

Sobre experiências e pesquisa com imagens no universo do *Graffiti* e *Street Art*

Ana Luísa Fayet Sallas

Professora de Sociologia do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná (PPGS/UFPR). Coordenadora do grupo de pesquisas *Imagem e Conhecimento*. Integrante do Centro de Cultura e Imagem da América Latina e da Rede Luso-brasileira de Pesquisadores em Arte e Intervenções Urbanas.

Endereço eletrônico: analuisa@ufpr.br

“GRAFFITI IS A CLASSIC”

Este título refere-se a uma exposição de *graffiti* que tivemos (eu e meu companheiro, Angelo José da Silva¹) a oportunidade de visitar logo que chegamos à Cidade do México, no final de janeiro de 2012. Nela estavam representados os trabalhos de inúmeros grafiteiros mexicanos, atuantes desde os anos 1990 no país. Organizada por *Ilegal Squad*², essa exposição procurava dar visibilidade aos artistas de diferentes formas, criando um ambiente de maior exposição/reconhecimento da arte das e dos grafiteiros. Os donos da *Ilegal Squad* são grafiteiros da primeira geração atuante na Cidade do México.

De início, um processo básico: o tema e a questão da pesquisa nos levam para as ruas. Andar pelas cidades, observar como os espaços são ocupados durante a semana, lançar-se no fluxo desses movimentos, acompanhar sua dinâmica e deixar-se levar pelo campo, por suas diferentes temporalidades. Trata-se

de uma dimensão da experiência do caminhar, muitas vezes sem um destino definido, atento mais ao processo (que nos situa, no tempo e no espaço em movimentos e pausas). Deslocar-se (dúvida semântica: nos “des-locamos” para nos situar num outro ponto de vista ou, e ainda, nos “des-locar” para sair da loucura?).

Arte urbana, contingência e necessidade, efêmera e fragmentária, anônima e pungente. É sobre esta nova experiência em curso que somos convidados a refletir e perceber a capacidade que ela tem de provocar a quebra em nossos automatismos cotidianos de passantes indiferentes e imersos na multidão. Segundo Walter Benjamin, a possibilidade de emancipação poderia ocorrer no interior das massas, mediante diferentes meios como o cinema, a fotografia, e mesmo nos movimentando no meio da multidão nas ruas das grandes cidades. Como passantes ou como *flâner*, poderíamos ser atingidos – por aquela imagem de um raio que liga a terra ao céu – e assim despertar nossa consciência para um sentido crítico e reflexivo.

A entrada em nosso campo de pesquisa permitiu a emergência de um outro olhar, e me aventuro a situar essa experiência, nos termos definidos por Benjamin (1987), como uma *Erfahrung* – uma experiência profunda e partilhada, capaz de efetivamente criar espaços de comunicação com jovens e adultos mexicanos que nos acolheram e prestaram esclarecimentos para nossas indagações, dúvidas, curiosidades, ignorâncias sobre a realidade que viviam, sobre o que lhes era próprio, as estratégias e táticas que desenvolviam para expressar-se e viver a vida cotidiana (DE CERTEAU, 2002). Desse lugar, o caminhar pelas ruas das cidades ganha um outro sentido, ainda pensando com De Certeau, numa retórica da caminhada, deslocando-nos do plano do “discurso” para o do sonho:

Plano das figurações oníricas, ou ao menos descobrir nessa outra fase aquilo que numa prática do espaço é indissociável do lugar sonhado. Caminhar é ter falta de lugar. É o processo de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social de privação do lugar... (DE CERTEAU, 2002, p. 183).

Assim se iniciou o processo da pesquisa: dois dias após chegar à Cidade do México, e já instalados em nossa casa em Coyoacán, uma caminhada até a praça central do bairro e um passeio pelo Centro Cultural da praça. Começamos a ver com curiosidade uma exposição de *graffiti* que estava ocorrendo naquele espaço. Surpresa! Era de Paulo Auma, grafiteiro

de Curitiba, que estava passando uma pequena temporada no México. Na lista de presença da exposição, vemos a assinatura de um casal de amigos que vivem há muitos anos na cidade. Mais surpresa: falo com minha amiga e menciono a coincidência e ela me diz: “O Paulo Auma é companheiro da minha irmã e eles estão aqui em casa!”. Contato feito com ele, encontro marcado. Centro histórico da cidade – *Mezones com Isabel la Católica* – loja da *Ilegal Squad*. Nesse lugar, tivemos então a nossa “entrada” no campo, conduzidos pelas mãos de um grafiteiro brasileiro – Paulo Auma – e Eker, grafiteiro mexicano e sua família da *Ilegal Squad*. Desde esse primeiro encontro outros tantos ocorreram, o que nos permitiu conhecer muitos jovens ligados ao movimento do *graffiti* no México (na Cidade do México, em Oaxaca, Puebla, San Cristobal de las Casas, Guadalajara, Tijuana, Vale de Bravo), além de jovens vinculados à dança, *b. boys* e *b. bgirls*, poetas e cantores *Hip Hop*, entre outros.

