvolver uma ação social, isto é, como participante de uma encenação, interpretar para o outro, mesmo que esse outro seja ele próprio (sujeito ‘interpretador’).

5.7.3 A realização: grafitar

O personagem grafitado, apesar de ser o mesmo apresentado anteriormente, mostra-se nessa situação como um produto novo, uma vez que, conforme o artista deu-nos a entender, Malungo foi elaborado para ser sempre ressignificado. Nesse sentido, levando em consideração que o *graffiti* em apreço foi produzido no muro que fica em frente ao museu que promoveu o evento de homenagem a Estrigas, podemos entender o tipo de operação associativa que o grafiteiro teve de fazer para relacionar a essência de seu personagem à proposta do encontro de grafiteagem no museu.

A percepção do artista de que “os muros que acompanham os trilhos sempre foram ‘alvo’ [de grafiteiros] basta olhar a quantidade de *tags* que existem e resistiam até a reforma para o metrofor” (I6, 2016) o fez atentar para a questão dos próprios escritores urbanos e fez despertar o interesse por utilizar tal informação como referência para suas associações e recategorizações.

Ao falar de seu personagem e de sua inscrição nos vários eventos dos quais tomou parte, o grafiteiro reforça sua natureza adaptativa fazendo alusão a um elemento constante em todas as aparições do Malungo, pondo-o em relação com a dinâmica da vida das próprias pessoas. Conforme descreve G3 (2016), ele “está sempre com a aparência de estar derretendo, tinta escorregando...a ideia é falar de passagem nesse tempo, nos desfazemos e refazemos a todo momento”.

5.7.3.1 Recategorização como reconstrução da realidade

O enquadramento circunstancial gerado pelo entrecruzamento dos objetivos coletivos e dos individuais fez emergir as possibilidades de produção do artefato e o grafiteiro incorporado a uma situação maior (homenagear um artista plástico e promover uma metadiscussão sobre a cena grafiteira) pôde empreender as decisões que tomou.

Ao descrever os processos sociocognitivos que vivenciou para iniciar a produção de T6, o artista comenta: “dai então minhas referências começam a surgir junto à figura, minha afro-descendência, enfim, minhas questões” (G3, 2016). Esse depoimento elucidou-nos

o tipo de informação prévia de que o grafiteiro dispunha e que utilizou para empreender a ressignificação de seu personagem.

Tratando da reconstrução do objeto textual no nível material, Zavam (2007, p.127) fala em favor do fenômeno de recategorização como a via de realização dessa operação referencial. Conforme a autora, “a reconstrução, então, do objeto, textual ou cognitivamente, se dá pela recategorização”. Vemos que, ao fazer tal afirmação, a autora indica a possibilidade de que essa operação ocorra também no nível sociocognitivo, fato que foi reforçado com a explicação do grafiteiro sobre parte de seu processo criativo.

Dizendo de outro modo e voltando-nos mais uma vez para o caso que analisamos, a realidade fornece o tema e o sujeito o reconfigura em *graffiti*, sempre com outras recategorizações em curso. No caso de T6, a interação do artista com dados providos de outras fontes de significados o faz ampliar as possibilidades do tema.

De acordo com a explicação que nos ofereceu sobre um dos elementos participantes da composição de T6, entendemos que “a coroa que sempre está presente é uma referência direta a João Batista, Mulunginho, rei de Catucá, quilombo pernambucano, que morreu em 1835 e que passa a aparecer nos terreiros de Jurema Sagrada” (G3, 2016). Ao ser desenvolvido o tema, que passa a ser uma sugestão de sentido, será novamente recategorizado [pelo interlocutor], passando a produzir comportamentos que, possivelmente, alterarão o curso de realização dos acontecimentos do real objetivo, que no caso são a revitalização do entorno do museu e a conscientização das pessoas para a causa do grafiteiro.

Consequentemente, esse dado ressignificado poderá ser novamente convertido em intersubjetividades e em novas propostas de sentido. Toda essa cadeia de inter-relações de semioses e de sentidos faz-nos lembrar do que disse Ponzio (2012, p.164) acerca da valorização ou desvalorização semiótica da identidade de um signo. Em suas palavras, “este enriquecimento ou empobrecimento depende sempre das relações com outros signos. Mas, em qualquer caso, estas relações nunca são de intercâmbio idêntico”.

Tais afirmações nos fazem compreender, com Custódio Filho (2012), que as possibilidades de transformação de objetos de discurso não se limitam nem à cadeia correferencial de que faz parte nem às possíveis relações anafóricas indiretas. Em nosso caso, advogamos que essas operações e transformações ocorram para além da materialidade, ou seja, fora dos muros.

Uma afirmação de G3 (2016) mostra-nos que essa possibilidade de transformação já havia sido percebida, embora não tivesse sido explorada de modo produtivo, conforme descreve o grafiteiro

Nos anos 90, por exemplo, (eu fui do movimento hip hop, entrei em 89); aí 91, 92 as prefeituras começaram a se aproximar das pops que era as organizações dentro daqueles bairros (bboys, grafiteiros, mcs, djs) já querendo fazer esse link, porque parecia que o hip hop era a tábua da salvação, aí queria que eu desse a oficina de grafite, uma oficina de break dance, oficina de dj, de rima porque era a tábua da salvação da juventude, era a ferramenta transformadora. Começou a ser vista nesse sentido aí...Foi bom e foi ruim ao mesmo tempo, por que isso acabou desarticulando a gente do movimento mesmo, a gente sempre teve muita autonomia (G3, 2016).

Ainda que o grafiteiro classifique tal percepção e o modo de abordá-la como ruim, ele viu que, em alguma medida, o *graffiti* poderia continuar sendo tratado como transformação das paisagens e das pessoas. Por meio de seus depoimentos, entendemos que ele tenta produzir esse mesmo fenômeno de resgate com a inscrição de seu personagem e de outros *graffitis* na dinâmica de conversação da cidade com as pessoas. A esse respeito, Rink (2013, p.135) afirma com muita clareza que, “ao se produzir *graffitis* nesses ambientes, revitalizam-se espaços e muros abandonados, que, muitas vezes, se transformam em lugares também de cultura e arte”.

5.7.4 A realização: ler

Considerando a emergência das situações produtoras de sentido, em Oliveira (2012, p.34) defendemos que “[em] qualquer signo ou processo de produção signica, as imagens não nascem ou não devem ser consideradas por si sós, mas como sendo geradas a partir de todo um processo cognitivo em que participam diversos elementos socioculturais e crenças”. Como pudemos perceber, a natureza dinâmica de realização dos *graffitis* autoriza-nos a dizer que o mesmo raciocínio pode ser aplicado a esses produtos textuais.

As análises que fizemos até aqui nos habilitam a descrever com maior clareza que entre os “diversos fenômenos socioculturais” (OLIVEIRA, 2012) estão o criador, o produto textual e o interlocutor. Além de descrever os elementos, nossas constatações permitem-nos dizer que a inter-relação entre tais instâncias é o que garante a constituição de um texto.

Uma vez categorizada como texto, uma porção signica pode ser amplificada por meio das relações de associação feitas por seus leitores. Conseqüentemente, tais relações levam os interactantes a produzir e reproduzir relações sociais, conforme temos defendido quando dizemos que o *graffiti* acontece para além do muro. Nesse sentido, entendemos com Koch e Cunha-Lima (2009, p.285) que “as ações verbais são ações conjuntas, ou seja, usar a linguagem é sempre se engajar em alguma ação na qual a linguagem é o meio e o lugar onde a ação acontece necessariamente em coordenação com os outros”.

5.7.4.1 Recategorização como leitura, comunicação e co-reconstrução da realidade

De modo geral, nossa interlocutora explica o *graffiti* em tela aludindo à questão da receptividade das pessoas a esse tipo de produção. Conforme nos faz entender, T6 provoca nela a inquietação “de pensar que mesmo a arte nos espaços urbanos sendo tão bonita, ainda não é bem compreendida. No sentido de muitos ainda não aceitar como arte” (I6, 2016).

Creemos que tal percepção esteja ligada ao seu conhecimento do fato de que os *graffitis*, vistos sob a ótica do senso comum, são considerados como produções marginais. O efeito dessa associação negativa foi descrito por Rink (2013, p.16) quando disse que “criam-se, portanto, cidades divididas, fragmentadas, com consequências para as interações sociais, a conversa, a circulação”. Desse modo, entendemos que as possibilidades comunicativas que podem ser empreendidas a partir de tais textos não chegam a efetivar-se, interrompendo também as transformações possíveis de ocorrer a partir dessa relação dialógica entre cidadãos e cidade.

Ao contrário do que julga o senso comum, I6 (2016), acredita que os *graffitis* são uma poderosa ferramenta de comunicação, pois conforme explica, “acho que ao mesmo tempo em que ele ilustra, ele também comunica. Ele chama a atenção de quem passa e com certeza promove inquietações, reflexões e questionamentos”, confirmando nossa ideia de que tais produções podem levar a criar nas pessoas uma atmosfera de identificação e de pertença maior com o lugar.

Contudo, além de refletir sobre a posição social ocupada por esse tipo de produção textual, I6 (2016), como quem reconhece de pronto um dos objetivos do artista (o de fazer menção aos *graffitis* e aos grafiteiros), também aponta para uma possível associação de T6 com os sujeitos produtores e sua relação com a cidade, pois julga que o personagem reproduzido no muro faz menção ao “próprio artista que usa como suporte de seu trabalho o espaço urbano. E talvez a própria arte de rua que às vezes não recebe a devida valorização que merece”.

Explorando a materialidade de T6, nossa interlocutora arrisca fazer associações de significado a partir de elementos que estão presentes no produto textual. Conforme descreve I6 (2016), “acho que a figura parece um rei porque tem uma coroa”. Podemos explicar a operação de produção de sentido realizada por essa interlocutora recorrendo às possíveis relações que ela traçou com conhecimentos amplamente partilhados, como o fato de que todo rei porta uma coroa.

Falando em favor de uma vertente que dê conta de processos que partem da materialidade para a elaboração sociocognitiva, Custódio Filho (2012, p.853) afirma que “esse fenômeno é uma estratégia referencial absurdamente frequente (e, na verdade, constitutiva do processo de interpretação)”. Ainda seguindo a mesma linha de raciocínio, I6 (2016) continua seu percurso interpretativo estendendo a compreensão anterior de modo à ressignificá-la, “acho que ele quis homenagear o Estrigas porque a figura tá de macacão (ou avental) e segura algo que me parece um rolo de pintura”.

Pelo que podemos compreender, os índices concretos, avental, macacão e rolo de pintura, em associação com o fato de o muro que suporta o *graffiti* estar em frente ao museu que abriga a memória da produção de Estrigas e, ainda por cima, ter sido criado durante o encontro organizado para homenageá-lo disparou em nossa interlocutora o entendimento de que, além de ser um rei, o personagem pode estar recategorizando a memória do artista plástico.

Concluindo sua apreciação do material, I6 (2016) fez um julgamento do artefato atribuindo-lhe uma importante função: “acho que ficou muito legal porque deu vida ao muro que era cinza e bastante feio”. Essa fala comprova nossas afirmações sobre a transformação de objetos discursivos e de mundo e mostra que, além de recategorizar objetos de discurso, esse fenômeno é capaz de ressignificar o real. Ao ser perguntada sobre a transformação do espaço a partir da construção desse *graffiti*, I6 (2016) respondeu demonstrando uma preocupação estética e enfatizando a transformação: “Nós do museu ficamos muito felizes com a intervenção. O muro era feio e sem vida! Ganhou cara nova!”.

5.8 UMA PALAVRA SOBRE OS METATEXTOS QUE SE DESENVOLVERAM NA ANÁLISE

Ao encerrarmos este capítulo queremos, por uma questão de tornar mais claro o processo de análise, voltar um pouco nosso olhar sobre a enorme riqueza que apresentaram os dados que analisamos.

Queremos mais uma vez pontuar que a profusão de ideias aqui registradas fora gerada a partir de nosso olhar voltado para tipos de dados diversificados: os seis exemplares de *graffiti*, o discurso dos três grafiteiros (cada um responsável pela produção de dois dos artefatos textuais) acerca do próprio trabalho e de seu processo criador, os comentários dos leitores a respeito desses mesmos produtos, tudo isso além de nossas observações participativas.

Todo esse material deixou claro para nós as constantes textualizações por que passaram os *graffitis* desde sua concepção à sua inscrição no evento comunicativo. Essa observação nos induz a afirmar que tais textos são certamente geradores em potencial de inúmeros outros processos de recriação nas incontáveis retextualizações daí impulsionadas.

Maturana (2001, p.195) com seu ponto de vista de que viver é estar na linguagem põe em relevo a emergência dos dados empíricos que surgem cotidianamente por meio das relações que se estabelecem nessa vivência. Acrescentando a essa perspectiva a ideia de que “viver é conhecer e conhecer é viver”, o autor esclarece que

o meio é sempre um domínio de possibilidades que podem ser usadas com maior ou menor conhecimento do que pode ser feito com elas, mas é sempre uma questão de dedicação e estética alguém conseguir ou não usá-las como deseja. O que me interessa, todavia, é o objetivo, o emocionar que o artista quer evocar.

Tal linha de raciocínio deixa à mostra que o meio e as interações que se dão nele são produtores de percepções que, como vimos a partir do material que apreciamos, podem vir a ser parte da constituição dos fenômenos linguageiros. Nos casos sobre os quais nos debruçamos, a manifestação dessa maneira de compreender a questão dialógica entre o meio e os discursos pôde ser percebida a partir da habilidade dos grafiteiros de sentir as provocações do ambiente e materializá-las em *graffiti* e ainda pode ser notada na reação dos interlocutores a esses textos.

Assim, por meio das associações sociocognitivas e da observação da prática de comunicação instaurada a partir de tais textos, dizemos também que essa atividade de produção de sentidos confere a esses sujeitos (grafiteiros e passantes) não apenas o papel de artífices de textos, como também o de agentes sociais de transformação.

Em razão das limitações naturais impostas pela pesquisa, delimitamos nosso campo de ação ao que estabelecemos a partir das categorias elaboradas e dos métodos de coleta e análise aplicados. Ainda assim, essa contenção causada pela praxe metodológica não nos impediu de vislumbrar as potencialidades significativas que podem ser vividas a partir da inter-relação instaurada entre produtor, produto e interlocutor.

Creemos que esses fatos, ao lado de todas as reflexões que fizemos, coopera para o reforço de nossa proposta de que as recategorizações empreendidas em vários níveis do processo de produção dos *graffitis* colaboram para a transformação da realidade em nível cognitivo e material.

No rastro dessas afirmações, tomamos ainda uma correspondência enviada a Banksy (2012, p.130) em que um missivista lhe dá a saber a consequência material do efeito

de sentido que os *graffitis* produzidos pelo artista provocaram no bairro onde ele (autor da carta) mora:

Não sei quem é você ou quantos de você existem, mas estou escrevendo para pedir que pare de pintar no lugar onde moramos. [...] Eu e meu irmão nascemos aqui e moramos aqui nossas vidas inteiras, mas nos últimos tempos tantos yuppies e estudantes estão se mudando para cá que não temos mais dinheiro para comprar uma casa no lugar em que crescemos. Seus *graffitis* são sem dúvida parte do que faz esses babacas acharem que nosso bairro é descolado. Você obviamente não é daqui **e, depois que os preços dos imóveis subirem, é possível que você vá para outro lugar.**⁹⁰ Faça um favor para todos nós e vá pintar suas coisas em algum outro lugar, como Brixton. Daniel (sobrenome e endereço não incluídos).

Para nós, o fato descrito nessa carta é o indício de que a realidade não permanece a mesma após a inscrição dos *graffitis* nos muros das cidades, sendo também ressignificada a cada nova interação que ocorre entre passantes, *graffitis* e cidade. Nos casos analisados nesta tese, pudemos observar o fenômeno da recategorização acontecendo na materialidade dos *graffitis*, mas ainda constatamos, no processo de grafitagem, essa mesma característica de reconstrução do ambiente físico citada na carta de Daniel, ou seja, a recategorização da realidade objetiva.

Tal fato ficou bem marcado para nós quando, por meio dos depoimentos, das postagens e dos comentários a elas, nos demos conta de que os endereços nos quais foram inscritos cada um dos seis textos por nós analisados ganharam novas percepções e outras formas de ser parte da cidade. Assim, a revitalização, promovida pelo *graffiti* 1, de um quarteirão antigo e decadente – segundo os próprios depoimentos dos sujeitos participantes – do Centro da cidade; a “iluminação” de uma comunidade esquecida – como nos descreveram o artista e as pessoas entrevistadas – às margens da beira-mar (*graffiti* 3) e a redescoberta de um casarão antigo em uma importante avenida (*graffiti* 4), só para citar alguns exemplos, são, em nossa opinião, indícios da recategorização que ocorre para além dos muros e sobre a qual nos debruçamos com este trabalho de pesquisa.

Dado que para Beaugrande (1997) um texto só é um texto se alguém o estiver processando, opinamos, com base nessa afirmação, que o processo de recategorização, conforme defendemos nesta tese, é parte ativa nesse processamento aludido pelo autor e ainda que se inicia no ato de elaboração do texto, isto é, quando as ideias ainda estão em organização e não tomaram o aspecto material de *graffiti*, o que pôde ser percebido na produção e na interação com o *graffiti* 2. Além disso, se faz perceber também no momento da produção de sentido, por exemplo, ao denotar uma questão social – o machismo disfarçado de

⁹⁰ Grifo nosso.

elogio – que precisa ser revertida (*graffiti 5*) e, principalmente, quando a promove a atualização da realidade engendrada por intermédio da relação da cidade com os *graffitis* (*graffiti 6*).

Seguindo o ritual de construção textual, encaminhamo-nos para o momento final desta exposição analítica. No capítulo seguinte, traçamos as considerações e as ponderações sobre nosso percurso e sobre os frutos que dele colhemos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu sinto a experiência do *graffiti* como uma experiência de forças que vem do fundo das coisas, do fundo das pessoas e de repente adquirem aquela consistência de um grito. O *graffiti* está para o texto, assim como o grito está para a voz.”

(PAULO LEMINSKI⁹¹).

Nosso trabalho chegou ao fim, porque se pede que assim seja e não porque a inquietação tenha cessado. O que se apresentou para leitura é o fruto de intensa dedicação e de árduo labor, o que o torna especial para nós. Entretanto, esperamos mesmo é que esta pesquisa venha a ser útil a outras pessoas e que consiga ajudá-las a fazer emergir sentidos em outros contextos construídos, ou seja, além dos muros da academia. O que almejamos é que ela contribua minimamente com o que Beaugrande propõe como principal objetivo da ciência ‘do texto e do discurso’, que seria **“apoiar a liberdade de acesso ao conhecimento e à sociedade por meio do discurso”**⁹² (1997, p.1).

De partida, assumimos o compromisso audacioso de atribuir ao *graffiti* o *status* de texto, para então mostrar que, enquanto texto, essa manifestação pode ser estudada levando em conta um dos objetos de estudo adotados pela Linguística Textual, a referenciação. Uma vez situados dentro do escopo dessa teoria, decidimos olhar o funcionamento de um de seus fenômenos, o da recategorização. Por obra da natureza singular de nosso objeto de pesquisa, apostamos na ampliação dessa noção a fim de que, com essa extensão, os dados coubessem na teoria.

Desse modo, o percurso seguido para dar cumprimento aos objetivos descritos anteriormente exigiu de nós algumas atitudes pretensiosas, como a de tomar o conceito de texto como evento, apresentado por Beaugrande (1997) e, com base nesse pressuposto, falar abertamente sobre a produção criativa dos *graffitis*. Como consequência do vínculo que estabelecemos com esses estudos, afirmamos que o *graffiti* é texto, e isso nos pareceu coerente, tendo em vista as razões que apresentamos para tal, sempre apoiados pelos pressupostos de Beaugrande.

No esforço que empreendemos para defender essa nossa hipótese, qual seja, a de que o *graffiti* é texto, de partida nos perguntamos como se dava o trabalho do grafiteiro. Em nossas observações, percebemos que a produção dos *graffitis* acontece multilinearmente,

⁹¹Palestra proferida por Paulo Leminski. [S.l]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

⁹² *To support the freedom of to access to knowledge and society through discourse.*

levando em conta seu projeto de dizer, as condições de materialização desse projeto e a interação acidental (ou não) com os interlocutores – no decorrer e após a produção. Além disso, demos conta de que entram também nesse processo todas as categorizações e recategorizações realizadas no ato de grafitar e interagir com o produto da grafiteagem. Foram essas constatações que nos autorizaram a afirmar a natureza textual de nosso objeto de pesquisa.