Nessa mudança de olhar e na errância, há a descoberta: o que a princípio para mim revelava-se uma dificuldade, que seria como encontrar os grafiteiros numa cidade como a do México, totalmente diferente e desconhecida e onde se vê por toda parte grafites. Em toda a cidade, por todos os lugares... Mas onde seria possível encontrar esses jovens? A loja da *Ilegal Squad* tornou-se, então, nosso ponto de encontro principal com eles e nos abriu a compreensão do palpável do grafite nas latas de tinta, do *spray* colorido, das canetas e dos adesivos, além das músicas, vídeos e uma infinidade de modelos de camisetas com temáticas ligadas ao universo do *graffiti*. Vale observar que é da materialidade do *spray* que *vão* se desenvolver muitas das dimensões do grafite, do tátil, do sonoro, do cheiro, odores acompanhados por esta relação entre um corpo, um gesto, um olhar atento em um esboço de papel e a parede, a adrenalina.

É possível encontrar grupos de *grafiteiros* em vários lugares do mundo. Com efeito, Jeffrey Deitch já havia afirmado que, depois da arte *pop*, o *graffiti* é provavelmente o maior movimento na história contemporânea que tem forte impacto sobre a cultura, decorrente de múltiplos processos, que passam desde a perspectiva dos agentes – como forma e meio de expressão – até aos processos vinculados à globalização e a formas mais velozes e diretas de comunicação. Indo mais além, *nossa hipótese é que os sentidos de pertença e os significados de suas expressões são profundamente diferentes entre si; por mais que expressem práticas culturais similares, elas se ancoram necessariamente em contextos sociais e culturais distintos e se inscrevem na vida cotidiana dos jovens também de forma diferenciada*. Compreender os sentidos dessas diferenças foi um dos elementos desafiadores do processo

de pesquisa e, o que está exposto aqui, tenta dar conta desta questão, em especial relacionando imagens e identidades.

A sociedade contemporânea e globalizada tem promovido o aparecimento de novos sistemas comunicativos: pela multiplicação das TICS, que se fazem mais visíveis entre os jovens, promovendo novas formas cognitivas e expressivas, novos modos de perceber o espaço e o tempo, a velocidade, o próximo e o distante. Há uma alteração dos referenciais espaciais e temporais nesse cenário³ que nos fornece elementos para a compreensão também do significado como processos culturais e identitários. Esses processos ancoram-se em um novo *perceptum e sensorium*, com novos modos de perceber e de sentir, de ouvir e de ver, que se choca em alguns aspectos com o dos adultos de outras gerações (MARTIN-BARBERO, 2005).

De fato, o que observei em campo foi esse sentido de conexão que marca o cotidiano dos jovens em suas diferentes formas de interação. É notável o que nos diz Baricco (2008), ao mencionar a emergência dos novos bárbaros do século XXI, assinalando que se movem com rapidez, o que ele designa como “trajetórias de *links*”. Essa ideia é retomada por Rossana Reguillo (2012), justamente quando reflete sobre as culturas juvenis e ressalta a necessidade de articular nas análises as dimensões da subjetividade juvenil, marcada pelo “desejo de experiências”. Este foi, seguramente, o primeiro aprendizado do campo: jovens conectados o tempo todo, interagindo entre si, navegando por suas redes locais e globais.

Ainda, como indica Reguillo, a perspectiva sociocultural permite trabalhar a experiência como momento constitutivo da subjetividade que está se modificando na interface entre dispositivos tecnológicos e consumos culturais: ela converte os usuários (no caso os jovens) em autores e propicia o uso ativo dos dispositivos e conteúdos. Como autores de *graffiti*, é possível identificar as dimensões próprias da constituição de suas imagens e dos diferentes trânsitos em que se inscrevem: como imagens *êmiques* (aquelas produzidas por eles) ou *étiques* (de outros agentes) (GURAN, 2002).

Esse aspecto é fundamental para o que proponho e analiso neste ensaio, pois contempla a dimensão ativa e interativa, vivenciada na pesquisa, promovendo alguns deslocamentos como o realizado no experimento que elaborei no *facebook* junto aos jovens que fui conhecendo em campo⁴. O uso constante das redes sociais entre os jovens mexicanos foi algo que me surpreendeu, dado que o acesso à *internet* no México era mais restrito. No entanto, a utilização generalizada dos *smartphones* revelou-se um meio de

comunicação e difusão comum entre os jovens, além de muito eficaz⁵. O uso das redes, em especial do *facebook*, me interessa aqui porque é por essa rede social que se divulgam os eventos, os locais onde ocorrem as pinturas, os festivais e onde estão as obras realizadas e toda uma gama de atividades relacionadas ao universo do *graffiti*⁶. Também é por essa rede que se denunciam os casos de morte de jovens grafiteiros, pela polícia mexicana, interpelados quando realizavam algum grafite ilegal. Trata-se, portanto, de uma plataforma de ampla exposição dos seus trabalhos e dos eventos relativos ao mundo do grafite e da cultura *hip hop*. É um espaço que confere extensa visibilidade a todos os atores desse universo, funcionando como um lugar de exposição, apresentação e representação de si.

Ao lado disso, trata-se especialmente de reconhecer a expressão e existência de uma cultura, que é a dos grafiteiros e grafiteiras que têm realizado sua arte desde múltiplas formas e expressões, cujos sentidos referem-se tanto à resistência cultural (em especial do grafite ilegal e do *pixo*) quanto aos ajustes às formas dominantes de expressão cultural (financiadas pelo Estado, empresas privadas, ou ocupando lugares prestigiosos no mundo estabelecido da arte). Mas, quando falamos em uma cultura, o que queremos dizer? Queremos dizer linguagens, imagens e um corpo de símbolos e signos compartilhados por agentes situados no tempo e no espaço, que as reconhecem como sendo algo próprio, que lhes diz respeito. Desde o surgimento do *graffiti*, sob a forma de letras como assinaturas, esta expressão já emerge sob um nome/codínome para marcar presença na cena que estava acontecendo em Nova York, Los Angeles e em outras cidades da América e Europa (STAHL, 2009).

Em meio à multiplicidade de formas culturais presentes no *graffiti*, existem elementos simbólicos capazes de expressar identidades que têm por referente contextos históricos e sociais particulares que nos ajudam no reconhecimento de um *graffiti* com temas mexicanos ou com temas brasileiros. A presença desses elementos me parece interessante vista sob a perspectiva de expressão cultural/resistência cultural. Em que pese uma leitura crítica que eventualmente considere essas formas folclóricas e redutoras, ainda assim seus sentidos devem ser reconhecidos com base nos elementos que efetivamente os sustentam.

Figura 1 – Colônia Americana, Zona Central, Guadalajara/México



Fonte: foto da autora – agosto de 2012.

Este *graffiti* foi realizado pela Crew VRS da Cidade de Guadalajara, localizada na costa leste do México e fortemente influenciada pelos movimentos de *streetart* americanos. Trata-se de uma obra produzida com autorização e que ocupa toda a parede lateral de um edifício residencial. Ela representa uma serpente, figura de destaque na iconografia pré-hispânica no México. Para os Maias, a serpente – serpente turquesa ou serpente de Fogo-Xiuhcóatl – representa a sabedoria, a comunicação entre o céu e a terra. Segundo a lenda, Coatlicue deu à luz o deus Huitzlopochtli, que nasceu como guerreiro armado com a serpente de fogo – Xiuhcóatl⁷. Essa figura está presente na cultura ancestral mexicana. Os elementos expressivos do *graffiti* apontam para o que estou chamando de identidade dessa forma cultural. Assinalar esse elemento – o da identidade – não significa que o *graffiti* mexicano tenha que expressar a identidade mexicana, como uma homologia. Não é o que acontece, pois temos tanto essas expressões, que somos capazes de reconhecer como sendo próprios de uma dada cultura, quanto de uma imensa variedade de imagens que transitam entre culturas e espaços sociais diferentes – mesclando uma infinidade de elementos ancorados nas culturas populares contemporâneas.

Figura 2 – Colagem da artista Swoon⁸, aplicada sobre uma parede pichada



Fonte: fotografia da autora, realizada na cidade de Oaxaca de Juarez – Junho de 2014.