Por ser a rua o lugar de encontro com tais textos e por serem os temas abordados a partir deles uma parte do cotidiano de uma cidade, ousamos dizer que a amplificação desses artefatos por meio dos saltos interpretativos (HANKS, 2008) dos interlocutores alça-os ainda à condição de um grito, dado que a saliência desses textos em relação a outras produções os mantém sempre à disposição de novos passantes, fazendo com que o evento textual sempre se renove e fique cada vez mais “visó-audível”.

Como dissemos, comprometemo-nos ainda nesta pesquisa a vislumbrar a recategorização na produção (inter)subjetiva de objetos discursivos no universo do *graffiti* e a reconstrução do real operada por meio desse processo. Para isso, buscamos referenciais que nos auxiliassem nessa tarefa e também fomos a campo, como meio de executar o trabalho, conhecer a história do *graffiti*, as técnicas e as personagens. Fizemos isso com tanta curiosidade que por pouco não passamos a fazer parte desse universo como pesquisadores e, também, como muralistas.

Nesse nosso mergulho no universo grafiteiro, uma das estratégias adotadas para o alcance de nossa pretensão de tentar mostrar que os *graffitis* promovem a reconstrução do real foi a de fazer esse questionamento aos nossos sujeitos e colher suas impressões sobre esse fato. A esse respeito, recorreremos também a Banksy (2012), o nome maior entre os artistas desse campo, de quem fomos buscar uma reflexão que nos ilustra o aspecto sob o qual se organiza a lógica da transformação a que estamos aludindo. Fazendo menção à “teoria da janela quebrada”⁹³, o artista explica a origem da política de tolerância zero com os *graffitis* e a relação negativa que foi estabelecida entre essa forma de comunicação e a degradação moral do ambiente. Segundo ele, “os pesquisadores acreditam que existe uma ligação direta entre vandalismo, violência urbana e a decadência geral da sociedade” (BANKSY, 2012, p.130).

⁹³ Os criminologistas James Q. Wilson e George Kelling desenvolveram nos anos 1980, uma tese sobre o comportamento criminoso que ficou conhecida como “a teoria da janela quebrada”. Eles defendiam que o crime é o resultado inevitável da desordem e que, se uma janela de um prédio for destruída e ninguém consertar, os passantes pensarão que ninguém se importa. Daí, mais janelas serão quebradas nas proximidades, as paredes serão grafitadas e o lixo vai começar a se acumular. [...] Essa teoria serviu de base para a famosa ação de combate ao crime em Nova York no começo da década de 1990 e da consequente política de tolerância zero com o *graffiti*.

O famoso grafiteiro, nesse caso, está reforçando que as expansões associativas que fizeram os policiais de Nova Iorque, ao promover uma ligação direta entre *graffiti* e vandalismo, levaram outras pessoas a crer na mesma hipótese, ou seja, a de que a grafiteagem deveria ser evitada para que a ordem pudesse instalar-se naquele ambiente.

Com essa reflexão, vemos a instauração do posicionamento que defende que uma intervenção urbana possibilita a vivência de sentimentos de ordem negativa e que, por sua vez, poderão ser convertidos em atitudes. Desse modo, vimos que, ao estender essa possibilidade de alteração da realidade ao caso do *graffiti*, a polícia passou a considerar como criminosos todos os produtores desses textos, uma vez que, com suas intervenções, os grafiteiros estariam encorajando outras práticas criminosas.

Essa constatação, se por um lado é questionável pelo pressuposto discriminador (a prática do *graffiti* acarretaria sentimentos negativos e provocaria ações destruidoras) por outro lado desperta a atenção para o poder transformador (recategorizador) que teriam esses textos. De nossa parte, acrescentamos a esses raciocínios o fato de que tais operações associativas decorrem, principalmente, da ação sociocognitiva dos sujeitos entre si e entre esses e os espaços sociais. Percebendo o contexto social em que vivem, as pessoas fazem sua leitura, interagem por meio dela, constroem sentidos e, assim, mudam comportamentos e paisagens.

Em decorrência de nossa constatação sobre a recategorização na grafiteagem, e com a finalidade de responder ao nosso questionamento básico sobre como ocorre esse processo em tal tipo produção, outra resolução que se nos fez necessária foi o uso do conceito de recategorização segundo a atualização que procedemos na pesquisa anterior, a do mestrado. Esse trabalho de ampliação do conceito, conforme já dissemos, teve início ainda na dissertação, quando mostramos que tal processo ocorre desde a elaboração, passando pela materialização, indo até a leitura das peças produzidas por *designers*. No estudo que ora apresentamos, ao aproveitarmos as reflexões a respeito da construção e da recategorização dos objetos de discurso, empreendemos um duplo trabalho: (1) lançar o olhar, inicialmente, sobre a criação de *graffitis* e, posteriormente, sobre a recriação da realidade; (2) dar novo fôlego à discussão sobre o conceito de recategorização, asseverando o que vínhamos propondo desde a pesquisa anterior.

Dessa maneira, sentimo-nos habilitados a afirmar que a participação coletiva entre os agentes (grafiteiros e interlocutores), na co-construção e na recategorização dos objetos discursivos, é efetiva e acontece em todo o percurso produtivo e para além da materialidade textual. Acreditamos que estas conclusões mostram que o objetivo de tentar entender o

processo de recategorização na produção de *graffitis* foi alcançado, considerando os limites permitidos pelo tipo de pesquisa, bem como pelo tipo e volume de dados analisados.

Por essa razão nos levamos a defender a atualização do conceito de recategorização que, pelas evidências mostradas, melhor desenvolvemos nesta pesquisa. Ressaltamos que essa atualização foi condizente com o estatuto de texto que adotamos, com o conceito de referenciação que aponta para um processo de construir objetos discursivos em ação e, principalmente, com a natureza dinâmica dos processos de produção de texto.

Dizemos ainda que as observações que empreendemos sobre as operações realizadas para produzir e interagir com os *graffitis* ratificaram nossa hipótese inicial de que a produção nesse universo não ocorre de forma direcionada por um objetivo pré-determinado por algo ou alguém, estando o grafiteiro livre para, sozinho ou em coletividade, decidir como construir sua proposta comunicativa.

O trabalho que empreendemos com esta tese permitiu-nos concluir que a noção de texto como evento é uma contribuição importante aos estudos que lidam com esse objeto por permitir que, por meio dessa consideração, enxerguemos com maior clareza as várias manifestações comunicativas com as quais lidamos cotidianamente. Do mesmo modo, foi-nos possível compreender como se dá o processo de produção de textos que não têm uma audiência prescrita nem são feitos sob encomenda, pois, muitas vezes, a motivação para a produção vem do próprio artista e de suas inquietações com a realidade.

Ao pensar especificamente na contribuição da pesquisa, Marcuschi (2010, p.136) salienta: “toda e qualquer investigação científica tem de explicitar de algum modo sua relevância social e política e seu tipo de compromisso.” Assim, respondendo a essa solicitação metodológica lembrada pelo autor, dizemos que o resultado dessas observações, ao lado dos achados das outras pesquisas que citamos no decorrer da nossa discussão, tornam este estudo relevante por ser ele mais um esforço de reflexão no trabalho com o texto.

Os contornos comunicacionais da contemporaneidade pedem posicionamentos multilíneares e, desta forma, um novo olhar sobre o conceito de texto. Por essa maneira de compreender as demandas atuais, arriscamos dizer que uma das heranças desta pesquisa pode ser a forma como tratamos o evento texto e ainda o conceito de recategorização. Juntas ou separadas, essas novas considerações podem ser úteis no tratamento das análises que levam em conta a dinamicidade do fenômeno linguageiro.

Por entendermos que nenhuma pesquisa esgota as possibilidades de investigação de um objeto, ainda mais se esse for o resultado da interação entre sujeitos e saberes, visualizamos como uma sugestão de futuros trabalhos a questão das narrativas criadas com e

pelos *graffitis*. Essa proposta nos parece algo ainda muito frutífero e que se mostrou em vários momentos, no decorrer das reflexões que se deram nesta pesquisa. Pelo fato de o foco de nosso trabalho estar em outra frente – a de que o texto é evento e o *graffiti* é texto – não aventuramos o olhar na “terceira margem” desse rio, e por isso fica a sugestão.

De modo um pouco pretensioso, defendemos que a Linguística Aplicada – com sua concepção de linguagem conectada a um conjunto de relações em permanente flutuação e inseparável das práticas sociais – ganha com esta tese um reforço e uma aliada na ideia de sustentar a focalização do fenômeno linguageiro como o entrecruzamento de fatores textuais, extratextuais, contextuais e co-textuais observados à luz da práxis.

Uma vez que o que está em relevo é o diálogo entre as epistemologias e os questionamentos suscitados pela vida social contemporânea, é possível dizer ainda que a linguística textual e a aplicada ganham sobremaneira com este tratamento específico entre prática e teoria textual.

De maneira extra-acadêmica, desejamos que as reflexões que aqui se encontram sirvam, também, para ampliar a consideração de texto nas propostas de atividades escolares e que possam auxiliar os professores em seu trabalho cotidiano de sensibilizar o aluno para a produção textual, mas também para a fruição da leitura.

Do mesmo modo, também imaginamos que os ativistas sociais do *graffiti*, em suas constantes oficinas, podem fazer uso e ser beneficiados por essa maneira de tratar o texto, pois acreditamos que, a partir dessa lógica, será possível construir uma base frutífera para as discussões que se dão em sala e que somente terminam na interlocução dos passantes com as obras grafitadas.

Ainda neste espaço, registramos a alegria de poder viver todo esse tempo dedicado a uma pesquisa tão cara para nós. Reconhecemos que esta tese, com suas lacunas e seus defeitos, não está à altura do que um dia planejamos para ela, mas ainda assim declaramos que verdadeiramente tivemos muito zelo em tudo o que fizemos para o alcance do que hoje se pode ler em suas páginas. Por fim, admitimos que a trajetória de construção deste trabalho e a caminhada como pesquisadores fizeram-nos ver, conforme canta Adriana Calcanhoto⁹⁴, que “de outro jeito a vida não vale a pena”.

⁹⁴ A música a que nos referimos é “Por que você faz cinema?” do álbum “A Fábrica do Poema”.

REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Bernadete Marques; FIAD, Raquel Salek; MAYRINK-SABINSON, Maria Laura Trindade. **Cenas de Aquisição da Escrita: o sujeito e o trabalho com o texto.** Campinas, SP: ALB/Mercado de Letras, 1997.

ALCOFORADO, Paulo. (Org.). **Lógica e Filosofia da Linguagem.** São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1978.

AMARANTE, Bruno. A imagem fragmento e a fragmentação da imagem. In: DIEL, Maria do Céu (Org.). **Linha: escritos sobre a imagem.** Campinas, SP: Império do Livro, 2012. p.102-114.

APOTHÉLOZ, Denis; REICHLER-BÉGUELIN, Marie José. Construction de la reference et strategies de designation. In: BERRENDONNER, Alain.; REICHLER-BEGUELIN, Marie José. (Ed.). **Du syntagme nominal aux objets-de-discours: SN complexes, nominalizations, anaphores.** Suisse: Institut de Linguistic de l'Université de Neuchâtel, 1995. p.273-302.

ARAÚJO, Inês Lacerda. A revolução wittgensteiniana: os jogos de linguagem. In: ARAÚJO, I. L. **Do signo ao discurso: introdução à filosofia da linguagem.** São Paulo: Parábola, 2004.

ARAÚJO, Marcelo da Silva. Grafite como discurso urbano: fantasia e utopia na composição artística do quarto elemento. **Perspectiva Sociológica**, n. 6-7, jan./jul., 2011. Disponível em: <<http://www.cp2.g12.br/blog/perspectivasociologica/edicoes-anteriores/jan-jul-2011-no-6-e-7>>. Acesso em: 20 abr. 2013.

BAKHTIN, Mikail. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal.** Tradução de Maria Ermantina de Almeida P. Galvão. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 277-289.

_____; VOLOSHINOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** São Paulo: Hucitec, 2014.

_____. **Discurso na vida e discurso na arte** (sobre poética sociológica). Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. [S.l.: s.n.], [1926]. Disponível em: <http://www.linguagensdesenhadas.com/imagens/03textos/autores/Bakhtin_Discurso_na_vida.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2013.

BANKSY. **Guerra e spray.** Tradução de Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

BARROS, Manoel. Comparamento. In: BARROS, Manoel. **Poesia completa.** São Paulo: LeYa, 2013.

BENTES, Anna Christina e REZENDE, Renato. Texto: conceitos, questões e fronteiras [con]textuais. In: SIGNORINI, Inês. (Org.). **[Re]discutindo texto, gênero e discurso.** São Paulo: Parábola, 2008.

BEAUGRANDE, Robert de. **New foundations for a science of text and discourse.** Cognition, communication, and the freedom of access to knowledge and society. Norwood: Ablex, 1997. Disponível em:

<http://www.beaugrande.com/new_foundations_for_a_science.htm>. Acesso em: 15 jun. 2015.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser ou a Fabricação da realidade**. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

CAIN, Patricia. **Drawing**: The enactive evolution of the practitioner. United Kindle: Intellect Books / Chicago, USA: University of Chicago, 2010.

CARDOSO, Silvia Helena Barbi. **A questão da referência**: das teorias clássicas à dispersão de discursos. Campinas, SP: Autores associados, 2003. (Coleção linguagens e sociedade).

CARROLL, Lewis. Porco e Pimenta. In: _____. **Alice**: edição comentada. Ilustrações originais de John Tenniel; introdução e notas de Martin Gardner; tradução de Maria Luíza de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães. O processo Cognitivo-discurso da Referência. In: _____. **Referenciação**: sobre coisas ditas e não ditas. Fortaleza: UFC, 2011. p.119-183.

_____; CUSTÓDIO FILHO, Valdinar. Revisitando o estatuto do texto. **Revista do GELNE**, v.12, n.2, Piauí, p.56-71, 2010.

CAVALCANTI, Marilda. **Interação leitor-texto**: aspectos de interpretação pragmática. Campinas, SP: Unicamp, 1989.

CIULLA E SILVA, Alena. **Os processos de referência e suas funções discursivas**: o universo literário dos contos. 2008. 205 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

CONEXÕES com a cidade. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 10 abr. 2016. Caderno 3. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/conexoes-com-a-cidade-1.1527077>>. Acesso em: 10 abr. 2016

CORNBREAD the legend. Disponível em: <<https://cornbreadthelegend.com/pages/1953-1965-the-early-years>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

COSTA, Maria Helenice Araújo. **Acessibilidade de referentes**: um convite à reflexão. 2007. 214p. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007a.

_____. Ariel e a noção de acessibilidade referencial: ampliando os limites do discurso. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; COSTA, Maria Helenice Araújo; JAGUARIBE, Vicência Freitas; CUSTÓDIO FILHO, Valdinar. (Orgs.). **Texto e discurso sob múltiplos olhares**: referenciação e outros domínios discursivos. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007b. p.40-73. v.2.

_____; ALVES, Luiz Eleildo Pereira; MONTEIRO, Benedita Conceição Braga. Ensino da leitura na perspectiva do texto como evento: o desafio de fazer emergir o sentido. **Diadorim**, v.18, n.2, p.42-66, jul.-dez., 2016.

COSTA, Marco Antônio F. da; COSTA, Maria de Fátima Barrozo da. **Metodologia da pesquisa**: conceitos e técnicas. Rio de Janeiro: Interciência, 2001.

CUNHA-LIMA, Maria Luiza. **Indefinido, anáfora e construção textual da referência**. 2004. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

CUSTÓDIO FILHO, Valdinar. **Múltiplos fatores, distintas interações: esmiuçando o caráter heterogêneo da referencialização**. 2011. 331p. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

_____. Reflexões sobre a recategorização referencial sem menção anafórica. **Linguagem em (Dis)curso**, v.12, n. 3, Tubarão, SC, p.839-858, set./dez 2012.

DEMÉTRIO, Alana Kércia Barros; ALVES, Luiz Eleildo Pereira; COSTA, Maria Helenice Araújo. Compreensão (con)textual em mídias sociais digitais. **Signo**, v.41, n.72, Santa Cruz do Sul, RS, out., 2016. ISSN 1982-2014. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/7247>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

DUQUE, Paulo Henrique. Teoria dos protótipos, categoria e sentido lexical (primeira parte). **Filologia**, a.7, n.21, Rio de Janeiro: CIFEFIL, set./dez., 2001. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/rph/ANO07/21/010.pdf>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EMOL. **Introdução à arte de rua: a cultura do grafite como escrita de rua**. Fortaleza: [s.n.], 2014. (informação verbal).

FERRARA, Lucrécia Dalécio. **A estratégia dos signos: linguagem, espaço, ambiente urbano**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FRANCO, Claudio de Paiva. Por uma abordagem complexa de leitura. In: TAVARES, Kátia Cristina do Amaral; BECHER-COSTA, Sílvia; FRANCO, Claudio de Paiva (Orgs.). **Ensino de Leitura: fundamentos, práticas e reflexões para professores da era digital**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2011. Disponível em: <www.lingnet.pro.br>. Acesso em: 14 jun. 2015.

FREGÉ, Gottlob. Sobre o Sentido e a Referência. In: ALCOFORADO, Paulo (Org.). **Lógica e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Cultrix / São Paulo: EdUSP, 1978.

FURTADO, Janaina Rocha. **Inventi (Cidade): Os processos de criação no grafite**. 2007. 165f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

G1 CE. Artistas pintam navio Mara Hope, encalhado em Fortaleza há 30 anos. **G1 CEARÁ**, Fortaleza, 26 jul. 2015. Notícia. Disponível em: <<http://g1.globo.com/ceara/noticia/2015/07/artistas-pintam-navio-mara-hope-encalhado-em-fortaleza-ha-30-anos.html>>. Acesso em: 27 dez. 2015.

GANZ, Nicholas. **O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes**. 2.ed. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2008. 376 p.

GRAFFITI star sneaks work into Tate. **BBC News Chanel**. Londres, 17 out. 2003. News. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3201344.stm>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

HANKS, William. Texto e textualidade. In: BENTES, Anna Christina.; REZENDE, Renato; MACHADO, Marco Antônio Rosa. (Org.). **Língua como prática social**: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin. São Paulo: Cortez, 2008. p.118-168.

HONORATO, Geraldo. **Grafite**: da marginalidade às galerias de arte. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2011.

II GFA. **Documentário da II Bienal Graffiti Fine Art**. Curadoria e pesquisa: Binho Ribeiro. Direção: Mateus Ávila. Produção: Aarão Tobias. São Paulo: Museu Brasileiro de Escultura, 2013. *Online* (36min), color. Legendado em português. Disponível em: <<https://vimeo.com/91372278>>. Acesso em: 30 mar. 2014.

JAGUARIBE, Vicência Maria Freitas. Os caprichos e as condescendências do discurso literário. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; COSTA, Maria Helenice Araújo; JAGUARIBE, Vicência Freitas.; CUSTÓDIO FILHO, Valdinar. (Orgs.). **Texto e discurso sob múltiplos olhares**: referenciação e outros domínios discursivos. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. v.2

JUCÁ, Beatriz. Quadrinho em novos suportes. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 10 abr. 2016. Caderno 3. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/quadrinhos-em-novos-suportes-1.1527075>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

KOCH, Ingedore Villaça. **Introdução à linguística textual**: trajetória e grandes temas. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Referenciação e orientação argumentativa. In: KOCH, Ingedore Villaça; MORATO, Edwirges Maria; BENTES, Anna Christina. **Referenciação e discurso**. São Paulo: Contexto, 2005. p.33-52.

_____. **Desvendando os segredos do texto**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2006.

_____; CUNHA-LIMA, Maria Luiza. Do cognitivismo ao sociocognitivismo. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Orgs.). **Introdução à linguística**. v.3. São Paulo: Cortez, 2009. p.251-300.

_____; MARCUSCHI, Luiz Antônio. Processos de Referenciação na Produção Discursiva. **DELTA**, v.14, n.especial, São Paulo, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501998000300012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 26 ago. 2015.

LAKOFF, George. **Women, fire, and dangerous things**: What Categories Reveal About the Mind. Chicago: The University Of Chicago, 1987. 23 slides. Disponível em: <www-personal.umich.edu/~jhullman/lakoff.ppt>. Acesso em: 20 jan. 2017.

LEITE, Ricardo. Da Recategorização Metafórica à Metaforização Textual. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; COSTA, Maria Helenice Araújo.; JAGUARIBE, Vicência Freitas.; CUSTÓDIO FILHO, Valdinar. (Orgs.). **Texto e discurso sob múltiplos olhares**: referenciação e outros domínios discursivos. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. p.104-122. v.2

LEMINSKI, Paulo. **Leminski falando sobre graffiti**. Curitiba: Youtube, [1985]. *Online* (9min22seg), color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

LIMA, Gercina Ângela Borém de Oliveira. Modelos de categorização: apresentando o modelo clássico e o modelo de protótipos. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v.15, n.2, p.108-122, maio/ago., 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pci/v15n2/a08v15n2.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

LIMA, Silvana Maria Calixto. **(Re)categorização metafórica e humor: trabalhando a construção dos sentidos**. 2003. 171f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2003. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8752>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

MAGRO, Cristina. O que a biologia do linguista pode dizer para o linguista. In: SEMINÁRIO DO GRUPO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO ESTADO DE SÃO PAULO (GEL), 47, 1999, Bauru, SP: **Comunicação oral**. Bauru, SP: [s.n.], 1999.

MAIA, Janine. Fortaleza como obra do grafite. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 13 set. 2008. Cidade. Disponível em: <<http://diarionordeste.verdesmares.com.br/cadernos/cidade/fortaleza-como-obra-do-grafitti-1.342445>>. Acesso em: 10 set. 2014.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Cognição, linguagem e práticas discursivas**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

_____. Aspectos da questão metodológica na análise da interação verbal: o continuum qualitativo-quantitativo. In: COLÓQUIO ALED BRASIL. **Luiz Antonio Marcuschi, seu percurso, seus textos: uma homenagem**. Recife: PPGL / UFPE, 2010. p.121-156.

_____. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. A coerência no hipertexto. In: COSCARELLI, C. V.; RIBEIRO, A. E. (Orgs.). **Letramento Digital: aspectos sociais e possibilidades pedagógicas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p.185-208.

MARTINS, Helena. Três caminhos na filosofia da linguagem. In: MUSSALIN, F.; BENTES, A. C. (Orgs.). **Introdução à linguística**. São Paulo: Cortez, 2004. p.439-472.

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Organização e tradução de Cristina Magro e Vitor Paredes. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MEURER, José Luiz O Conhecimento de Gêneros Textuais e a Formação do profissional da Linguagem. In: FORTKAMP, M.B.; TOMICH, L.M.B. (Orgs.). **Aspectos da Linguística Aplicada**. Florianópolis: Insular, 2000. p.149-166.

MONDADA Lorenza; DUBOIS Danielle. Construção dos objetos do discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. S. (Orgs.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003, p.17-52.

_____. Construction des objets de discours et categorization: une approche des processus de référenciation. In: BERRENDONNER, A.; REICHLER-BÉGUELIN. M. (Orgs.). **Du syntagme nominal aux objets-de-discours**. Suisse: Institut Linguistique Université de Neuchâte, 1995. p. 273-302.

NETO, João. Navio Mara Hope completa 30 anos encalhado na costa cearense. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 28 jul. 2015. Cidade. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/cidade/online/navio-mara-hope-completa-30-anos-encalhado-na-costa-cearense-1.1237795>>. Acesso em: 27 dez. 2015.

OLIVEIRA, Francisca Poliane Lima de. **Da construção à co-construção de referentes: um olhar sobre os mecanismos cognitivo-discursivos subjacentes à produção e à compreensão de peças de divulgação elaboradas por designers**. 2012. 170f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

OLIVEIRA, Rogerio Alves; ZORZO, Francisco Antônio; SOUZA, Antônio Wilson Silva de. Linguagens visuais dos pichadores e grafiteiros em Alagoinhas–BA. In: ENCONTRO BAIANO DE ESTUDOS EM CULTURA, 3., 2012, Cachoeira, BA, **Anais...**, Cachoeira, BA: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2011. p.1-13.

ORIGINAL, Dedo Verde. **Mostra de graffiti e artes da Vila Pompéia**. 2014. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/510260965763977/>>. Acesso em: 1 maio 2014.

ORLANDO José Antônio **A arte do graffiti**. 2011. Disponível em: <http://semioticas1.blogspot.com.br/2011/07/arte-do-grafitti_15.html>. Acesso em: 25 abr. 2013.

OSTROWER, Faiga. **Criatividade e processos de criação**. 28.ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

PASTEL OLEOSO. Disponível em: <<https://desenhado.wordpress.com/pastel-seco/>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia: textos escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1993.

PELLANDA, Nilce Maria Campos. Leitura e complexificação. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 16, 2007, Campinas. **Anais...**, Campinas: UNICAMP, 2007. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais16/sem05pdf/sm05ss14_06.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2016.

_____. LEITURA DIGITAL E COMPLEXIFICAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE A CONSTITUIÇÃO DE SI. **Signo**, v.34, n.56, Santa Cruz do Sul, p.90-98. Jan-jun 2009. Disponível em: <<http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/index>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

PLAZA, Joana. Arte e Interatividade: autor-obra-recepção. In: _____. **Brasil País dos Futuros Boros**. [S.l.: s.n.], 1990. p.10-28.

PONZIO, Augusto. Bakhtin e Peirce: signo, interpretação, compreensão. In: _____. **A revolução Bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2012.

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

RAUEN, Fábio José. Apontamentos sobre a emergência corporificada do sujeito e da alteridade. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 3, n.Especial, p.121-103, 2003.

RINK, Anita. **Grafite**: intervenção urbana e arte. Curitiba: Appris, 2013.

RODRIGUES, Jan Edson; TEÓFILO, Ana Mayra Araújo; OLIVEIRA, Estevão Domingos Soares de. Categorização e Léxico: uma Análise Sociocognitiva. In: Congresso Nacional ABRALIN. **Anais...** v.2, [S.l.], 2009. p.3546-3556. Disponível em: <http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ABRALIN_2009_vol_2/PDF-VOL2/Microsoft%20Word%20-%20Jan%20Edson%20Rodrigues.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2.ed. São Paulo: Horizonte, 2006.

SALOMÃO, Maria Margarida. A questão da construção do sentido e a revisão da agenda dos estudos da linguagem. **Veredas**: revista de estudos linguísticos, Juiz de Fora, v.3, n.1, 1999. p.61-79.

_____. Razão, realismo e verdade: o que nos ensina o estudo sociocognitivo da referência. In: _____. **Referenciação e discurso**. São Paulo: Contexto, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SANTOS, Ricardo Yamashita Wittgenstein e a teoria dos protótipos sob a ótica da linguística sociocognitiva. **Linguasagem**, n.14, 2010. p.1-18. Disponível em: <http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao14/art_10.php>. Acesso em: 2 abr. 2016.

SITE SPECIFIC. Termos e conceitos. **Enciclopédia Itaú Cultural**. 2015. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

SILVA E SILVA, Willian. A diversidade do grafite urbano. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 3., Londrina, 2011. **Anais...** Londrina, 2011. p.2960-2969.

SOBRAL, Vitor. Cores e grafite nos viadutos para mudar a paisagem de Fortaleza. **O Povo**. Fortaleza, 18 ago. 2014. Cotidiano. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/cotidiano/2014/08/16/noticiasjornalcotidiano,3299330/cores-e-grafite-nos-viadutos-para-mudar-a-paisagem-de-fortaleza.shtml>>. Acesso em: 18 ago. 2014.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência**: poesia, grafite, música, dança: Hip-Hop. São Paulo: Parábola, 2011.171p.

SUASSUNA, Livia. Pesquisa qualitativa em Educação e Linguagem: histórico e validação do paradigma indiciário. **Perspectiva**, v.28, n.1, Florianópolis, p. 341-377, jan.-jun. 2008. Disponível em: <<http://www.perspectiva.ufsc.br>>. Acesso em: 20 abr. 2014.

TEIXEIRA, Elisângela Nogueira; MARTINS, Helena Franco. Curso de Linguística Geral: Reação e Adesão a uma perspectiva representacionista. **ReVEL**. ed.especial, n.2, 2008. p.1-25. ISSN 1678-8931.

TEIXEIRA, Narah Cristina Maia. **Sentidos e significados do trabalho na Coordenadoria da Criança e do Adolescente/FUNCI da Secretaria de Direitos Humanos de Fortaleza-CE**. 2012. 214 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

THE TELEGRAPH. Homem enviado para apagar *graffiti* acaba desenhado no muro. **The Telegraph**. Londres, 30 jul. 2013. Notícias. Disponível em: <<http://www.hiphopweb.org/index.php/noticias/1741-homem-enviado-para-apagar-graffiti-acaba-desenhado-no-muro>>. Acesso em: 8 set. 2014.

WIKIPEDIA, THE FREE ENCYCLOPEDIA. **Aerógrafo**. 2017. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Aer%C3%B3grafo>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

_____. **Glossary of graffiti**. 2017. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Glossary_of_graffiti>. Acesso em: 22 dez. 2013.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-philosophicus**. Tradução de José Arthur Giannotti. São Paulo: Nacional, 1968.

ZAMBOM, Renata Carvalho Oliveira; ROCHA, Naiara Cristina Gonçalves; LORENSONI, Muryllo Rhafael. A obra de arte: processo de criação como rede. In: SEMINÁRIO DE CULTURA VISUAL. **Anais...** Goiânia, [2012?]. Disponível em: <http://deploy.extras.ufg.br/projetos/seminariodeculturavisual/images/anais/78_a_obra_de_art_e.pdf>. Acesso em: 12 out. 2013.

ZAVAM, Áurea. São axiológicas as anáforas encapsuladoras? In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; COSTA, Maria Helenice Araújo; JAGUARIBE, Vicência Freitas; CUSTÓDIO FILHO, Valdinar. (Orgs.). **Texto e discurso sob múltiplos olhares**: referenciação e outros domínios discursivos. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. p.123-143. v.2.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Entrevista para os grafiteiros

A partir de suas respostas, pretendo obter algumas informações sobre a atividade criativa no *graffiti*. Se alguma pergunta não ficar clara ou se achar que algum ponto não foi mencionando nas perguntas, sinta-se livre para comentar isso em suas respostas.

Agradeço a disposição em participar desta parte de minha pesquisa.

Perguntas pessoais: aqui procuramos entender da sua identidade como grafiteiro.

Você tem algum nome específico (apelido)? De onde surgiu?

Quando começou a grafitar?

Por que decidiu pelo grafitti. Foi influência ou gosto pessoal?

O que foi mais difícil na sua carreira como grafiteiro?

Em termos de estilo, como define seu trabalho?

Como você se sente nesse processo de grafitar?

Perguntas gerais: aqui a intenção é saber sobre o trabalho criativo do artista urbano.

Para quem se faz *graffiti*?

Como funciona o processo de grafitar: sempre só ou também acontece em coletividade?

Com relação à criação nesse contexto do trabalho coletivo, ela é livre ou se dá sob a vigilância de alguém? O que normalmente esse alguém traz para a criação?

Algumas áreas criativas guardam etapas rígidas de criação. No *graffiti*, como se processa essa parte?

A criação varia de acordo com o local onde será elaborado o grafitti?

Você imagina que a produção dos grafittis afeta a realidade? Em que medida?

“O grafitti é um texto multissemiótico que mescla verbal e não verbal, com diferentes técnicas e estilos para intencionalmente interferir na paisagem urbana.” Você concorda? Acrescenta algo?

O objetivo é apenas este: “intencionalmente interferir na paisagem urbana”?

O que acha que é preciso ter – em termos de conhecimento geral -, para desenvolver um trabalho?

O que é levado em consideração na hora de criar?

Que habilidades pessoais você julga as mais importantes para seu processo criativo?

Há alguma teoria que guia o processo de criação?

Levando-se em conta que alguém irá interagir com o trabalho realizado pelo artista (e aqui vamos chamar esse alguém de leitor). O que se espera que o leitor tenha em termos de conhecimento de mundo, bagagem cultural para compreender um trabalho?

APÊNDICE B – Sobre os *graffitis* escolhidos

Carta recebida pelo site de Banksy

Não sei quem é você ou quantos de você existem, mas estou escrevendo para pedir que pare de pintar no lugar onde moramos. Especialmente na rua xxxx, em Hackney. Eu e meu irmão nascemos aqui e moramos aqui nossas vidas inteiras, mas nos últimos tempos tantos yuppies e estudantes estão se mudando para cá que não temos mais dinheiro para comprar uma casa no lugar em que crescemos. Seus grafites são sem dúvida parte do que faz esses babacas acharem que nosso bairro é descolado. Você obviamente não é daqui e, depois que os preços dos imóveis subirem, é possível que você vá para outro lugar. Faça um favor para todos nós e vá pintar suas coisas em algum outro lugar, como Brixton. Daniel (sobrenome e endereço não incluídos)

Uma de nossas hipóteses iniciais era a de que um muro ao ser grafitado não permaneceria o mesmo e o entorno também mudaria com essa intervenção. Você concorda com essa ideia?

Essa peça está em mais de um muro?

Como se escolhe o local para grafitar?

Tem dimensão de em qual teve maior repercussão?

O que esse *graffiti* representa para você?

Como foi o processo de grafitagem dele: a motivação; se houve comentário de alguém durante o processo, se houve mudança de planos da concepção à execução.

Você apostou em algo quando escolheu esse elemento (alguma parte específica da peça)?

APÊNDICE C – Questionário para coleta do perfil dos interlocutores

A partir de suas respostas, pretendo obter algumas informações sobre sua opinião acerca do *graffiti*. Se alguma pergunta não ficar clara ou se achar que algum ponto não foi mencionado nas perguntas, sinta-se livre para comentar isso em suas respostas.

Agradeço a disposição em participar desta parte de minha pesquisa.

Perguntas pessoais: aqui procuramos entender sobre sua identidade e sua opinião sobre a ação de grafitar espaços.

Seu nome e idade:

Sua formação:

Sua profissão:

Seus hobbies:

O que prefere: pixo ou *graffiti*? Acha que existe diferença entre um e outro?

Para você, os *graffitis* melhoram ou pioram a paisagem urbana?

APÊNDICE D – Roteiro de verificação da leitura

Com o intuito de verificar a reação do interlocutor dos *graffiti*, sondar acerca de suas impressões e de tentar visualizar como se dá a co-construção dos referentes e da realidade nos dirigiremos a esses participantes embasados nesse roteiro.

Tomaremos todos os *graffitis* analisados na dimensão 1.

- Para tentar confirmar, ou não, as nossas suspeitas de que a construção dos referentes pelos interlocutores se dá, em alguma medida, por meio do conhecimento compartilhado.
- Para ver como os interlocutores dos *graffitis* procederam à formação de sentido, como recategorizaram os objetos de discursos construídos por ocasião da necessidade de comunicar por meio de estratégias diferenciadas.
- Para verificar em que medida os aspectos situacionais imediatos (suporte, localização do suporte, fatos) influenciam (ou não) a co-construção dos objetos de discurso pelos interlocutores de *graffitis*, a produção de sentidos e posterior recriação do real.

Tais observações estarão embasadas na abordagem de leitura complexa que a vê a produção de sentido e o ato da leitura como um fenômeno que compreende inúmeras possibilidades de interações e indeterminações e que é justificada pela “existência de múltiplos agentes (leitor, autor, texto, contexto social, contexto histórico, contexto linguístico, frustrações, crenças) que se inter-relacionam durante o ato de ler” (FRANCO, 2011, p.41).

A noção sociocognitiva da referência, que defende que os sentidos são construídos coletivamente na emergência das situações, também será o norte de verificação da leitura dos participantes.

Como faremos

Estimularemos o interlocutor a falar abertamente sobre suas estratégias de produção de sentido, ou seja, incentivaremos o participante a passar da introspecção para o tom confessional, estimulando uma atitude ativa em relação ao texto **(a ideia é solicitar que o interlocutor observe a peça, emita algum juízo de valor e depois se imagine grafitando, assim esperamos que, adotando a postura de produtor, o participante nos fale ainda sobre a recategorização do real.)**

Imaginamos que por meio dessa “tarefa” o leitor “exporá sua cognição” de forma livre, ficando menos retraído ao falar. Assim, observaremos em cada *graffiti*, as respostas dadas às seguintes perguntas:

Quais temas você acredita que estão sendo apresentados, questionados ou criticados por essa produção?

Você acredita que há uma tentativa de comunicação entre o grafiteiro e a cidade e seus passantes ou esse *graffiti* foi feito meramente por uma questão de ilustração?

O que o local diz sobre esse *graffiti*? Se fosse feito em outro muro, você acha que seria assim?

O que está sendo mais importante nessa produção?

Recategorizar é transformar um elemento do texto por meio de um acréscimo de valor, ou seja, dizemos a mesma coisa com outras palavras ou gestos ou figuras. Você acredita que essa produção é recategorização de alguma coisa? Existe algum elemento do real que justifique essa reflexão?

Você acredita que o local sofreu alguma alteração além da intervenção do *graffiti*?

Se você fosse convidado pelo grafiteiro dessa produção para fazer alguma alteração, qual seria? Por quê?

APÊNDICE E – Notas de aula

/
/

Procurso em arte urbana: Grafite como escrita de rua
Ricardo Lempers - Porto - Museu de Rua

- usar dar certo + projeto

Brasil → único lugar que ≠ grafite e pichação.
antes, tudo era grafite.


Grafite vem da margem → expressão de lá. Como vai pedir autorização? Como essa margem se inclui dentro dessa lei?

- Throwup: tags com letras cheias.
- Documentário: In-formy. (o estilo de escrita de estado p/ estado crew → Grupo (grafite)/Grif (picho) nos EUA).
- Não se fala de certo e errado nesse assunto.

Ricard Lempers - Pichação (hoje)
Truans: a history of uncommissioned Urban art
Wastecollection

- Ocupate q se faz e o material que ele tá usando.
- Corn Bread → referencia mundial (1967)
- Graffitiors writer.
- Automa 2000
- O estilo: necessidade de utilizar p/ formar uma coisa única.
- Tag: marca do grafiteiro. (usata) Bomb → ação de bombardear / pichar de forma legal.
- Staushigh (1971) → grafite art e grafite bomb
→ alimentada q ele trouxe o personagem no meio da escrita

(1972) - Apice. Já preso e abriu mão do nome
Grupo Staushigh e continuou assinando como "a voz do ghetto".

 **Grupo Carlos Lyra**

• O que marca o grafite? Escrever um espaço não individual.

• County handz I, II e III ~ Grew francesa

• depois, quem tenta distinguir Graf e Picho, pq o picho tem um espírito \neq . Surgiu uma outra, influenciado pelo rock (obyer)

• Ngm ^(grafiteiros) sabe ler todas as tags/grafite, às vezes apela para a assinatura.

• beat street / Wild style (filmes)

• spray art / scan art. (livros)

• Peace / Molecular ~ produção urbana (tipo: variação interna)
↳ praço (tipo: metade do variação)

• falta de acesso ao material tbm determina o espírito/estilo de trabalho.

• há a tentativa de se envolver com o espaço para poder agir. Pode ser o lado de fugir da ussura de ser um foneco. ~~de ser~~

• estilo throw up: letra clara com cobertura.

• tags

Throw up { pra ai, não tem problema + aqui tem

Peace { *O respeito é construído e não imposto

Wild style

Carimbo: qdo escreve sempre a mesma caligrafia.

The narration (filme)

Participar o processo de construção de letra ajuda uma leitura dos grafites.

Wild style: o mais complicado de todos os estilos é não ser lido facilmente, "apenas" as unicas.

Wuim alemão / grafite reverse + fazer umpano ~~com~~ ^{combinado}
 wild style (3D): / Uliks → tag / twenup

Grupo: arte urbana - portinacemodasarte
 Omel Taisler

estilo de letra = forma de pintura.

dificulta a leitura

a # de tamanho faz parte da "destruição"

* (Mad C ~ grafiteira alemã (procurar processo da tela dela)

* Oursiti rela pela qualidade e quant.

* Miss Vain (de paris) ~ grafiteira francesa

Di (pichador SP) / ZEVS (grafite francês) / Alexandre Orion
 (homem que foi
 o tempo)

Tumblers

escrever na rua (com tinta/spray) ~ grafiti

↳ entender as regras e altera-las ~ mozaico de grafiti
 quebra-las
 é grafite?

↳ discursos grafiti x lambe-lambe x xerox ...

Referências do 3D nos anos 90 (Wuim / Kunt)

Elementaridade - característica do grafiti

é convenção que grafite/picho é superior

a letra ou o símbolo como marca na rua. é grafite (uns ã concordam).

The graffiti cleaning unit not.

Grizzle (ZEVS)

Culture Jamming

O grande evasão de identidade / manutenção da identidade crítica ao excesso da forma e "abandono" de conteúdo.

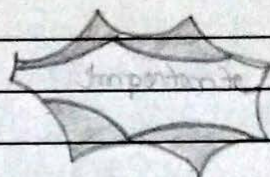
Infamy (torn mestre)

Documentário: Graffiti wars

↳ fala da escrita

↳ côdices / convenções

↳ cultura do graffiti



• A rua é a "mãe" do graffiti

começa pelo escrever, depois vai pro tag estilizar, depois pro desenho, intervenção.