Nesta imagem, vemos outros elementos, já mesclados, entre referentes do universo do *graffiti* como o Pixo (que é próprio do Brasil, em termos de expressão/intervenção urbana), plasmados com uma colagem composta por três figuras – duas meninas indígenas e uma outra que se encontra atrás de uma delas – enfeitadas por um círculo azul picotado (forma tradicional de arte de papel picotado presente na cultura mexicana). Completando o quadro, vemos as duas figuras femininas com os olhos cobertos por tinta de *graffiti* vermelha. Elas têm os olhos vendados, mas seus gestos de mão sugerem um movimento que pode ser de descoberta, espanto ou surpresa. Esta imagem foi encontrada na região do centro histórico da cidade de Oaxaca de Juarez, região ao sul do México, que tem presença indígena e de suas culturas tradicionais mais significativas. A autora desta obra é a artista americana Swoon (Caledonia Curry), cujo estilo é marcado pela presença de muitas figuras femininas e, em diferentes trabalhos, pela utilização de estêncil envolto em papel picotado branco ou colorido (como que emoldurando).

Nesta imagem, o surpreendente é a quantidade de elementos e conexões que ela promove, tanto ao ancorar-se em elementos da cultura mexicana quanto os sentidos polissêmicos presentes no espaço onde está fixada. Ademais, os olhos das meninas – que na peça original estão descobertos – foram pintados de vermelho, posteriormente, por outra pessoa. Aqui, temos de forma exemplar os trânsitos, as misturas dos signos e referentes: México, Brasil, EUA e muito além no espaço do sensível das figuras e do olhar.

Figura 3 – *Street of Styles* – Curitiba



Fonte: foto da autora, realizada em 2013.

Este *graffiti* foi produzido durante o II *Street of Styles*, realizado na cidade de Curitiba, com a presença de grafiteiras e grafiteiros de várias partes do Brasil e de outros países da América Latina. Nele, identificamos sua inscrição na cultura brasileira: figura indígena, com os símbolos culturais destacados, como a pintura no rosto e o cocar, mesclados com outros elementos visíveis pela roupa branca envolta num véu azul (como a imagem indígena de Nossa Senhora). Em vermelho forte, destaca-se a imagem de um coração que está em sua mão, junto ao peito. Outros elementos vinculados à natureza aparecem: com a outra mão, segura a raiz de uma árvore, que se espalha na imagem, envolvendo as figuras ali representadas. Além dessa figura central, existem duas outras: uma criança indígena do lado esquerdo da mulher e uma outra, no céu, evoca um anjo brincando com um móbile de estrelas, lua e sol.

Até este ponto, realizo apenas um exercício descritivo dessas imagens de grafites que classifico como expressivos de uma certa identidade, que no contexto latino-americano estão ancoradas em processos culturais e sociais cujo significado procuramos compreender: como expressão das identidades, como resistência cultural, como expressão folclórica, e assim por diante. Os elementos assinalados reforçam a construção dessas imagens como expressão de identidades culturais ancoradas numa certa tradição, como é o caso, por exemplo, desses signos presentes nas obras de Os Gemeos (TRISTAN MANCO, LOST ART AND CALEB NEELON, 2005, p. 9 e 66-67), com componentes indígenas e das festas populares. No entanto, para avançar na compreensão dos sentidos associados a essas obras de *graffiti*, é necessário nos determos no estudo das imagens, analisando o que elas produzem.

AS IMAGENS E SEUS SIGNIFICADOS

Se o *graffiti* expressa e se refere a um fenômeno cultural, ele deixa entrever tensões entre campos distintos – o da cultura e o da arte, o da cultura e o da política. Nesses espaços, existem múltiplas formas de produzir sentido, de expressar-se e ganhar visibilidade e reconhecimento no espaço público. Dessa constante, temos relações entre grupos, relações materializadas em imagens, relações que nos revelam os “quadros da experiência social” nos termos de Goffman, bem como a possibilidade de conhecer o extraquadro: aquilo que permite/viabiliza a realização de um mural, as negociações “com permissão” ou ainda ações ilegais, que são aquelas que garantem o sentido mais radical do *graffiti*: ilegal, efêmero e clandestino.

Nos termos de Goffman, o “frame” é um dispositivo cognitivo e prático de organização da experiência social que nos permite compreender e participar daquilo que nos acontece. Um quadro estrutura não só a maneira pela qual definimos e interpretamos uma situação, mas também o modo como nos engajamos numa ação. Se os jovens grafiteiros expressam-se por suas inscrições no corpo urbano, não deixam de evidenciar os diferentes sentidos da disputa estabelecida entre os “artistas” e seus espaços de reconhecimento e legitimidade e aqueles que buscam na expressão por meio do *graffiti* a diferença e o direito a ela. Nesse sentido, para além dos muros e paredes, para além das imagens com as quais nos deparamos diretamente, existe todo um conjunto de relações, de práticas, de trânsitos que estão no “extraquadro” – e que nos leva a avançar para além do que está objetivado como imagem no muro.