Graffiti "sempre" vai ser associado à escrita.

Banksy não é graffitiista pq ele trabalha com stencil.

• Blu

↳ animação muito.

• JR → referência em Tambe-Tambe: papel colado

• Akkash nihalani

• O olhar que se tem de cidade: muda nossa visão da rua "aqui tem o 'R' que eu gosto" (ENOU)

ANEXOS

ANEXO A – Resposta ao questionário por G1

A partir de suas respostas, pretendo obter algumas informações sobre a atividade criativa no *graffiti*. Se alguma pergunta não ficar clara ou se achar que algum ponto não foi mencionando nas perguntas, sinta-se livre para comentar isso em suas respostas.

Agradeço a disposição em participar desta parte de minha pesquisa.

Perguntas pessoais: aqui procuramos entender da sua identidade como grafiteiro.

Você tem algum nome específico (apelido)? De onde surgiu?

Thyagão. Família.

Quando começou a grafitar?

Começo dos anos 90.

Por que decidiu pelo grafite. Foi influência ou gosto pessoal?

Forte influência de um filme de 1979 Guerreiros. Toda a estética daquele filme me influenciou. As roupas, comportamento e a linguagem do graffiti.

O que foi mais difícil na sua carreira como grafiteiro?

Como todas as “artes” viver de sua produção.

Em termos de estilo, como define seu trabalho?

Personagem. Crio o meu universo e trabalho com ele.

Como você se sente nesse processo de grafitar?

Paixão. Uma forma de me comunicar com pessoas e com a minha cidade.

Perguntas gerais: aqui a intenção é saber sobre o trabalho criativo do artista urbano.

Para quem se faz *graffiti*?

Basicamente existe um trabalho comercial e um trabalho pessoal. O meu trabalho é pessoal. Eu faço como uma forma de me conectar com pessoal e principalmente com a cidade. N minha opinião se faz *graffiti* para a cidade.

Como funciona o processo de grafitar: sempre só ou também acontece em coletividade?

Acontece das duas formas. Sozinho e de forma coletiva. Mas sempre levo pelo menos uma pessoa para me ajudar.

Com relação à criação nesse contexto do trabalho coletivo, ela é livre ou se dá sob a vigilância de alguém? O que normalmente esse alguém traz para a criação?

Isso é muito pessoal de cada artista. A vigilância é de quem está produzindo. O que ele quer dizer. No meu caso, minha linha condutora é o humor.

Algumas áreas criativas guardam etapas rígidas de criação. No *graffiti*, como se processa essa parte?

Isso é muito pessoal, no meu caso. O local onde estou, depois começo a desenhar nos meus cadernos para ter uma idéia, organizo os materiais, dia, horário e o local. Peço autorização (as vezes)Faço o desenho, depois registro e publico nas redes sociais.

A criação varia de acordo com o local onde será elaborado o *graffiti*?

Total.

Você imagina que a produção dos *graffitis* afeta a realidade? Em que medida?

Acredito que sim. A medida que vc está modificando uma paisagem.

“O grafite é um texto multissemiótico que mescla verbal e não verbal, com diferentes técnicas e estilos para intencionalmente interferir na paisagem urbana.” Você concorda?

Acrescenta algo?

Concordo. Se formos pensar no conceito de Arte Urbana, ou seja, uma arte feita e patrocinada na cidade. O renascimento foi um movimento de arte urbana. Acredito que os artistas hoje que pintam na ruas, estarão no futuro, daqui 30 40 anos nos livros de arte. Ainda não sabemos o impacto que todo esse movimento. A Professora Maria Amélia Bulhões, Diz uma coisa que eu gosto quando refletimos sobre paisagem. Existe várias paisagens dentro de uma paisagem. E muito gratificante ser esse ator nessa mudança da paisagem urbana.

O objetivo é apenas este: “intencionalmente interferir na paisagem urbana”?

Na paisagem acredito que sim. Mas dentro desse cenário, tem as pessoas. Essas são impactadas de diversas formas. No meu caso eu procuro o humor. Fazer as pessoas sorrirem.

O que acha que é preciso ter – em termos de conhecimento geral -, para desenvolver um trabalho?

Pesquisa. Você pode até não gostar do conceito do trabalho daquele artista na rua. Mas ninguém pode negar que ali tem uma estética, uma poética trabalhada de forma continua. Ou seja, um pesquisador em arte. Todo artista é um pesquisador.

O que é levado em consideração na hora de criar?

Pensar em um conjunto. Não só naquela obra mas em um discurso.

Que habilidades pessoais você julga as mais importantes para seu processo criativo?

Minha pesquisa. Curiosidade.

Há alguma teoria que guia o processo de criação?

A filosofia. Platão. Toda a forma de arte é um exercício de linguagem. Não me considero um grafiteiro. E sim um artista visual que mistura linguagens.

Levando-se em conta que alguém irá interagir com o trabalho realizado pelo artista (e aqui vamos chamar esse alguém de leitor). O que se espera que o leitor tenha em termos de conhecimento de mundo, bagagem cultural para compreender um trabalho?

Eu não espero nada de quem está vendo, com relação a retorno. Mas em alguns assuntos que eu abordo. O espectador precisa ter uma bagagem cultural para entender a piada.

ANEXO B – Resposta ao questionário por G2

A partir de suas respostas, pretendo obter algumas informações sobre a atividade criativa no *graffiti*. Se alguma pergunta não ficar clara ou se achar que algum ponto não foi mencionando nas perguntas, sinta-se livre para comentar isso em suas respostas.

Agradeço a disposição em participar desta parte de minha pesquisa.

Perguntas pessoais: aqui procuramos entender da sua identidade como grafiteiro.

De onde vem o nome “Grud”?

No final dos anos 80 e início dos anos 90, com a chegada dos movimentos skate e pichação em Fortaleza, os iniciantes se inspiravam e copiavam os artistas/skatistas de São Paulo e EUA, onde todos eles tinham um codinome. Isso também ajudava a manter o anonimato quanto ao pichador, para não ter seu verdadeiro nome escrito nos muros, dificultando a identificação pelas autoridades e aos skatistas, dando um diferencial e uma identidade. Havia uma espécie de batismo, quando chegava um novo membro, a galera procurava alguma coisa na pessoa pra que servisse de mote pra dar um apelido.

Tenho um sinal de família, que alguns primos também tem, parte da minha orelha é colada, de nascença. Isso foi identificado pelos amigos e foi daí que surgiu o Grude, mas tarde, reduzido ao Grud, com D mudo, seguindo orientação do artista Zé Tarcisio.

Quando começou a grafitar?

Já na pichação, esboçava alguns desenhos. Sempre fui fã de HQ, principalmente as undergrounds, como Chiclete com Banana, Animals, Mad e também do zines independentes. Produzi quando adolescente uma serie que teve 3 edições. Daí utilizava alguns dos personagens das minhas estórias junto com meu pixo. Um deles, era um punk nordestino, que era o Bob Catarro, primo podre do Bob Cuspe, personagem conhecido do cartunista Angeli, por exemplo. Daí houve um outro momento, onde conheci a aerografia e isso me possibilitou durante um tempo, fazer disso uma forma de sustento. Isso me introduziu com mais força a questão do pictórico, do muralismo, mesmo atendendo na época coisas mais comerciais.

Por que decidiu pelo grafite. Foi influência ou gosto pessoal?

Foi natural. Um caminho que se fez pelo que eu vive na época de adolescente, skatista, pichador, punk... era uma linguagem que estava dentro desse contexto. Tive influencias também de outros artistas, como do tatuador Juan Heros, que também fazia aerografia e com quem trabalhei nos anos 90, na primeira edição do Fortatoo, um evento que aconteceu no Pirata, na Praia de Iracema. Um pintor amigo dos meus irmãos mais velhos, chamado Ricarto,

que hoje mora na Suíça, também foi um cara que me inspirou e me incentivou bastante, além de alguns grandes mestres conhecidos na história da arte...

O que foi mais difícil na sua carreira como grafiteiro?

O que acho mais dificultoso quanto ao trabalho que desenvolvo com *graffiti* é encontrar meu estilo, minha linha estética, minha poética. Hoje com o acesso mais fácil ao trabalho de outros artistas por meio da internet, vejo o tanto que se copia, de como pra alguns é fácil pegar o olho de um, juntar com o nariz de outro, texturas, tecidos, técnicas, etc... e criar os “zumbis”. Sei que isso muitas vezes é feito de maneira inocente, por osmose mesmo, de coisa que se gosta e entra no trabalho sem nem se dar conta, mas vejo também pessoas que chupam descaradamente. Além do que é mais fácil quando se tem figurinhas mais fofinhas com florzinhas, ursinhos, casinhas... Coisas que já estão no imaginário popular e trazem algo do infantil, menos agressivo. Nada contra quem faz, eu mesmo gosto de pintar flores e sou ativista da liberdade do pintar, porém, pessoalmente, busco fugir desses clichês e sei que isso faz com que meu trabalho não tenha uma aceitação tão grande. Escuto muito das pessoas que meu trabalho trás algo de andrógono, extraterrestre, esquisitice... Enfim, encontrar essa maturidade imagética, com originalidade e universalidade, sem ser obvio é uma das maiores dificuldades que sinto na minha pesquisa de grafiteiro.

Em termos de estilo, como define seu trabalho?

Dentro do que se tem quanto aos estilos da linguagem de *graffiti*, acho que me enquadro na linha do surrealismo, da pintura 3D, de pintar personagens.

Como você se sente nesse processo de grafitar?

Grafitar é pintar na rua e pintar na rua é uma necessidade. Algo que mexe muito comigo. Quando passo muito tempo sem ir pra rua, devido outros compromissos, dar uma inquietação, uma impaciência. A energia que se troca quando se está numa parede, tanto com as pessoas quanto com o próprio lugar que se está intervindo é muito gratificante. O que elas veem, de como interpretam o que se está pintando... Tem um mistério também do que vai sair, porque mesmo, às vezes, com um esboço pré-concebido, na hora do fazer, mudo, acrescento, retiro ou acrescento coisas, cores. Além da prática com o spray, que é uma tinta a jato, que tem toda uma comunicação intuitiva de controle, pois diferentemente de um pincel convencional, o spray não toca a superfície que pinta, a tinta sim.

Perguntas gerais: aqui a intenção é saber sobre o trabalho criativo do artista urbano.

Como se dá a nomeação (criação dos “apelidos”) nesse meio?

As vezes o próprio artista se autoneomeia, outras vezes, trás o apelido de criança ou adolescência. E isso pode variar quanto ser algo físico ou comportamental de cada um.

Para quem se faz *graffiti*?

Pra si e pra cidade.

Como funciona o processo de grafitar: sempre só ou também acontece em coletividade?

Geralmente se pinta junto com outros artistas, mas também, as vezes, solitariamente. Isso depende do dia, da disponibilidade dos amigos que pintam, até da própria parede.

Com relação à criação nesse contexto do trabalho coletivo, ela é livre ou se dá sob a vigilância de alguém? O que normalmente esse alguém traz para a criação?

A maioria dos artistas, trazem na bagagem uma linguagem estética e geralmente quando se pinta coletivamente, se pensa antes algo que possa servir como um tema ou mesmo como um elo entre os trabalhos. As vezes só o fundo já servi como unificador dos trabalhos. Existe também as curadorias, principalmente quando se é um trabalho sob encomenda, um trabalho comercial ou pra exposição em galeria ou evento. Daí se dar um direcionamento, porém respeitando a proposta individual de cada um.

Algumas áreas criativas guardam etapas rígidas de criação. No *graffiti*, como se processa essa parte?

Cada artista tem sua maneira de criar, seja pesquisando imagens dentro de um tema ou mesmo pesquisando seus próprios desenhos dentro do seu diário de desenho, os chamados sketbooks. O suporte que vai ser pintado também pode servir como meio de aproveitar criativamente o espaço. Porém a individualidade é o que prevalece.

A criação varia de acordo com o local onde será elaborado o *graffiti*?

Sim. O suporte pode influenciar bastante na maneira al qual vai ser desenvolvido o tabalho. De como aproveitar um boa maneira de visualização, de percepção, explorando a tridimensionalidade por exemplo.

Você imagina que a produção dos *graffitis* afeta a realidade? Em que medida?

Tudo que mexe com o espaço público, seja o transito, a publicidade, a disposição dos mobiliários urbanos, das artes publicas afetam de algum modo todo o meio. Se pode deixar um espaço mais pesado ou mesmo mais leve, de acordo com o que se emprega nele. As ruas cheio de lixo nos dar uma sensação de abandono, uma parede com excesso de publicidade pode dar uma sensação sufocante, uma pintura em uma parede pode servir de algo que leve a uma reflexão ou mesmo uma sensibilização das pessoas. Hoje, grandes cidades estão investindo muito no que esta sendo chamado de galerias a Céu aberto. São espaços que ganham uma ressignificação através das intervenções realizadas por artistas muralistas. Um

exemplo disso é o Projeto Wynwood em Miami, que revitalizou uma área que antes era perigosa e a transformou em um bairro de visitação, que tem um programa de Streetart tour, também sendo realizada em diversas cidades do mundo.

“O grafite é um texto multissemiótico que mescla verbal e não verbal, com diferentes técnicas e estilos para intencionalmente interferir na paisagem urbana.” Você concorda?

Acrescenta algo?

Sim. Esta forma de interferir pode ter algo de revolucionário, de engajamento político e afetivo.

O objetivo é apenas este: “intencionalmente interferir na paisagem urbana”?

Isso depende de cada artista. Cada um tras sua carga, seja ela de seguir alguma linha existente de pintura, de se superar tecnicamente ou de transmitir alguma mensagem. A própria linguagem tem hoje diversas vertentes e o “apenas” pode ser algo que mexa de forma a transformar espaços e pessoas.

O que acha que é preciso ter – em termos de conhecimento geral -, para desenvolver um trabalho?

Querer e praticar.

O que é levado em consideração na hora de criar?

Pessoalmente, o que me instiga, o que me move, o que estou sentindo...

Que habilidades pessoais você julga as mais importantes para seu processo criativo?

A técnica é fundamental, porém as vivências e as relações são os grandes motes.

Há alguma teoria que guia o processo de criação?

Pra mim esta praticando, rabiscando, mexendo... Esse exercício é algo que me ajuda a abrir os caminhos, onde vou me encontrando.

Levando-se em conta que alguém irá interagir com o trabalho realizado pelo artista (e aqui vamos chamar esse alguém de leitor). O que se espera que o leitor tenha em termos de conhecimento de mundo, bagagem cultural para compreender um trabalho?

Cada um tem seu ponto de vista. Quando estou pintando na rua é comum chegarem pessoas perguntando o que é, o que significa o que estou fazendo? Geralmente devolvo esta pergunta de forma a escutar o que a pessoa ver e interpreta. São muito valiosas as respostas que recebo e em todas, mesmo as que não se comunicam em nada com a proposta que estou levando, confirmo que a pessoa está certa, que é aquilo mesmo que ela falou. É interessante como cada um é capaz de decifrar e achar caminhos que estão além do que esta proposto.

ANEXO C – Resposta ao questionário por G3

A partir de suas respostas, pretendo obter algumas informações sobre a atividade criativa no *graffiti*. Se alguma pergunta não ficar clara ou se achar que algum ponto não foi mencionando nas perguntas, sinta-se livre para comentar isso em suas respostas.

Agradeço a disposição em participar desta parte de minha pesquisa.

Perguntas pessoais: aqui procuramos entender da sua identidade como grafiteiro.

Você tem algum nome específico (apelido)? De onde surgiu?

Me chamam de Abu. Uma abreviação para abutre, um apelido que ganhei baseado em uma animação do A turma do pica-pau. em 1989 quando comecei a dançar break.

Quando começou a grafitar?

Em 1989, no mesmo ano a dançar Break, comecei com tag's, depois throw - up's...

Por que decidiu pelo grafite. Foi influência ou gosto pessoal?

Já desenhava com frequência, dentro do Hip Hop conheci o elemento, me apaixonei e passei a escrever na rua. Mesmo tendo um vivência dentro dos outros elementos do movimento hoje desenvolvo apenas o *graffiti*.

O que foi mais difícil na sua carreira como grafiteiro?

Bem, ainda que hoje eu desenvolva trabalhos com *graffiti*, ainda vejo mais como filosofia do que como carreira.

Em termos de estilo, como define seu trabalho?

Desenvolvo um personagem (Malungo), embora ainda faço letras no bom me velho WildStyle

Como você se sente nesse processo de grafitar?

O *graffiti* pra mim hoje é um lugar de encontro, comigo mesmo e com outras pessoas

Perguntas gerais: aqui a intenção é saber sobre o trabalho criativo do artista urbano.

Para quem se faz *graffiti*?

Faço para cidade, para sua dinâmica...

Como funciona o processo de grafitar: sempre só ou também acontece em coletividade?

Acontece de ambas as formas... Eu prefiro sempre em coletividade, escrevo sozinho quando estou viajando.

Com relação à criação nesse contexto do trabalho coletivo, ela é livre ou se dá sob a vigilância de alguém? O que normalmente esse alguém traz para a criação?

O trabalho sempre é livre, na coletividade escolhe-se o tema e cada um faz algo dentro da abordagem.

Algumas áreas criativas guardam etapas rígidas de criação. No *graffiti*, como se processa essa parte?

Existe alguns fundamentos para o *graffiti*, não posso afirmar que são regras, mas no *graffiti* é importante respeitar a rua, já que a interação é parte desse processo.

A criação varia de acordo com o local onde será elaborado o *graffiti*?

Nem todo mundo escreve assim, eu gosto de pensar algo para aquele lugar ou não-lugar.

Você imagina que a produção dos *graffitis* afeta a realidade? Em que medida?

Afeta na medida em que altera a paisagem. Há casos de redução da violência local após a mudança da paisagem a partir do *graffiti*.

“O grafite é um texto multissemiótico que mescla verbal e não verbal, com diferentes técnicas e estilos para intencionalmente interferir na paisagem urbana.” Você concorda?

Acrescenta algo?

Concordo em parte, nem todo pensa nessa interferência, não que seja uma regra interferir, já que ainda que não pense em tal interferência acaba interferindo.

O objetivo é apenas este: “intencionalmente interferir na paisagem urbana”?

Nem sempre, isso muda de escritor para escritor de *graffiti*.

O que acha que é preciso ter – em termos de conhecimento geral -, para desenvolver um trabalho?

Essencialmente gostar de estar na rua.

O que é levado em consideração na hora de criar?

Levo sempre em o lugar, os materiais que tenho em mãos.

Que habilidades pessoais você julga as mais importantes para seu processo criativo?

Sempre acreditei que habilidades não basta, escrever na rua não te faz grafiteiro, mas sua atitude na rua, junto as técnicas que consegue elabora pra escrever na rua... Isso sim te faz um grafiteiro.

Há alguma teoria que guia o processo de criação?

Bem, meu processo é bem caótico, após me reconhecer no lugar em que vou pintar, procuro uma imagem que converse com as pessoas e o lugar. Depois vou para o desenho e só depois para a parede. Uso desenhos base com os movimentos, rascunhos e faço as alterações necessárias diacordo com os lugares.

Levando-se em conta que alguém irá interagir com o trabalho realizado pelo artista (e aqui vamos chamar esse alguém de leitor). O que se espera que o leitor tenha em termos de conhecimento de mundo, bagagem cultural para compreender um trabalho?

ANEXO D – Interação com o primeiro grafiteiro – G1

Parte I

Thyago: Eu tô fazendo uma séria le pole. Chama-se histórias em quadrões. São "tirinhas" de jornal que estou pintando na rua.

Poly: valha! Mais massa ainda.

Thyago: Tenho 2 quase prontas.

Poly: onde estão grafitadas?

Thyago: Um no IFCE e o outro na Duque de Caxias.

Poly: oba. vou ver se vou lá nesses dias

quando você estava grafitando, as pessoas paravam pra olhar, perguntar?

Thyago: sim, direto. Mas percebo principalmente na Redes Sociais.

Poly: tu gosta dessa interação?

Thyago: gosto, mas não é importante para a escolha do tema. Mas não deixa de ser um termômetro.

Poly: é por isso que eu gosto da ideia de ver o grafite em produção. Da próxima vez que tu for, me avisa. quero ver essas "perguntações"

Thyago: ok

Poly: o teu tema já sai de casa definido, mas se alguém na rua te diz algo "interessante" você acrescenta, modifica alguma coisa no grafite?

Thyago: isso. olho muito os meus cadernos. Estou desenhando direto neles. Mas as pessoas e os locais dizem muitas coisas tb. mas esse é o meu jeito. Conheço gente pensa na hora. E outro que só fazem uma coisa.

Poly: tu acha que os locais em que tu grafitou sofreu alguma transformação além da própria intervenção artística?

Thyago: não tenho com mensurar isso. Mas acredito que sim.

Na duque era um estacionamento, sem vida, depois da pintura o lugar se transformou.

As pessoas batem fotos e me mandam.

Poly: olha aí! para mim, é a prova de que a arte recategoriza o ambiente

Thyago: Acredito nisso. tem 2 casos: O do navio que o grud pintou e o Farol.

Ninguém falava desses locais, depois que ele sofreram intervenção o povo descobriu que eles existiam.

Poly: adoro isso!

Thyago: Tem no jornal o povo, se vc for ver os comentários das pessoas que criticam, parece que eles passavam todo o final de semana lá.

Poly: quem não gosta dessa arte, nunca vai reconhecer que cores trazem vida

Thyago: Isso, mas acredito que o mais importante do gostar é entender que o cara teve um puta de um trabalho para fazer. As cores vão se apagar, mas todo o processo e o trabalho que o cara teve para fazer isso fica.

Poly: verdade! Thyagão, agradeço demais essa tua paciência em falar comigo sobre esse assunto. Vou ter que te perturbar muito.

Thyago: Show. Qualquer coisa estou aqui. Se precisar de mais gente da sua pesquisa te indica tb. indico...

Poly: oba

Thyago: <https://www.facebook.com/marcos.venicius.50?fref=ts>

Thyago: Marquinhos, ele saca muito sobre a história do *Graffiti*, principalmente local. Acho que pode ajudar. E qualquer coisa estou aqui.

Poly: vixe. massa! vou entrar em contato com ele

Thyago: Fala que me conhece. Ele é massa.

Poly: sim-sim. falarei mesmo.

Thyago: Estou super feliz Lepole em estar na sua tese. Vou ficar marcado na sua vida.

Poly: own.....tô emocionada. Eu quero é levar você e os demais grafiteiros pra grafitar na UECE no dia da minha defesa. Vai ser tipo assim, enquanto eu defendo vai tá rolando a grafitação nos espaços do CH da uece. Vou ver se consigo essa autorização.

Poly: ei, eu tenho de contactar o grud de novo. porque eu falei com ele no ano passado e nunca mais. ele foi super solícito

Thyago: acho que ele está em SP. expondo.

Poly: O abu ainda não me respondeu.

Thyago: Sério? encontro ele amanhã.

Poly: ei, pois tu pode me dá uma força. dizer que eu sou de confiança e talz. heheheh

Thyago: pode deixar

Poly: o outro que ainda vou falar com ele, será o weaver. primeiro vou à exposição e depois faço o convite

Thyago: massa

Poly: tu o conhece também, néah?

Thyago: conheço sim.

Poly: tu vai ser meu padrinho

vou botar nos agradecimentos desse jeito: "agradeço ao meu padrinho, Thiagão, por me emprestar uns grafites e uns grafiteiros pra minha pesquisa".

Thyago: pode usar meu nome. (vale mais que uma nota de trinta reais)

Poly: tu não existe, ó, cara!

Parte II

Poly – Você queria interagir com a cidade?

Thyagão – É.

Poly – mas no jornal não já tinha isso, não? Essa interação com a cidade não já era possível?

Thyagão: não. Nem se compara, sabia? Aqui tem gente do mundo todo falando comigo, no jornal não tinha isso.

Poly – bem mais democrático, então?!

Thyagão: é. Não sei qual é a fórmula, mas na rua é imediato. Também tem a questão do postar, né?! Você posta e aí é o mundo todo vendo...

Poly: A gente fica imaginando, por exemplo, no DN, que era onde tu publicava as tuas tirinhas, ele tem tiragem no Ceará inteiro. Aí a gente pensa: um monte de gente tá vendo, mas parece que não. Aqui vê mais, né?

Thyagão: total.

Poly: Você já foi rechaçado na rua por está fazendo grafite?

Thyagão: Não. Até agora, não. Um policial já parou, mas eles fizeram foi “frescar”: “ei, rapaz, isso não pode, não.” E eu: “ei, rapaz, é autorizado, pô”. E ele: “eu, tô brincando”. Aconteceu já 3 vezes, isso.

Poly: eu tive a impressão, depois que comecei a pesquisar sobre grafite, que em Fortaleza a galera é mais receptiva. Pelo menos comparando com as histórias que a gente ouve, lê sobre isso ser vandalismo, isso ser perseguido.

Thyagão: Eu fico paramentado por causa disso (usava um avental sujo de tinta e máscara), pras pessoas notarem a diferença.

Poly: E o concreto, ele é bem visitado, né?

Thyagão: Concreto vem a galera do mundo todo.

Poly: esse muro aqui é autorizado?

Thyagão: Não. Mas como tem outros grafites eu imagino que seja. Mas se não for...

Poly: deram usucapião nele

Thyagão: se não for, eu digo que sou das artes, né?!

Poly: Como foi que você começou a fazer isso.

Thyagão: do nada...

Poly: Peraí, tu começou a fazer isso como um hobby e a galera gostou, aí...

Thyagão: isso. Como um hobby. é meu futebol de quarto... “ah, o Thyagão dá pra pintar”. Eu só pinto isso, porque tu vê aquele cara alí (apontando para outro grafite na parede) pinta hiper-realismo, eu não, eu só faço esses bonequinhos. “não, mas esses bonequinhos mesmo. A gente quer.”

No Iguatemi, eu fiz todo nesse traço.

Poly: o do vinho também...

Thyagão: o do vinho!!

Thyagão: Aí, nessa pegada é massa porque eu não me preocupo e se o cara me pedir hiper-realismo ...como já pediram “ah, eu quero um sorvete pulando, saindo de um tal..” aí, eu ah tá massa. Aí eu ligo prum colega meu que é bom, aí ele vai. Eu passo o trabalho pra ele.

Qualquer estilo que precisar, eu quem faz exatamente, da forma que quer.

Poly: mas aí, a galera sabe que isso lá dentro do Iguatemi não é grafite, não é? Embora seja o mesmo cara que faz aqui na rua.

Thyagão: então, eles me chamaram achando que eu era um cara grafiteiro (me nomeiam como grafiteiro).

Poly: então, dentro do Iguatemi eles acham que tem um grafite?

Thyagão: é. Eles acham que tem um grafite. Por desconhecimento. Eu digo que não sou grafiteiro justamente por...eu digo que gosto de pintar na rua, porque eu não uso os códigos. O marquinho sabe tudo, velho, o marquinho cada negocinho desse aí ele fala o que é. A linguagem, onde nasceu, quem foi o primeiro, o que é bomb, o que é personagem, o que é tag, o que é trhow up, tem o glossário todinho.

Poly: o que são as crews. Então, você é uma crew, né?

Thyagão: é. sou uma crew de um.

Poly: mas tu é grafiteiro. Querendo ou não tu é grafiteiro.

Thyagão: mas eu não uso os códigos, le polet!

Poly: tu é moleque de rua, cara. A pragmática fala mais que a teoria.

Thyagão: eu comecei como pichador. Eu tenho mais uma veia de pichador do que de...

Poly: mas só aqui no Brasil se faz essa diferenciação. De pichação pra grafite. Fora daqui, tudo é grafite.

Thyagão: é legal tu procurar um cara chamado Orion. Que ele revolucionou o grafite. Ele é paulista. Não sei se tu já viu um trabalho...ele pegou os túneis de são Paulo....

Poly: ahh, ele fez o grafite reverse!

Thyagão: é. Ele começou a limpar. Olha tudo dele.

Poly: é o grafite reverse mesmo.

Parte III

Poly: quantos dias tu levou pra fazer esse *graffiti* da Tristão?

Thyago: 4

Poly: ele é grandão por que o muro é grande ou você escolheu um muro grande depois de pensar que queria ele grandão?

Thyago: Isso mesmo. No Festival, pediram para escolher: pequeno, médio ou grande. Ele não seria tão grande, mas vi o povo só fazendo grandão. Então resolvi colocar o número de andaime que eu me seria seguro. Depois resolver qual o tamanho final do personagem. Mas você pode verificar que tem outros maiores.

Poly: esse *graffiti* foi feito durante um festival?

Thyago: Semana do grafitti de Fortaleza.

Poly: massa!

Thyago: Não sei a edição, mas tem pintando no muro. Acho que segunda. Quem organiza é o Grud

Poly: esse grafite tem nome?

Thyago: Não

Thyago: Ele faz parte de um série, Histórias sem quadrinhos. Organizo minha imagens por séries. Ele faz parte de histórias sem quadrinhos.

Poly: o da 13 de maio tbm? o da senha do facebook

Thyago: Isso

Poly: legal. Esse da 13, tu levou quanto tempo pra fazer?

Thyago: 2 dias.

Poly: porque o cara tá sentado na grama? foi motivado por alguma coisa que tu viu ou viveu, ou foi por acaso?

Thyago: Tia Poly, você está desvendando os meus segredos. É uma homenagem à revista chiclete com Banana, dos anos 80. Tem uma edição especial que tem um cara sentado na grama, olhando a cidade, como se tivesse pensando. Eu fiz pensando nisso.

Poly: alguém falou alguma coisa quando você estava grafitando no muro da reitoria?

Thyago: Dizem que está bonito, parabéns... mas sem ver a ideia final, durante o processo. Rola um THYAGÃO baitola, mas como estou de costas nunca vejo. Mas são msg positivas. Tem um povo que desabafa, – meu filho você faz isso o povo vem e picha. Isso é Maldade,

rola muito tb. E os pichadores aparecem pedindo tinta e para oferecer pra eles – “ei má, oferece para a turma da PAM”.

Poly: muito legal isso aí. Quando eu estava observando o Abu, um carinha se aproximou e pediu a tampa do jet.

Thyago: sempre rola, e quando o cara para com um carro melhor que o meu pedindo tinta?

Poly: economiza na tinta pra poder pagar o carro

Thyago: É playboy pichador.

Parte IV

Thyagão: Lepole, bem, vamos lá! (corrige os erros de português se for publicar). Com relação ao homem no celular meu modo de criar: primeiro é a ideia. Como eu te disse essa série faz parte do “história sem quadrinhos”, onde eu faço sempre uma piadinha com relação a tecnologia (antes mesmo de assistir *Black Mirror*)

Gosto que o trabalho façam as pessoas refletirem, sorrirem. Fui muito influenciado pelos quadrinhos de humor dos anos 80 – Revista Chiclete com Banana, Piratas do Tietê, entre outras – Essa imagem foi a mais comentada, curtida, republicada que eu já fiz.

Fechada a ideia, penso na composição, onde irão ficar as imagens, tamanho e cores.

Por isso o cachorro, o fundo é os prédios, esse dois elementos tem uma função de composição para leitura da imagem e os balões também...

Você deve conhecer a regra do terço da Fotografia. Pois bem! Aplico muito ela na composição da imagens.

Poly: sim. Conheci com o Eduardo, no curso de fotografia que fiz em 2007.

Thyago: Então, os balões estão alinhados com os prédios e o cachorro; o cachorro está alinhado com o prédio, e todos estão na mesma linha do celular.

As pessoas não percebem, mas isso é a minha formação em design gráfico, me ajuda muito.

Até o cachorro no sentido contrário foi de propósito, para criar um estranhamento, se ele estivesse no mesmo sentido, o público poderia pensar que ele estava passeando junto do cara, por isso mudei o sentido.

As cores foram 5: laranja, berinjela no personagem, Amarelo no balão, da resposta, azul no tracinho do visualizado. Branco para retoque e outro laranja para chapar o fundo.

Thyago: Reforçando que gosto muito do fazer, o resultado nem sempre é satisfatório, mas o fazer me dar muito tesão, troca ideia com outros artistas com as pessoas...isso me motiva ainda. Fico destruído, mas o poder da imagem na rua é muito forte. – Eu me sinto com se

estive nu todo melado de tinta, e as pessoas me olhando, viu o tamanho do pincel dele? Como você está fazendo, pensando, refletindo sobre a imagem. Assim vou desenhando.

Valeu? Precisando, é só falar viu.

ANEXO E – Interação com o segundo grafiteiro – G2

Parte I

Grud: Tô querendo fazer o que eu quero. Não é seguir doutrina, dogmática.... mas tem tudo em tudo, é o jeito que cada um pensa e por onde vão.

Poly: quando eu comecei a enveredar por essas coisas.

Grud: qual é o curso que você faz? Qual é a tua formação?

Poly: minha formação inicial é em letras, aí fiz mestrado em linguística aplicada, na área do design – misturei linguística com design – nesse período eu tive essa experiência com grafite, aí eu achei fantástica a coisa do produzir e eu percebi uma diferença entre o que os caras do design faziam e a liberdade do grafiteiro.

Grud: mas isso tem uma diferença...tem a vertente do meu trabalho autoral, aí eu faço o que quero, do jeito que quero e tem a outra vertente do “eu preciso comer, pagar as contas” e aí você tem que se sujeitar ao que o cliente quer, que é o mesmo briefing e aí tem que ter esse jogo de cintura pra poder “fazer o que eu quero precisa de tinta, mas que de repente fazendo o que eu não quero rola uma grana e que eu não assino como artista mas que é um job”. Vez por outra, eu faço coisas assim, eu faço, não assino, não boto no meu portfolio...uso da minha técnica como uma impressora.

Poly: eu queria ver dentro do grafite uma coisa parecida com o processo que investiguei antes...como é que se constrói essa produção, como é a expectativa do grafiteiro, o que é isso diante do público alvo...

Porque vocês aqui no caso, vocês estão pintando o muro e não vão dizer: “ah, essa aqui é para pessoas de 15 anos, pessoas de 80 anos”. Não. Vocês não vão dizer isso. É pra rua.

Grud: é. Desde o velho de 80 anos, a criança...

Poly: esse é um questionamento que eu me faço durante a pesquisa, porque você produz para todos, mesmo que você faça um job, mas você está produzindo para todos porque está no muro.

Grud: sim. A diferença maior, porque assim, existem vários fatores aí a serem levados em conta: pegando desde o que o cliente quer, quando se é um job. Então, às vezes o cliente quer apenas higienizar, em que sentido... “ah, eu pinto, vem um pichador e pinta, eu pinto, vem o pichador e ...e eu percebi que eles não pintam grafite, então, vamo higienizar”. Vamo fazer um grafite pra espantar o pichador. Outra coisa é um que quer usar o grafite porque é uma linguagem jovem e quer usar esse apelo da técnica pra poder chamar. Outro que chama e quer um trabalho seu porque gosta do seu traço, da sua estética, da sua pesquisa, da sua linguagem

e quer um trabalho seu com uma conotação de arte, não é uma conotação simplesmente de higienizar ou por publicidade. Essa questão de transformar mesmo o espaço, levando pra ali uma obra de arte, que é o que a gente tá fazendo aqui hoje. Isso abre um significado outro, um muro que tava todo pichado, todo riscado, de repente você faz aqui uma contextualização que transforma legal. As pessoas passam, param, olham, enfim...se identificam ou não... “eu gostei mais desse, eu gostei mais daquele...esse é feio, ah, esse é bonito”. Isso é uma coisa legal de tá na rua.

Poly: isso é uma hipótese que tenho dentro do trabalho que é de que o grafite, ele recategoriza a realidade, ou seja, ele reconstrói a realidade e na qualificação um professor meu não compreendeu, porque ele não acredita muito nisso, ele não entendeu a reconstrução do que eu tava falando (eu achei isso).

Mas aí você aqui já tá me dizendo isso.

Grud: se você fizer de uma forma mais científica...

Poly: é porque eu penso que, por exemplo, como você falou: você passa aqui hoje e essa parede tá cinza e pichada, você nem olha...amanhã...

Grud: é.

Parte II

Grud: Aquele *graffiti* que tem lá na D. Manuel, esse *graffiti* é um site específico, ele foi pensado a partir do lugar, tinha uma porta e uma janela fechada e uma arquitetura de uma casa antiga e o que eu fiz foi “habitar”, fazer o interior dessa casa, a ideia foi essa. Então, coloquei uma porta, como se tivesse uma mulher na porta, como se tivesse um homem na cadeira de balanço e aí coloquei uma lâmpada, as telhas, um quadro na parede, um rádio. A ideia é ocupar, através do *graffiti*, gerar essa questão do interior: uma casa que tá fechada e de repente tá ocupada de forma pictórica.

Grud: foi bem legal a aceitação do público. Nas redes sociais eu pude perceber o quanto que as pessoas repostaram, fizeram fotos no lugar e me marcaram e eu acompanhei um pouco por isso. Depois de um tempo aconteceu de a galera pixar, teve um pixo em cima e teve também um artista que fez uma intervenção lá em cima, que é o Brutus, eu acho o nome dele, que desenha o Brutus do Popeye, tem lá o stêncilzinho dele lá em cima e mais recente abriram uma porta, colocaram um portão, nessa parede que era fechada. Que originalmente tiraram as portas e janelas, fecharam de tijolo e rebocaram. Foi onde eu fiz o *graffiti* em cima. Foi um *graffiti* não autorizado, então, uma coisa do espaço abandonado que tinha ali.

Poly: teve problemas pra fazer porque não tinha sido autorizado?

Grud: Não. Não chegou ninguém pra reclamar, uma vez eu passando de carro vi um jovem que vinha da escola com um giz, riscando e aí eu gritei com ele: “ei, rapaz, faça isso não!”. [...] Mas assim, o bacana de ele ter passado por todo esse processo de tempo porque também a pintura se desgasta com o tempo além dessas intervenções que o *graffiti* recebeu e aí tu pode vê hoje como ela está lá, se mantém...legal como também faz parte da paisagem, da afetividade da cidade. Muitas pessoas já vieram falar dele pra mim com relação, como tem uma ligação, como acha legal, como aquilo mexeu, enfim....

Poly: faz tempo que ele tá lá?

Grud: 4 anos.

Poly: essa ideia surgiu depois que tu viu o local, aí deu aquela ideia, não é?

Grud: isso!

Poly: não existia já uma intenção prévia?

Grud: não. Na verdade de passar e ver o espaço, aquela porta e janela fechada com a parede, cimentada e rebocadinha, aquilo despertou pra...eu pensei em fazer em vários, sair mapeando..mas só fiz esse.

Poly: no caso do Mara hope?

Grud: Mara hope era algo que há um tempão que eu ficava namorando e pensando em fazer alguma coisa lá, aí teve um projeto da Maíra Ortiz, que é um projeto chamado para ver o mar, foi uma exposição que ela fez através de um edital do governo e esse edital, esse projeto era pra fazer projetos de arte urbana na orla. Aí ela convidou a mim....os artistas eram eu, ela e o diego de santos e aí eu fiz dois trabalhos que foi a pintura do marahope e umas birutas de vento, que é uma coisa que há muito tempo venho pesquisando e queria dar esse primeiro start. Marahope foi bem legal porque mexeu bastante com a cidade, teve uma repercussão bem forte na mídia e tanto eu recebi mensagens positivas como mensagens de protestos por parte da galera, de quem gostou e quem não gostou.

Grud: teve até uma coisa mais forte que foi a questão de uma pessoa que entrou no meu instagram e postou na foto uma mensagem, não discordando do meu trabalho, mas com um caráter mais agressivo tipo, “cara, eu vou jogar essa tinta na sua cara” e eu apaguei o comentário dele e ele comentou novamente e disse se me encontrasse ia “tacar” tinta na minha cara. [...]

Grud: ali é um trabalho side specific, um tipo de pintura se adequando ao espaço, eu não tinha, por exemplo, estrutura pra fazer uma pintura mais figurativa. Então a forma que eu encontrei de pintar foi derramar tinta, aproveitar a gravidade, toda essa questão e foi dentro de outro projeto que eu chamo de prisma, que é a ideia de através das cores... na verdade é

reprisma, que é a ideia inversa do prisma, porque o no prisma passa um foco de luz e esse foco de luz sai colorido e a ideia é que eu leve luz através do colorido: joga um colorido e esse colorido leva luz pra esse lugar que tá esquecido, que tá ali abandonado.

Poly: você atualizou a ideia do prisma

Grud: é. fiz o caminho inverso, ao invés de a luz passar e trazer cor, a cor traz a luz. Essa foi a intenção. Eu tenho alguns pontos mapeados na cidade pra fazer isso; tá em stand by.

Teve como sempre essa galera que é do contra, que tá esperando qualquer coisa pra ser do contra, mas que é normal também e teve uma coisa muito legal porque veio à tona a história dele, levou o meu trabalho, Mara Hope e Fortaleza pra vários outros lugares. Esse trabalho do Mara Hope foi publicado por uma revista americana de street art (Public art review).

Teve um jornal de Brasília que fez uma matéria sobre embarcações abandonadas na orla brasileira e entrou em contato comigo, muitos sites publicaram....foi legal que deu essa visibilidade pro meu trabalho, pro Mara Hope e pra cidade.

Poly: Você tem acesso a esses comentários?

Grud: teve um cara que fez uma carta aberta “carta aberta à Narcélio Grud”, mas essa carta não permitia que eu comentasse; era bloqueada.

Poly: para produzir, você teve que ficar em cima do Mara Hope

Grud: é. Eu tive que fazer toda uma logística: fui lá fazer uma visita técnica pra ver o quê que eu poderia fazer; então, eu contactei com alguns pescadores que moram ali na comunidade do poço da draga e encontrei um que se dispôs a ir; fizemos uma primeira visita técnica e depois o trabalho propriamente dito. Marquei o dia, preparei as tintas, vi como é que era, os detalhes de alimentação, suporte da filmagem do processo; eu gosto muito de fazer esses vídeos, fica bom pra os outros veem, a gente joga na internet.

Grud: Sim, sim, o processo foi se desenvolvendo, a gente foi descobrindo os materiais para se trabalhar, foi pensado em usar tinta sintética, então vi que tinta a base de óleo não ia dar certo com a água, então usei uma tinta látex com uma base de água, que adere de boa; tem a questão da maresia que desgasta rápido porque é uma carcaça de ferrugem; Interessante que depois que a gente começou a fazer isso foi aparecendo uns vídeos de antes, dos anos 80, do navio, ele era três vezes o tamanho que tem hoje, muitas peças foram roubadas, o navio foi sucateado.

Poly: Você era o único grafiteiro que estava lá?

Grud: não, estava eu e o “sorak”, ele também grafita mas estava como meu assistente.

Grud: também quero falar da vassoura que usamos pra pintar o chão, eu criei a vassoura, eu jogava as tintas e depois água para fazer com que ela escoasse. Utilizei uns garrações, a tinta

foi levada dentro de garrações, tinha na media de trezentos litros de tinta. O barquinho levou a gente, teve a questão do sol também, camisa de mangas longas,

Poly: teve toda uma preparação especifica para o local né. Normalmente vocês tem esses cuidados quando vão grafitar na rua?

Grud: Sim, hoje eu tenho duas camisas, chapéu UV, que protege até o pescoço, máscara, de vez em quando boto luva, procuro pintar no horário que o sol esteja mais ameno; não gosto muito de pintar a noite devido como modifica a luz.

Poly: É bem interessante pois quando a gente assiste o documentário sobre o grafite a gente vê muita tendência no noturno, ainda tem muito a questão do fora da lei, então tem muito noturno ainda, mas hoje em dia já tem outra conotação, apesar de nem todos os espaços serem autorizados, mesmo assim ainda tem galera lá de dia, de noite.

Grud: Pra mim, porque trabalho com colorimetria, com cor, agora com essas luzes novas que estão colocando em fortaleza de led, acredito que vá melhorar. Aquela outra lâmpada amarelada, era difícil, a gente pintava uma coisa de noite e de dia era outra coisa, porque ela mudava as cores, “tu” pintava uma coisa a noite e “massa” quando ia ver de dia “que marmota é essa?” (risos)

Grud: Melhorou. Foi legal, esse trabalho deu um dom maior, foi mais expressivo. Numa dimensão, uma proporção mais monumental. A questão de ir lá pro barco, levar o material, saber quem é o dono, se é público ou privado, veio a tona que é privado, mas está abandonado, a própria comunidade do poço da draga que está mais próxima a ele , mas não gosta dele, ele enferrujado acham feio; o povo da comunidade achou bonito, legal. Isso foi legal, pois eles que estão mais próximos gostaram, eles que estão ali todo dia vendo, eles curtirem foi legal.

Poly: Aquilo faz parte da vida deles.

Grud: É, e foi interessante fazer esse trabalho, que mexa, que tire do lugar comum. **Poly:** no caso do poço da draga realmente transformou, assim, provou e comprovou pelos comentários e repercussão na mídia que ele realmente transformou o lugar...

Grud: é , o objeto, tem aquela coisa de “ah preferia do jeito que estava, o ferrugem eu gostava mais”, enfim, teve uma série de manifestações pros e contras, o que “eu curti” o que “eu não curti”, mas ao mesmo tempo a questão de quando você torna um trabalho público ele passa por esse “crivo” do gostei/não gostei, e aí é desapegar.

Poly: E na tua opinião, quando tu grafita num lugar, esse lugar pra ti se torna uma outra coisa?

Grud: Claro, claro, e tem até essa coisa *do side specific*, eu gosto muito disso, eu tenho um caderninho de desenhos que é onde eu vou rabiscando enfim, e aí, as vezes eu bato o olho num lugar e penso que lugar legal, cabe esse desenho, não só questão do tamanho mas do local em si, e essa coisa de ser legal é uma coisa que sempre tá, por que assim, pra todo canto que você vá pintar tem que bater palma e perguntar se pode pintar, principalmente o meu trabalho que tem uma coisa mais esquisita né, principalmente o meu trabalho tem um caráter mais...

[...]

Grud: É o preço né, tem o que deixa você pintar sim, “quero que você pinte mas é uma casinha”, “minha filha vende roupas então pinte algo que tenha ver com a loja dela”.

Poly: não é assim que grafiteiro trabalha ne?

Grud: Olha depende sabe, também não existe uma fórmula assim/assado, eu sei que cada um tem um jeito, então, pra alguns inclusive o trabalho chega numa maturidade mais rápido, consegue encontrar...eu já to numa pesquisa que já faz um tempão, me encontrando pra onde eu vou dentro do grafite. Tem essa coisa do tempo, de maturação, e tem essa coisa hoje que a internet dá que é a questão de tá mais fácil, o que se vê muito hoje é artistas que copiam de outros artistas. Tiram o nariz de um, o olho de outro, a boca de outro e de repente criam o seu.

Poly: hum, da casinha ? Essas idéias que tu tem, assim, elas vem da tua experiência de vida, do teu conhecimento de mundo, e são coisas locais também não é?

Grud: também, minha pratica vem de todo lugar na verdade, as vezes assistindo filme, alguma coisa, as vezes uma palavra, uma imagem, uma coisa que desperta,as vezes vendo um link de algum artista que tem alguma coisa que desperta né, lendo uma poesia, escutando um som, conversando na rua, dormindo, sonhando, então, tem coisas que vem assim do nada, tem coisas vou maturando, maturando, riscando, riscando; e muitas não vão pra rua e outras a gente vai ficando mais criterioso com o tempo.

[...]

Grud: Tem o gancho pra botar rede, tem a lâmpada, um quadrozinho, rádio, uma rede...

Poly: Representou bem aquela idéia de casa ocupada que a gente conhece do interior né, isso.

Grud: Do interior né...

Poly: Aquele quadro lá, do marido e da mulher que é pintado né...

Grud: pois é, o casal, as cadeirinhas de macarrão, os “buchudim”...

Poly: é que se não for assim aqui no Ceará, o calor daqui não deixa ficar sentado não, (risos)...

ANEXO F – Interação com o terceiro grafiteiro – G3

Parte I

Abu: ...a figura tem que dizer muito didaticamente o que quer dizer...

Poly: tem gente dentro do contexto das artes que acha que o grafite não é texto, porque acha que dizer que o grafite é texto está menosprezando a produção grafiteira. Porque eu não vejo por aí, para mim, o texto é um evento comunicativo. Isso aqui é um evento comunicativo, então é nessa perspectiva que eu estou tentando defender a ideia de que o grafite é texto. Aí eu tô indo contra duas vertentes...

Abu: mas é até pelo próprio nome, não é? Porque *Graffiti* é escrita na rua e aí tá ligada aos escritos que foram encontrados em pompeia, depois que descobriram que era uma cidade soterrada pelo Vesúvio...e aí o nome que eram dadas a essas escritas que tinham lá era grafite, por isso que o grafite que a gente faz, a gente usa a mesma escrita como no italiano, mesmo: *graffiti*. Porque o grafite abrasileirado como querem dizer, ele acaba abrindo pra muitas...ele vai pro mineral, pro crayon. Então, aí eu acho que ele acaba perdendo esse sentido, do que é escrita na rua, entendeu?!

Poly: faz sentido...

Abu: eu sempre quando dou oficinas eu falo isso pra galera. Lógico que isso não é um senso comum, não são todos os grafiteiros que defendem isso ou falam sobre isso, depende muito do grafiteiro. Eu sou um grafiteiro pesquisador, como o povo fala, leio muito, tenho muito material. Porque como dou formação nessa área, quanto mais informação tiver é melhor, né?! Então, vejo muito documentário, vejo muita gente falando, busco muito material.

Poly: fiz um curso com o emol e aprendi muita coisa....ele deu muito link pra pesquisa e achei isso muito bacana.

Abu: pois é..eu tô acompanhando um cara agora, que é o Nilo, ele tá fazendo uns tutoriais. È um curso de grafite, mas é um tutorial no youtube. Ele é muito didático e ele toca nessas questões todas. Tipo, um grafiteiro que usa o projet pop pra fazer os hiperrealismos, por exemplo, e aí tem uma parcela de grafiteiros que rechaça essa atitude {ruídos}...já lá no renascimento italiano, já usava a câmera escura e que é o mesmo processo e aí tem essa discussão...um lance de alguns não entendem como é que...o quê que a gente chama de pichação não é grafite, o quê que é diferente.

Poly: Aqui no Brasil, o pessoal faz a diferenciação.

Abu: nas oficinas sempre rola essa discussão. sempre... é tudo igual. E eu uso sempre o slicks, de São Paulo, porque ele coloca a tag, começa colocando a tag, tudo no vermelho e aí

depois ele vem com outro tom vermelho e ele enche de tag a parede: fecha! Bota um em cima do outro, vai fazendo. Aí ele vem com outro vermelho um pouquinho mais claro, depois um mais claro. Aí quando ele sai da parede, tá uma pintura abstrata, uma abstratação gigante e eu sempre levo esse artista e mostro como é muito tênue, como você fala, rechaça a pichação e coloca o grafite com o status de arte sendo que são a mesma coisa. Eles colocam com essa diferença, mas muitas vezes só fortalecendo a criminalização, que é só por isso...como eu tava até falando, o pessoal é muito... “Ah, professor, vem fazer uma oficina aqui na escola, tem muita pichação”. Minha primeira conversa com a diretoria da escola é essa: “É tudo grafite, eu não pinto sobre as pichações que estão aí, eu sigo a lei universal da rua, você tem que pintar antes, senão não pinta”, pra fazer esse debate. Isso tem que tocar antes. “ah porque tá deprimindo o patrimônio público” é muito fácil você falar desse lugar, daquele lugar que não é o seu.

Poly: Lá dentro da Uece tem muito isso: “muro limpo, povo calado”. Eu acho que faz todo sentido isso aí.

Abu: sim. Todo sentido...

Poly: aí, nessa perspectiva todinha, eu não vejo como o grafite não transforma a realidade.

Abu: é. Ele é muito visto por esse viés, assim... Nos anos 90, por exemplo, (eu fui do movimento hip hop, entrei em 89); aí 91, 92 as prefeituras começaram a se aproximar das pops que era as organizações dentro daqueles bairros (bboys, grafiteiros, mcs, djs) já querendo fazer esse link, porque parecia que o hip hop era a tábua da salvação, aí queria que eu desse a oficina de grafite, uma oficina de break dance, oficina de dj, de rima porque era a tábua da salvação da juventude, era a ferramenta transformadora. Começou a ser vista nesse sentido aí...Foi bom e foi ruim ao mesmo tempo, por que isso acabou desarticulando a gente do movimento mesmo, a gente sempre teve muita autonomia...

Poly: é como se vocês fossem a reboque do hip hop.

Abu: Isso.

[...]

Abu: eu não tô mais como organização, não estou mais dentro da organização do hip hop...porque hip hop passou a ser uma filosofia de vida, é minha formação política, é minha formação em vários sentidos...é como eu estava dizendo, as prefeituras começaram a criar projetos pra financiar...oficinas e tal...aí foi muito bom, porque a juventude...acabou provocando uma certa profissionalização da galera, tem muitos contemporâneos meus que dão oficina de dança e não é só de break dance e já foram pra uma dança mais contemporânea. Aí foi muito rico porque com a aproximação dos partidos – sempre tem essa

cooptação – aí você acaba perdendo um pouco a autonomia, não que fosse ruim você ou que seja ruim você se organizar partidariamente...mas a gente tem uma organização muito autônoma, assim, o hip hop ele surge como uma zona temporária...ele e os “block pie” que o “Courrucks” fazia lá no Brooklin. Aí a genteaí chega um partido de esquerda que tem uma proposta, tem uma linha partidária, isso acaba desarticulando porque tem uma cara que se filia ao partido....acaba gostando...se distancia do movimento e acaba desarticulando. A separação do movimento hip hop em 96 aqui, se deu nesse sentido.

Parte II

Poly: ...porque as pessoas estão reconhecendo, elas estão lembrando...”ah, tem um grafite em tal canto, tem isso em tal canto”. Depois veio um colega conversar comigo que ele tava procurando é...os grafites do filtro de papel...aí ele disse que onde tem o do filtro de papel na cidade, ele fotografa e tá criando um caminho...aí tme outros mais, mas é porque ele gostou da estética dele. Aí, eu vejo que isso tá movimentando a galera mesmo, não é um modismo..porque as vezes o que dá a impressão é que a gente tá vivendo um fanatismo em torno de uma coisa que vai passar...daqui a pouco a galera vai se apegar a outra coisa.

Abu: é isso que eu tava falando com o thyagão. “ macho, daqui a pouco essa galera que tá pintando na rua porque é moda, passa e agente continua pintando...

Poly: é.

Parte III

Poly: Abu, o teu personagem da cabeça de saco de papel tem nome?

Marquinhos: Malungo

Poly: Todas as versões que tu faz, nos diferentes contextos são derivações dele, não é?

Marquinhos: Isso. Malungo significa companheiro, era um termo usado nos tumbeiros.

Poly: tu pode me falar um pouco da tua relação com a produção do Malungo? Há quanto tempo você desenvolve esse personagem....porque você o adotou como referência do teu trabalho....de onde surgiu a ideia para o desenvolvimento dele....

Marquinhos: Comecei a desenvolver o Malungo em 2014 dentro da necessidade de voltar a desenhar, já que vinha desenvolvendo trabalhos apenas com stêncil e com fotografia. No desafio de desenhar o corpo humano surge o mamulengo ou Cassimiro Coco como é mais conhecido no interior do Ceará. Dai então minhas referências começam a surgir junto à figura, minha afro descendência, enfim, minhas questões.

Poly: massa! Daí, você incorpora o espírito de cada momento, evento, contexto que vai grafitar e dá a ele um estilo diferente. É isso?

Marquinhos: isso... Vou criando a partir de propostas de convite ou o que aquele lugar sugere.

Poly: no caso do que você fez no museu firmeza, qual era a proposta ou o que o lugar te sugeriu pro Malungo que você fez lá?

Marquinhos: bem... o muro que fica em frente é sempre visitado e revisitado por grafiteiros, os muros que acompanham os trilhos sempre foram "alvo" basta olhar a quantidade de tag's que existem e resistiam até a reforma para o metrofor. Então, fiz um que fala dessa renovação das paisagens através do *graffiti*.

Poly: "renovação das paisagens através do *graffiti*". Essa tua fala aqui é ouro pra mim!

Marquinhos: não entendi

Poly: isso que você falou sobre o *graffiti* renovar a paisagem é parte da tese que estou defendendo e ver isso materializado na fala do grafiteiro que está na minha pesquisa é muito bom.

Marquinhos: entendi.

Poly: aquele que você fez no Palmeiras, no evento que tratava da violência contra a mulher, é uma versão feminina do teu personagem?

Marquinhos: não, na real nunca pensei nessa diferença. Mas lá é ele dando o toque com relação aos abusos diários que nós homens cometemos diariamente em alguma medida

Poly: um toque muito certo!

Marquinhos: o *graffiti* tem uma cena muito machista, mesmo com o aumento de número de mulheres escrevendo na rua.

Poly: nesse caso, essa constatação te serviu também de motivação pro desenvolvimento desse *graffiti*?

Marquinhos: sim, é uma constatação antiga, uma sociedade machista reproduz o machismo todo o tempo e na cena não poderia ser diferente, ainda que o eles dentro do *Hip Hop* também se propõe promover a igualdade.

Poly: é um traço muito forte da nossa sociedade. Mesmo as famílias que tem como referência mais forte uma mulher tem atitudes machistas.

Marquinhos: as mulheres acabam reproduzindo o machismo e naturalizando também em algum nível.

ANEXO G – Resposta ao questionário – I1

Perguntas pessoais: aqui procuramos entender sobre sua identidade e sua opinião sobre a ação de grafitar espaços.

Seu nome e idade: Yuri Peixoto Ribeiro, 35 anos.

Sua formação: superior completo

Sua profissão: Professor

Seus hobbies: Gosto muito de tudo que se relaciona a net: vídeos, documentários, redes sociais, por exemplo.

O que prefere: pixo ou *graffiti*? Acha que existe diferença entre um e outro?

Graffiti. Acredito que sim, vejo o pixo como uma linguagem de reivindicação, de subversão e de protesto. O *graffiti* é mais lúdico, creio que seja mais inclusivo também e é melhor visto pelas pessoas.

Para você, os *graffitis* melhoram ou pioram a paisagem urbana?

Eu fico encantado quando vejo os muros da reitoria e dos campi de educação, letras e arquitetura. São lindas imagens, encanta ver, como sou meio leigo em relação à pintura e ao desenho, só observo e silencio. É muito talento, uma visão política aguçada e beleza. Então, a resposta é que melhoram sim.

ANEXO H – Resposta ao questionário – I2

Perguntas pessoais: aqui procuramos entender sobre sua identidade e sua opinião sobre a ação de grafitar espaços.

Seu nome e idade: Wendel Alves de Medeiros – 39 anos

Sua formação: mestre em comunicação (UFC) e doutorando em educação (UECE)

Sua profissão: professor

Seus hobbies: fotografar e desenhar

O que prefere: pixo ou *graffiti*? Acha que existe diferença entre um e outro?

Gosto dos dois. Do pixo posso dizer que o que me atrai são os grafismos quase caligráficos, que quase sempre me remetem à tipografia e a caligrafia. Quando adolescente nutri por pouco tempo a vontade de me aventurar nos muros do bairro, mas antes de me aposentar precocemente pude deixar minha marca elaborada com tinta spray automotiva, conseguida a duras penas nas lojas de peças de automóveis próximas ao centro da cidade de Fortaleza. Foi uma experiência tensa e emocionante, e desde então, não desenvolvi um ranço com quem é pichador. Gosto de tentar desvendar as letras que aparentemente se escondem nos desenhos elaborados pelos pichadores, e justamente por isso, em várias cidades pude perceber distinções na elaboração das pichações tão marcantes nas grandes cidades. Recentemente vasculhando o Instagram, tive a oportunidade de descobrir vários pichadores que estão com trabalhos artísticos consolidados nacionalmente e internacionalmente. Para citarmos um nome, sugiro ver os trabalhos do Rafael Sliks ou @rafaelsliks, esse artista carrega consigo toda a transgressão tão característica do pixo, mas ele soube pensar sua *tag* para além dos muros e promoveu a tradução desse universo para telas e outros suportes. Essa situação mina um pouco essa distinção entre *graffiti* e pixo, quando visto por essa perspectiva artística. Acho que deveríamos até evitar essa dicotomia (não relaciono minha fala a pergunta da pesquisa, mas aos veículos midiáticos que insistem nesse rótulo). Quando observo um pixo, meu olho bate na sua forma, então meu pensamento procura conexões com o meu repertório cultural e imagético e nisso emito um juízo de valor em relação ao que vi. Grande parte do que vejo, são formas abstratas, noutras percebo o desenho de letras, frases, personagens, e pegando esse gancho, é nesse sentido que não vejo distinções severas entre *graffiti* e pixo, inclusive é sabido que desde a sua explosão nos idos de 1960 e 1970, os dois estão associados ao

protesto, a insatisfação e a transgressão das minorias, muito mais ligado aos aspectos políticos e sociais, do que apenas enquadrar o pixo ou o *graffiti* como contravenção.

Para você, os *graffitis* melhoram ou pioram a paisagem urbana?

Acho que a questão não é melhorar ou piorar, já que essa experiência estética vai muito de como o pixo e o *graffiti* conseguem acionar nossos sentidos. Poderíamos até arriscar e dizer que muitos emitem um juízo de valor, influenciados pela rasteira informação e não o saber, e logo enquadram o pixo e o *graffiti* como algo que piora a paisagem urbana. Do meu ponto de vista, prefiro romper a camada fina da informação superficial e midiática, que insiste numa postura dicotômica ao denominar pixo como algo ruim e *graffiti* como algo positivo e artístico, e também me arriscar de forma mais profunda a entender pixo e *graffiti* como experiências estéticas singulares, portanto, eminentemente subjetivas e que a partir daí, se provocarem repulsa ou atração, que seja por via do sensível, do emocional, do arrepiar ou não a pele. Se estas experiências forem positivas ou negativas, o mais importante é que foram experiências estéticas e aí pode ser muito salutar afirmar que a presença do pixo e do *graffiti* não pioram a paisagem urbana, pelo contrário, ajudam o ser urbano na compreensão do que é ser e estar numa metrópole ou megalópole.

ANEXO I – Resposta ao questionário – I3

Perguntas pessoais: aqui procuramos entender sobre sua identidade e sua opinião sobre a ação de grafitar espaços.

Seu nome e idade: Rodrigo Seixas, 34 anos.

Sua formação: Superior Incompleto

Sua profissão: Designer Gráfico

Seus hobbies: Games, Música, Patins, Skate.

O que prefere: pixo ou *graffiti*? Acha que existe diferença entre um e outro?

Graffiti. Vejo diferença entre pichação e *graffiti*. Vejo como pichação quando alguém apenas “taga” o nome em um local, deixa apenas sua marca, nome.

Graffiti vejo mais como uma representação gráfica de uma ideia, seja apenas visual ou crítica.

Para você, os *graffitis* melhoram ou pioram a paisagem urbana?

Melhoram (mas como vejo diferença entre *graffiti* e pichação, minha visão é oposta no que se refere à pichação).

ANEXO J – Resposta ao questionário – I4

Perguntas pessoais: aqui procuramos entender sobre sua identidade e sua opinião sobre a ação de grafitar espaços.

Seu nome e idade: Camila Alves – 31 anos

Sua formação: Formada em Letras-Português (UFC), especialização em Arte (SENAC) e Mestrado em Arte e Cultura Visual (UFG)

Sua profissão: Pesquisadora, doutoranda no PPG em Arte e Cultura Visual (UFG)

Seus hobbies: Viajar e sair com amigos

O que prefere: pixo ou *graffiti*? Acha que existe diferença entre um e outro?

Acredito que as duas manifestações são representações no cenário urbano, significam pra mim vozes da cidade, seja Pixo ou *Graffiti*. Eu não vejo diferença, apesar de aspectos visuais que as diferem, não tenho preferência, as duas formas de comunicação são parte da cidade.

Para você, os *graffitis* melhoram ou pioram a paisagem urbana?

A paisagem urbana já representa o pior e o melhor dos que nela habitam, não creio que o *Graffiti* não tem necessidade ou função diante da paisagem em si, vejo o *Graffiti* e a Pichação como elementos que já compõem esse cenário.

ANEXO K – Resposta ao questionário – I5

Perguntas pessoais: aqui procuramos entender sobre sua identidade e sua opinião sobre a ação de grafitar espaços.

Seu nome e idade: Margot Kupferbosevich, 20 anos.

Sua formação: fiz 3 semestres da licenciatura de teatro na UFC conta? Terminei o ensino médio... não entendo como minha formação ou profissão influenciariam na compreensão de meus pensamentos, ideologia...saca

Sua profissão: Não tenho, nunca tive

Seus hobbies: Desenho, pinto em cerâmicas, cartões...vendo mesmo só pra auxiliar nas passagem de ônibus quando tou cansada pra traseira ou pular catraca.

O que prefere: pixo ou *graffiti*? Acha que existe diferença entre um e outro?

Para você, os *graffitis* melhoram ou pioram a paisagem urbana?

Na real eu nunca pesquisei sobre o significado, mas pra mim sempre enxerguei essa parada de *graffiti* como a versão gourmetizada da pichação ,tipo algo que era necessário pro mercado poder se apropriar a posterior vender só que antes de se apropriar eles demonizam o que deu origem, do jeito que meu pai odeia “pixação” minha mãe ou as mães dos meus amigos que mesmo moradoras de favela odeiam tudo que te marque quanto “favelado” por conta da concepção de certo ou errado que é passada pelo senso comum na grande mídia, vejo a galera que pixa em alto de prédio nobre tbm riscar ou pintar com as táticas que “grafiteiros profissionais” grafitam , a diferença é que alguns são reconhecidos como artistas já os outros são retaliados por todo resto.

Pra mim o *graffiti* reflete aquilo que não se pode passar na tv, o mundo pode estar em chamas a beirada da extinção porem se não passar na tv então não existe o pânico generalizado então o mundo entra numa pacifica conclusão de que tudo está bem, agora quando o burguês bacana dirige seu carro de manhã cedo e a diarista sonolenta balançando dentro dum busão passam em frente dum muro riscado escrachando o militarismo, o governo, o sumiço do Amarildo, os donos da Samarco... Eles tipo que saem do estado zumbi mecânico e acordam por instantes pra pensar sobre e ao meu ver isso não só melhora a paisagem urbana mas tbm a paisagem sociocultural, é a forma de dar voz aquilo que se é proibido falar, escutar e sentir.

ANEXO L – Resposta ao questionário – I6

Perguntas pessoais: aqui procuramos entender sobre sua identidade e sua opinião sobre a ação de grafitar espaços.

Seu nome e idade: Paula Machado

Sua formação: Licenciatura e Mestrado em História social

Sua profissão: Historiadora e produtora cultural

Seus hobbies: fotografar, também gosto de ir à praia, desenhar.

O que prefere: pixo ou *graffiti*? Acha que existe diferença entre um e outro?

Prefiro grafite. Acho que sim. O grafite tem mais desenhos e as letras também na maioria das vezes são diferentes. Mas, dependendo da mensagem do pixo e do local onde é feito, acho que também pode ser legal.

Para você, os *graffitis* melhoram ou pioram a paisagem urbana?

Só melhoram. Dá mais cores! Torna a vista das ruas mais agradável! Instiga a percepção de quem passa.

ANEXO M – Resultado da interação com o *graffiti* – II

Poly: me fala da tua impressão geral sobre ele.

Yuri: Parece clara a relação do texto escrito com a imagem, o jovem está muito atento ao celular e deixa de lado o que está a sua volta. O cachorrinho não teve atenção e foi pelo lado oposto.

Poly: Você acredita que há uma tentativa de comunicação entre o grafiteiro e a cidade e seus passantes ou esse grafite foi feito meramente por uma questão de ilustração?

Yuri: Tem uma visão forte sobre comportamento, não foi aleatório. Creio que o grafiteiro queira chamar a atenção das pessoas. Mudarem um pouco seu comportamento diante da tecnologia.

Poly: O que está sendo mais importante nessa produção: a imagem ou o que está nos balões?

Yuri: Eu gosto das imagens, falam por si. Mas creio que a parte escrita ajude, complemente melhor a imagem. Fica mais fácil entender. Acredito, então, que a imagem seja mais importante.

Poly: ao ler o que está no balão você pensa em quê? tem alguma experiência particular que vem à mente, ou outra coisa?

Yuri: Sim, remeto a mim. Quando estou na tela do celular, não escuto ou dou atenção a nada ao meu redor. Sou atento a tela, naquele momento, sei que isso é um defeito, tento melhorar um pouco.

Poly: então esse *graffiti* pode ser um chamado a um novo comportamento?

Yuri: Sim. Uma mensagem bem pensada; remete bem ao que vivemos nesse momento. Bom até pra mim.

Poly: você acha que o local sem a intervenção do grafiteiro era melhor?

Yuri: Não. Agregou. Ficou mais bonito o lugar. Certeza. O centro é meio caótico e decadente. Uma imagem dessa traz uma leveza.

Poly: tem uma teoria que eu trabalho na tese que é a recategorização. segundo ela, recategorizar é transformar um elemento do texto por meio de um acréscimo de valor, ou seja, dizemos a mesma coisa com outras palavras ou gestos ou figuras.

Poly: bom...eu defendo que a recategorização não ocorre só com as palavras, também com as imagens.... Além disso, defendo também que esse processo acontece para além da materialidade textual. Por exemplo, um designer faz um cartaz de divulgação no formato de cartão postal....

Yuri: Eu fiz um seminário em que as folhas que entregamos era no formato de colunas de jornal. Parecia jornal. Mas ao ler era "outra coisa" – Linhares Filho.

Poly: isso. o espírito é bem esse; no caso do cartaz, depois que a função divulgação perde o efeito, esse material pode ser usado por mim como um cartão postal. Nesse sentido, digo que ocorreu uma recategorização do formato do objeto...

Yuri: Beleza. Legal. Ainda tem outra função. Bacana

Poly: agora, eu estou dizendo que um muro sem *graffiti* causa uma impressão e um muro com *graffiti* causa outra impressão e isso eu chamo recategorização do real.

Yuri: Ok. Tô contigo.

Poly: Você acredita que essa produção é recategorização de alguma coisa?

Yuri: Acredito que sim. Algo que veio de observação mesmo

Poly: ela convida pra alguma transformação?

Yuri: Sim, a mudança no comportamento, largar um pouco a tecnologia e observar o que está à volta.

Poly: Existe algum elemento do real que justifique essa reflexão? A reflexão que tu fez anteriormente.

Yuri: Sim. E o nome dele é smartphone. Este instrumento de injeção do que temos de mais instintivo e, por vezes, oculto. Injeção nos outros no caso.

Poly: Se você fosse convidado pelo grafiteiro dessa produção para fazer alguma alteração, qual seria?

Yuri: Eu seria mais fúnebre, colocaria umas olheiras, só isso mesmo.

Poly: o que elas representariam nesse caso?

Yuri: Mazela, decadência.

ANEXO N – Resultado da interação com o *graffiti* – I2

Poly: no geral, qual é a tua impressão dele?

Wendel: gosto do traço. e o lance tá na economia desse traço

Poly: o traço do grafiteiro?

Wendel: já é um grande contraste com os *graffitis* que estou acostumado a ver (acho que não tem esse "s"), já que muitos deles até obedecem a uma forma de apresentá-los sim. do traço do grafiteiro quando falo de forma já reconhecível tô falando de uma espécie de padrão: muita cor, figurativos, com volume, contrastes de luz e sombra, enfim, o *graffiti* do thyagão é simples e potente ao mesmo tempo simples no traço e muito forte na mensagem.

Poly: massa

Wendel: e isso numa massa visual com tantas formas e cores, chama o meu olho pra parar e ver o ler o que aquele graffti pode me dizer.

Poly: o que ele te disse num primeiro instante?

Wendel: alguém em reflexão. isso sem ter lido o balão

Poly: interessante. Se não tivesse o balão, você acha que daria pra sacar esse lance de alguém em reflexão?

Wendel: mas a posição dele e o rosto apontavam pra mim uma forma contemplativa, alguém questionando sobre algo, depois vi o balão e achei muito bacana

Poly: "mas a posição dele e o rosto apontavam pra mim" achei interessante essa sua fala aqui. Me deu a impressão que você se sentiu em interação direta com o *graffiti*. Foi isso mesmo ou estou "viajando"?

Wendel: acredito que seria mais difícil. Tem um autor que curto muito chamado Vilém Flusser (acho até que você lembra que já falei dele pra ti) e ele fala que "imagens são superfícies em que ideias se inter-relacionam". Quando vejo essa citação, pra mim fica muito forte que essas ideias partem do criador e também do espectador, e aí fica difícil ou até impossível de medir como essas ideias vão se completar ou complementar com as intenções do autor.

Wendel: Acho que quando batemos o olho nas criações que nos cercam, elas até já não são mais as criações dos autores, transformam-se passam a ser outra coisa e isso é bacana, parece um hipertexto, vai de um ponto, que leva a outro e outro, num movimento ad infinitum. Poly, tô fumando nada não viu, se minhas respostas estiverem muito doidas, dá o toque aí.

Poly: acho que você ia gostar de ver minha defesa. falo coisas muito nesse sentido suas falas estão perfeitas aliás...não tô aqui pra julgar, apenas pra refletir junto com você

Poly: nessa tese, eu defendo que texto é um evento e que o *graffiti* é um texto. daí tu tira a lombra toda.

Wendel: acho que você deveria ver também o Flusser. No livro FILOSOFIA DA CAIXA PRETA, ele fala sobre o que é a ESCRITA e a IMAGEM na concepção dele. gosto do que ele pensa sobre.

Poly: massa. vou dar uma sacada

Wendel: tô gostando dessa tua abordagem, muito massa. vou querer ler com certeza

Poly: Quais temas você acredita que estão sendo apresentados, questionados ou criticados por essa produção?

Wendel: lembra pra mim o conteúdo do balão, por favor

Poly: e se um dia eu esquecer a senha do facebook?

Wendel: ah, legal e você está fazendo a análise baseada na imagem com os comentários? se quiser me falar qual foi a resposta que dei, posso direcionar a resposta baseado no meu pensamento quando escrevi.

Poly: na verdade, estou tomando o *graffiti* no que chamei de duas dimensões: a da produção (parte do grafiteiro) e a da interlocução (parte daquele que contempla/interage/lê os grafitis) Assim, não se preocupe, pode falar livremente. Suas falas vão me ajudar a defender a ideia de que *graffiti* é texto e transforma a cidade

Wendel: legal, mas partindo dessa resposta que dei, posso dizer sem sombra de dúvida que esse *graffiti* do thyagão, fez com que eu refletisse sobre a futilidade, sobre o vazio que muitos carregam, e também sobre as pessoas dimensionarem muito seus problemas diante de tantas situações em que o outro está numa situação infinitamente pior.

Wendel: esse desenho ativa em mim essas reflexões. eles mentalmente ativam em mim novos textos e novas imagens a partir do que vi muitas imagens mentais e palavras surgem quando olho para textos e imagens. No caso dos *graffitis* em geral, nunca saio sem ser afetado e no geral, o thyagão (isso sem conversar com ele, mas apenas vendo o que ele colocou nos muros), seus personagens possuem economia no traço porque somos nós ali, saca?

Poly: Você acredita que há uma tentativa de comunicação entre o grafiteiro e a cidade e seus passantes ou esse grafite foi feito meramente por uma questão de ilustração?

Wendel: acho que o *graffiti* dele é um recorte, um espelho de uma sociedade que se comunica muito virtualmente, mas esquece de viver fora da bolha chamada internet ou redes sociais (twitter, facebook, instagram, etc) acredito que há essa tentativa sim. Tanto que o trabalho dele obteve respostas da cidade via redes sociais, com muitas pessoas interagindo ao tirar fotos com o *graffiti* e postando, por exemplo no instagram.

Poly: Se fosse feito em outro muro, você acha que seria assim?

Wendel: acho que a escolha do muro faz parte desse processo de comunicação e o tamanho das imagens também conta.

Poly: O local sem a intervenção do grafiteiro era melhor?

Wendel: difícil dizer já que nesse local sempre teve manifestações artísticas do tipo não me recordo daquele muro sem vida.

Poly: verdade. lembro muito de *graffitis* nesse muro quando era criança

Wendel: pois é, também

Poly: era um ponto de referencia pra mim que não entendia a geografia da cidade ainda.

Wendel: olha só, isso é massa e serve até de referência para outras pessoas, tipo: fulano, sabe aquela rua com os muros pintados? Aquela lá no comecinho da treze com Av da universidade... tipo isso

Poly: exatamente

Wendel: ou quem sabe de ocupar o mesmo patamar de referências que já estão em nossa memória como: Concha Acústica da UFC, o prédio da Reitoria, O bosque, a Torrinha, etc

Poly: olha! massa esse teu pensamento. explora um pouco mais isso aí

Wendel: digo pensar o *graffiti* ou outras manifestações artísticas como imagens que tornam-se pontos de referência. Exemplo: os peixes da caixa d'água elaborados pelo Leonilson, localizada no aterrinho da PI, já usei como referência geográfica para dizer que estaria próximo aquele local, ou a estátua de iracema que fica próximo. Com o *graffiti* pode acontecer fácil, fácil

Wendel: o trabalho feito no centro da cidade pelo artista urbano ENO no Festival Concreto II, é um ótimo exemplo de referência geográfica. Ele fica próximo do BRADESCO da Barão do Rio Branco, sentido sertão – praia. Se tivéssemos mais painéis gigantes daqueles, tenho certeza de que alguém poderia usar esses desenhos como referências geográficas.

Poly: ou seja, o *graffiti* ganha um contorno diferente do que geralmente se pensa sobre as imagens

Wendel: isso. Ele pode adquirir uma expansão de uso para além de sua concepção

Poly: o problema de ser referencia geográfica é só a perenidade da obra. Às vezes, apagam e aí como ficaria?

Wendel: claro, mas várias edificações e estátuas, também sumiram e nelas novas referências surgem. o *graffiti* não é insubstituível, é efêmero mesmo.

Poly: característica forte!

Wendel: no ritmo de obras de uma cidade que não preserva sua história, Fortaleza ergue e destrói belas referências característica muito forte.

Poly: fortaleza é triste nesse ponto. Wendel, tem uma teoria que uso nessa tese que é a recategorização. Segundo ela, recategorizar é transformar um elemento do texto por meio de um acréscimo de valor, ou seja, dizemos a mesma coisa com outras palavras ou gestos ou figuras. Você acredita que essa produção é recategorização de alguma coisa?

Wendel: sim. ele poderia simplesmente ir numa rede social e postar o que ele disse no muro, mas o acréscimo de valor que o grafiteiro deu, reside no traço que utilizou, no tamanho da imagem, nas cores, na escolha do muro (localização geográfica) e na confecção do balão.

Poly: massa.

Wendel: o texto escrito para o grafiteiro não foi o suficiente para que ele pudesse gritar pra cidade ao externar sua angústia. o desenho foi um plus, muro foi um plus, a cidade idem ele já tinha um belo trabalho nos sketches, mas algo o levou a ir para o muro, marcar uma parede, externar para um público maior.

Poly: você faria alguma modificação no *graffiti*?

Wendel: não. até por respeito ao que o artista quis dizer e é engraçado dizer isso, na realidade seria: ao que supostamente acho que ele quis dizer.

Poly: mas você tem autoridade pra isso. é o leitor!

Wendel: é. talvez estejamos sempre modificando, mesmo que internamente explico: algum bloqueio cultural ou social pode gerar repulsa, recusa, asco, admiração, sei lá e esses pensamentos podem modificar.

Poly: massa

Wendel: não sei se viajei demais, mas alguém pode ativar filtros morais, por exemplo, e aí mentalmente dizer: "ahhhh, isso aí não pode, onde já se viu tamanho despautério, com certeza eu faria isso ou aquilo".

Wendel: Veja o Dória, ele está fazendo exatamente isso.

Poly: fique frio. Lembre sempre que o interlocutor tem o direito de decidir sobre a leitura. inclusive os grafiteiros com quem conversei ao longo desses 4 anos sempre mencionaram a colaboração de outras pessoas, dos passantes

Wendel: não Poly, dei um exemplo acima de alguém que pode ver um *graffiti* e ativar filtros morais por exemplo não é um pensamento meu.

Poly: ah bom. viajei aqui. é que tava falando com a profa ao telefone e com você desculpe-me.

Wendel: e um exemplo de alguém que pode se ofender e querer mudar o *graffiti*, tipo, vou apagar tal coisa pra deixar bonitinho segundo a concepção de bonitinho da criatura sem pró.

Poly: o Dória tá justamente nessa linha, como você mencionou.

Wendel: isso, aquele engomadinho filho da puta com essa baitolagem de querer limpar a cidade! putz, limpar na concepção de higienópolis? Bibi? É foda viu uma cidade que não é riscada, não tem um povo livre.

Poly: eu tô revoltada com isso. muro limpo, povo calado! o engomadinho ainda fala de um grafitódromo, como se o *graffiti* fosse uma coisa que você prendesse em um espaço fechado.

Wendel: pois é, ridículo.

Poly: wendel, acho que por hora podemos parar. não quero te encher o saco. vou começar a analisar essa nossa conversa e se surgirem dúvidas extras, posso te aperrear ainda?

Wendel: na hora, Poly.

ANEXO O – Resultado da interação com o *graffiti* – I3

Poly: essas análises que tô fazendo, Rodrigo, são para defender uma ideia que tive observando os *graffitis* e o que os caras diziam sobre fazer eles. Para os grafiteiros, o *graffiti* é uma maneira de eles se insurgirem contra fatos que merecem análise crítica. é uma maneira de ele participar da sociedade.

Partindo disso, eu comecei a vê-los como texto (porque eu defendo uma concepção ampla para o conceito de texto) e dessa forma – se os *graffitis* são textos multissemióticos – fazem alguma coisa a mais nas cidades e não apenas "enfeitam" paredes.

Rodrigo: Sim. Concordo. O graffiti vejo como arte. As vezes vejo como arte só pela beleza, mas as vezes nós faz pensar e refletir, interpretar. É isso que não vejo na "pichação". Não vejo como se pode atingir isso (interpretar, refletir, etc) apenas escrever o Nome/TAG com as siglas do grupo na parede.

Poly: Você identificou o *graffiti* que te mostrei?

Rodrigo: Sim. o do Mara Hope

Achei massa.

Poly: desculpa! A pergunta parece óbvia, mas é que já fui surpreendida com tudo nessa trajetória de pesquisa

Rodrigo: relaxa. Mas também sei por que moro pertinho. Deve ter gente que nem sabe o que é.

Poly: você conhece o contexto de produção desse *graffiti*?

Rodrigo: O contexto não. Tirei minhas próprias conclusões e interpretação, que podem estar completamente erradas.

Poly: pode falar delas?

Rodrigo: Vi como uma ideia bem simples, como dar cor a algo antigo. Dar mais cor para a cidade. Deixar mais o navio mais "vivo".

Poly: O que pode ter de errado nessa interpretação? acho-a coerente

Rodrigo: O que eu quis dizer é que pode não ser o conceito que o artista quis passar. Mas é como eu interpretei.

Poly: entendo. Pelo que os grafiteiros me descreveram de seus processos, a interpretação da pessoa que vai interagir é quem prevalece. Você acredita que há uma tentativa de comunicação entre o grafiteiro e a cidade e seus passantes ou esse grafite foi feito meramente por uma questão de ilustração?

Rodrigo: Acho que existem os dois casos. Tem quem queira passar uma mensagem, mas deve ter apenas quem ilustra bem e não necessariamente tem um conceito definido. Mas mesmo não tendo conceito definido.. nada impede das pessoas interpretarem.

Poly: Você acha que o fato de ser só feito de cores, dá ao *graffiti* do marahope apenas a função de ilustração?

Rodrigo: Para mim não. Por ser só cores imagino que deve ter um conceito. Mesmo não tendo, esteticamente achei interessante.

Poly: o thyagão disse que depois desse *graffiti* as pessoas tomaram conhecimento da existência do marahope.

Rodrigo: Com certeza. O mesmo ocorreu com o Farol do mucuripe

Poly: Na sua opinião, o que o local diz sobre esse grafite?

Rodrigo: Como assim? O que o local escolhido diz sobre o grafite?

Poly: isso. ser no poço da draga, num navio encalhado em alto mar e que estava abandonado há tempos....

Rodrigo: Vejo como contraste. Dar cor a algo abandonado. Como o Thygao disse, redescobrir algo que sempre esteve lá.

Poly: acha que se essa mesma produção estivesse em outro "muro" teria o mesmo impacto?

Rodrigo: Dificilmente. Pintar um muro daquela forma poderia ser algo feito "sem querer". No Mara Hope é certeza que foi intencional. Não foi ao acaso. E tem a visibilidade.

Poly: tem uma teoria que uso nesse trabalho que é a da recategorização. Segundo ela, Recategorizar é transformar um elemento do texto por meio de um acréscimo de valor, ou seja, dizemos a mesma coisa com outras palavras ou gestos ou figuras.

Você acredita que essa produção é recategorização de alguma coisa (ideia)?

Rodrigo: acredito que sim!

ANEXO P – Resultado da interação com o *graffiti* – I4

Poly: no post, você disse que adorava o muro onde estava o *graffiti*, daí eu entendi uma relação de afeto com esse pedacinho da cidade. Tu podes começar me falando da tua impressão geral sobre o *graffiti*.

Camila: minha impressão geral? De uns anos pra cá tenho acompanhado um movimento de artistas urbanos em Fortaleza, são muitos amigos inclusive, até eu mesma já fiz umas coisas aqui e acolá, de toda forma, eu vejo nesse processo uma apropriação natural sobre a cidade, por meio de uma linguagem que também tem conectado pessoas e referências na/da arte. O *graffiti* é um sintoma dos nossos tempos, a vontade de contrapor o que existe nos muros, nesse privado-público de cores, e que apesar de dividir opiniões, demarca territórios e comunica-se com as pessoas, gratuitamente.

Poly: sinto o mesmo de o *graffiti* ser o sintoma dos tempos de hoje. E no caso desse *graffiti* da D. Manuel, me fala a tua impressão geral dele.

Camila: tenho uma relação próxima com o dragão, foram anos trabalhando lá, de alguma forma, aquele ponto ali, perto da parada de ônibus também era meu, entende? Me sentia quase morando ali também.. são muitas as intenções dos artistas, ou nenhuma, mas eu penso que nós, público, refazemos nossa história com aquilo que vemos. Sendo assim, me sentia morando ali e à espera da vida, num desenho de alguém que espera à porta, como tá na imagem.

Camila: eu acho um barato esses personagens dele. Nesse caso aí é um casal vestidinho bem representativo-realista e tal.. mas na maioria das vezes ele faz uns desenhos de uns seres humanoides.

Poly: é a marca dele, né? A gente vê na rua, já saca logo. Tu conhecia esse muro antes de ele ser grafitado?

Camila: é, eu ainda queria entender qual a marca dele... é muita coisa que ele faz, mesmo no *graffiti* eu ainda tô entendendo o trabalho dele..

Camila: não lembro se é antes ou depois da parada de ônibus, mas a relação é essa de Dragão mesmo, existem muitas casas lindas na Dom Manuel e, assim como em toda cidade, são fechadas, eu adoro imaginar como seriam os sons, os cheiros e as histórias dessas casas. O trânsito meu da época de Dragão me fazia saber sobre cada muro, cada paisagem, compondo o meu percurso, minha rota urbana.

Poly: Eu adoro essas sensações. Fico imaginando que Fortaleza era aquilo lá e fico pensando que bom que devia ser viver nessas ruas, nessas casas.

Camila: é

Poly: você tem vivência em cidade de interior?

Camila: não muita. Poucas viagens na infância, nunca morei nem estive por mais de um mês.

Poly: quando você viu esse *graffiti* ele te lembrou alguma coisa?

Camila: não, necessariamente. Acho que apesar de convidar pra esse tempo de interior, com as referências que tem dos objetos, indumentárias e tal, eu projetei ideias, imaginação, recriei histórias que podem estar no passado, inclusive no passado que não vivi de fato.

Poly: massa! cada pessoa tem seus próprios percursos, né? Acho que o fato de esse *graffiti* ser na D. Manoel, o conjunto do espaço (as casas, a história...) faz a gente colaborar na criação de um clima de familiaridade com esse *graffiti*. É como se essas pessoas da parede estivessem ali de fato interagindo conosco.

Camila: é verdade.

Poly: se fosse na aldeota, talvez não tivesse o mesmo apelo.

Camila: não sei.

Poly: acha que seria a mesma coisa?

Camila: depende

Camila: se você está falando de memória e como conectamos essa memória por meio do traço arquitetônico, em vários pontos da cidade pode haver esse *start* com o *graffiti* em si, de alguma forma, sendo essa a intenção do artista com o mote do *graffiti* e numa fachada de casa abandonada, um contraponto, o caminho nosso poderia ser esse mesmo e em qualquer outro ponto da cidade, independentemente do bairro.

Camila: eu acho

Poly: tem uma teoria que trabalho na tese que é a recategorização

Camila: massa

Poly: grosso modo, é quando a gente vai produzir um texto (por exemplo, escrito) e usa um termo diferente pra retomar o mesmo objeto, só pra não ficar se repetindo nas palavras, tipo aplicar sinônimos pra não repetir termos.

Camila: sei sim

Poly: bom....na dissertação, eu percebi que essa teoria não servia apenas para o infra-texto, ou seja, as palavras, as imagens constante de uma produção. Serviam pra própria coisa em si, por exemplo, um cartaz de um evento ser usado depois como um cartão postal. “Eu não estaria repetindo o uso da coisa, do objeto do mundo”.

Camila: saquei, que bacana!

Poly: pois é. Daí, estiquei a baladeira mais um pouco e apliquei a uma coisa que eu achava sobre os *graffitis*.

Camila: e você acha isso do *graffiti*?

Poly: eu tenho a opinião de que um muro sem *graffiti* causa uma impressão e um muro com *graffiti* causa outra impressão.

Camila: certo

Poly: e uma das coisas que ando perguntando pras pessoas é se elas concordam com isso. Você acha que o *graffiti* transforma uma paisagem?

Camila: pra mim qualquer elemento visual eu acho que muda, um letreiro, um obra publica, até o buraco na via, quando você fala transforma é transformar em que sentido?

Poly: transformação visual, afetiva, patrimonial....qualquer tipo

Camila: certo. Pera... afetiva, certeza.. uma vez uma amiga (já não somos tão próximas) me fez um *graffiti* na Mister Hull, ela fez uma mulher com um monte de cartas em referência às cartas que fiz na João Pessoa, em 2010. Eu criei laços com esse *graffiti*, conta minha historia.

Poly: que massa! com certeza quem te conhecia tbm se afeiçoou a ele.

Camila: é. e tem outros tantos que contam a minha história por ai ... Transforma, sim!

E a comunicação é gratuita, desde que o público se permita, queira, compre, jogue, perceba. Tem o lance de não haver identificação também né, e por isso olha quanta gente idiota que apaga ou mesmo diferencia o pixo como algo não artístico.. ihh tenho várias histórias sobre isso.

ANEXO Q – Resultado da interação com o *graffiti* – I5

Poly: Pra você, o que esse *graffiti* representa?

Margot: pra mim escracha a coisa mais comum na capital do ceara ou qualquer canto do mundo... o assedio no transito, a imposição do gênero, tipo o cara tem pênis então qualquer corpo feminino está disposto a ele como um objeto.

Poly: na sua opinião, tocar nesse assunto por meio do *graffiti* faz diferença?

Margot: sim, muito pelo fato da abordagem a esse assunto nunca ter sido tão tratada quanto agora, ter um muro com uma mensagem dessa também faz aquilo que falei no teu questionário é um dispositivo que te faz acordar sair do estado mecânico do que no caso os homens podem chamar de "instinto natural": ah vi um bundinha tão linda sentada naquela bicicleta pedalando que não consegui me segurar tive que buzinar" não sabia que incomodava"

Poly: então, podemos dizer que esse *graffiti* não é só ilustração, né?

Margot: sim,,acho que sim

Poly: o que você acha mais relevante nesse *graffiti*, o desenho do personagem, a frase "buzinada não é cantada...." ou a cor rosa do personagem?

Margot: a frase com certeza! claro que o desenho dinamizou mas a frase é o clímax

Poly: é tipo, um alimenta o outro né?

Margot: siiim ,exato!

Poly: Acha que a escolha do bairro tem a ver com a proposta que o grafiteiro quer defender com esse *graffiti*?

Margot: acho que esse *graffiti* representaria em qualquer bairro chocaria em qualquer bairro.. mas a resposta é sim,, esse *graffiti* foi no Benfica?

Poly: No conjunto palmeiras. Você faria alguma alteração nesse *graffiti*?

Margot: acho que sim,, talvez na cor, gosto de desconstruir gênero porem o rosa caracterizou muito como "feminino" mas acredito que isso não atinge só a mulheres tanto é que quem grafitou foi o marquinho... mas acho que a representação de homens aderindo a tais ideias tornaria tudo mais brando

Poly: tem uma teoria que uso nesse trabalho que é a da recategorização. Segundo ela, Recategorizar é transformar um elemento do texto por meio de um acréscimo de valor, ou seja, dizemos a mesma coisa com outras palavras ou gestos ou figuras. Você acredita que essa produção é recategorização de alguma coisa (ideia)?

Margot: sim.. não sei se compreendi intimamente o sentido de recategorização mas pelo que dizes entendo como algo que se complementa ou representa de alguma forma, mas acho que recategorizou a ideia de lisonjas, elogios por um sentido bem mais duro que é o assédio no qual sempre foi romantizado

Margot: não sei se entendi direito.. se não tiver sido isso o que quis passar.. ou não foi esse sentido pode dizer

Poly: sim, entendeu sim.

Margot: por um momento achei que não fosse bem isso...

Poly: vi um comentário teu no face que valorizava a ideia do Abu e que dava a entender que se mais pessoas tivesse essa pegada que ele teve, a sociedade seria um lugar melhor pra viver. você lembra?

Margot: sim lembro! falei de uma frase da musica da Elza soares... "CÊ vai se arrepender de levantar a mão pra mim" da musica vila Matilde fala da violência domestica que também é romantizada

Margot: se os meninos nascessem com essa consciência não teríamos uma sociedade de mulheres abatidas sem auto estima que idolatra agressores e ensina seus filhos a serem "machos"... meninos conscientes se preocupariam com a exploração através dos impostos..trabalho escravo.. mais valia etc

Poly: que outras referências esse *graffiti* te trouxe?

Margot: como assim referências...pessoas e suas obras, ou no que diz respeito contexto social mesmo?

Poly: as duas coisas. tipo...o que mais esse *graffiti* te lembrou na hora em que você o viu? é porque você citou a música da elza soares, daí pensei se além dela mais alguma coisa te veio a mente nessa hora..

Margot: sim entendi, na verdade a abordagem dele ao assédio no transito me remeteu a todos os tipos de assédios e agressões que nos submetem pensei mais " poxa que massa seria se grafiteiro ja nascesse com essas ideias de desconstrução ao machismo" e se eles conhecessem a elza soares poderíamos ter varias frases de empoderamento a mulher na entrada da favela" o próprio bandido poderia repensar a brutalidade no qual ele submete sua companheira" e como a própria comunidade poderia atuar como protagonistas em qualquer tipo de abuso poderia ser domestico, abuso policial, se os cidadãos tivessem acesso a esses temas as barbaridades não seriam tão naturalizadas...só pensei na elza porque só a conheci num bairro universitário, em favela a gente não escuta chico buarque, elza, maria bethania, novos baianos, clara nunes...

Poly: massa!

Poly: você se sente convidada a participar da proposta de interação promovida pelos *graffitis*?

Margot: como assim? proposta de interação....

Poly: tipo assim...quando você vê um *graffiti* você sente vontade de fotografar, espalhar pros outros, mostrar pra alguém?

Margot: sim, sim de mais! e olha não é só os *graffitis*...em ônibus também tem muita filosofia das margens, inclusive costume fotografar essas paradas inéditas

Poly: o bom é que em todo lugar a gente encontra a voz do povo

Margot: sim total! só basta ter coragem de botar pra fora, tudo que a gente faz criminalizam.

Poly: acho que essas coisas dão coragem nas pessoas pra fazerem as suas ideias. Você concorda?

Margot: sim concordo plenamente... não só impulsiona questionamentos sobre como tbm alavancam outros problemas do leque extenso...incentiva de mais botar a boca no mundo

Poly: eu também acho que o *graffiti* muda a nossa relação com a cidade, além dessas mudanças que você citou, eu acho que quando a gente passa por uma parede que é branca ou simplesmente suja, olhamos pra ela de um jeito e quando a gente volta lá e a parede tá grafitada, olhamos pra ela de outro jeito.

Poly: você concorda?

Margot: total, sinto que ao ver algo em branco preenchido com tanta vontade de mudança, de choque de realidade me sinto empurrada a também preencher espaços vazios e em branco ver uma parede grafitada te faz sentir vontade de também mudar a vida de quem tem acesso a vc.. quem se relaciona com você.

ANEXO R – Resultado da interação com o *graffiti* – I6

Poly: de partida, me diz a tua impressão geral sobre ele.

Paula: gosto da composição das cores que ele escolheu. Acho que ficou muito legal por que deu vida ao muro que era cinza e bastante feio. Acho que a figura parece um rei porque tem uma coroa. Acho que ele quis homenagear o Estrigas porque a figura tá de macacão (ou avental) e segura algo que me parece um rolo de pintura.

Poly: você me falou da homenagem ao Estrigas. Nesse sentido, que outros temas você acredita que estão sendo apresentados, questionados ou criticados por essa produção?

Paula: acho que o próprio artista que usa como suporte de seu trabalho o espaço urbano. E talvez a própria arte de rua que às vezes não recebe a devida valorização que merece.

Poly: você acredita que há uma tentativa de comunicação entre o grafiteiro e a cidade e seus passantes ou esse grafite foi feito meramente por uma questão de ilustração?

Paula: acho que ao mesmo tempo em que ele ilustra, ele também comunica. Ele chama a atenção de quem passa. E com certeza promove inquietações, reflexões e questionamentos.

Poly: em ti, que inquietações ele provoca?

Paula: a de pensar que mesmo a arte nos espaços urbanos sendo tão bonita, ainda não é bem compreendida. No sentido de muitos ainda não aceitar como arte.

Poly: o local sem a intervenção do grafiteiro era melhor?

Paula: de forma alguma! Nós do museu ficamos muito felizes com a intervenção. Na verdade fomos nós que contatamos o Narcélio Grud e pedimos que fosse feita a intervenção. E o Narcélio chamou os outros artistas. O muro era feio e sem vida! Ganhou cara nova!

Poly: linda iniciativa

Paula: obrigada!

Poly: se fosse feito em outro muro, você acha que esse *graffiti* seria assim?

Paula: acho que não. Acho que ele pensou neste grafite pra lá! No entanto acho ele cabível em qualquer outro lugar.

Poly: então, os elementos: museu, estrigas, homenagem....essas coisas deram um tom maior pro *graffiti*?

Paula: creio que ele fez pensando no museu porque quando conversamos com os artistas pedimos que os grafites dialogassem com o museu.

Poly: isso foi muito bom a meu ver. Cada *graffiti* tem um pedacinho do museu

Paula: verdade

Poly: Paula, tem uma teoria que uso na tese que é a recategorização. Segundo ela, Recategorizar é transformar um elemento do texto por meio de um acréscimo de valor, ou seja, dizemos a mesma coisa com outras palavras ou gestos ou figuras.

Paula: massa!

Poly: eu defendo que o mesmo acontece com outras semioses, não só com a palavra. e assim, amplio essa defesa dizendo que os *graffitis* recategorizam o real porque um muro limpo e um muro grafitado são diferentes nesse sentido, você acredita que essa produção é recategorização de alguma coisa?

Paula: sim. A própria mudança que houve na paisagem urbana daquele local. Que foi transformada.

Poly: essa mudança te convidou para alguma coisa?

Paula: acho que me convidou a refletir sobre a importância destes trabalhos. E como seria bom que fossem feitos em mais lugares tb.

ANEXO S – Termo de consentimento livre esclarecido

O senhor está sendo convidado a participar da pesquisa que tem como título, *Além dos muros: a recategorização na produção (inter)subjetiva de objetos de discurso no universo dos grafites e a recriação da realidade*. Este estudo tem como objetivo observar e analisar o fenômeno de recategorização na produção (inter)subjetiva de objetos de discurso na produção de *graffitis* e o uso dessa manifestação artística como estratégia de comunicação e recriação da realidade em espaços urbanos.

Dessa forma, pedimos a sua colaboração nesta pesquisa, respondendo a uma entrevista sobre o tema acima proposto que poderá ser gravada se o senhor concordar. Garantimos que a pesquisa não trará nenhuma forma de prejuízo, dano ou transtornos – físico ou psicológico – para aqueles que participarem, uma vez que as perguntas elaboradas objetivam tão somente a coleta de informações sobre sua experiência como grafiteiro e suas opiniões acerca dessa atividade. Como benefício da pesquisa, citamos a difusão do conhecimento científico para a sociedade.

Todas as informações obtidas neste estudo serão mantidas em sigilo e sua identidade não será revelada. Vale ressaltar que sua participação nesta pesquisa é voluntária e o(a) senhor(a) poderá a qualquer momento deixar de participar, sem qualquer prejuízo ou dano. Comprometemo-nos a utilizar os dados coletados somente para pesquisa. Entretanto, os resultados poderão ser veiculados através de artigos científicos publicados em revistas especializadas e/ou encontros científicos e congressos, mas sempre resguardando sua identificação.

Todos os participantes poderão receber quaisquer esclarecimentos acerca da pesquisa e, ressaltando novamente, terão liberdade para não participarem quando assim não acharem mais conveniente. Contatos com a doutoranda Francisca Poliane Lima de Oliveira e com a orientadora Maria Helenice Araújo Costa podem ser feitos pelo telefone: (85) 98624.6172 e pelo e-mail: meuemail.poly@gmail.com. O Comitê de Ética da Uece encontra-se disponível para esclarecimentos por e-mail: cep@uece.br e pelo telefone: (085) 3101.9890, bem como no seguinte endereço: Av. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi – Fortaleza- Ceará. CEP: 60.714-903.

Este termo está elaborado em duas vias sendo uma para o sujeito participante da pesquisa e outro para o arquivo do pesquisador.

Eu, _____ tendo sido esclarecido a respeito da pesquisa, aceito participar da mesma.

Fortaleza, ____ de _____ de 2016.

Assinatura do participante

Assinatura da pesquisadora