Grafite é imagem. Imagem e palavras. Existe uma extensa bibliografia sobre o tema das imagens e de sua relação com as palavras. O sentido inicial do tratamento desse tema é que ele, em grande medida, está vinculado às possibilidades de análise daquilo que se converte no objeto mais visível do *graffiti* e do *street art*, que aprofundarei adiante. Para este propósito, me apoio no estudo de W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, text, ideology*, de 1986. Nele, o autor busca responder duas perguntas: o que é uma imagem? Qual a diferença entre imagens e palavras?

Para Mitchell, a nossa própria compreensão “teórica” das imagens vincula-se a práticas culturais e sociais. Existe uma grande quantidade e variedade de coisas que são designadas por “imagem”: *são pinturas, mapas, diagramas, sonhos, alucinações, projeções, memórias etc.*

A segunda constatação é de que apesar de todas essas coisas poderem ser designadas por “*imagens*”, não significa necessariamente que elas tenham algo em comum. Para solucionar esta questão, Mitchell propõe que pensemos as imagens como sendo uma família-extensa, que tivesse migrado no tempo e no espaço e sofrido profundas modificações nesse processo (MITCHELL, 1986, p. 9). Nesse sentido, conclui que toda imagem verbal é uma imagem mental. A dialética entre a palavra e a imagem tem sido uma constante na fábrica de signos que a cultura trama em volta de si mesma. Daí porque é necessária a elaboração de uma crítica histórica dessas diferenças entre palavra e imagem.

No avanço de suas reflexões, em *Teoria de la imagem*, Mitchell observa que as tensões entre representações visuais e verbais não podem ficar à parte das lutas que ocorrem na política cultural e na cultura política. As contradições básicas da política cultural e da “palavra e imagem” são sintomáticas em termos de mudanças na cultura e nos sentidos das repre-

sentações, não mais totalizadoras e homogeneizantes, que estão alterando a própria estrutura da experiência humana. Para ele, a política, especialmente nas sociedades que aspiram a valores democráticos, está profundamente conectada com problemas de representação e mediação e não somente com os vínculos formais, mas também com a produção do poder político mediante os meios de comunicação (2009, p. 13).

Sua hipótese (que compartilho) é que a interação entre imagens e textos é constitutiva da representação em si⁹: todos os meios são meios mistos e todas as representações são heterogêneas; não existem artes “puras”, sejam elas visuais ou verbais. Considera necessário estudar o conjunto de relações entre os diferentes meios e elas podem ser algo maior do que a similitude, a semelhança ou a analogia. A diferença é tão importante como a similitude, o antagonismo tão crucial como a colaboração, a dissonância e a divisão de trabalho tão interessantes como a harmonia e a fusão de funções.

No caso do estudo das obras de *graffiti* e de *street art*, essa questão é importante porque nelas a relação imagem/texto é corrente, marcando em grande medida o aspecto híbrido das linguagens visuais, pictóricas e verbais. Outro aspecto é que podemos reconhecer nesses trabalhos o estilo cognitivo de seus agentes, já que revelam os instrumentos mentais e a forma como a experiência visual passa a ser organizada. Sobre isso, cabe apontar, conforme já expus antes, as mesclas de elementos culturais das sociedades contemporâneas que permitem justamente que os trânsitos de imagens e palavras circulem velozmente pelos ambientes virtuais. Esse caráter híbrido e de sincronicidade pode ser observado pelos trânsitos existentes, por exemplo, entre os animes, personagens de histórias em quadrinhos, figuras de super-heróis japoneses, mesclando-se com figuras do imaginário social mexicano (Tlaloc, Quetzalcóatl, Zapata) e do Brasil (figuras indígenas, afrodescendentes, tipos urbanos, festas e tipos populares), conforme pude observar em minha pesquisa.

E OS MÉTODOS? DIVAGAÇÕES...

Ao considerar as imagens e palavras interconectadas, vale lembrar aquilo que já fora assinalado por Ulpiano Bezerra de Meneses; para ele, as imagens são uma forma de suporte a representações, pois elas são “uma construção discursiva, que depende de formas históricas de percepção e leitura, das linguagens e técnicas disponíveis, dos conceitos vigentes” (MENESES, 1996, p. 152). Em função disso, destaca a necessidade de se estudar o circuito da imagem: sua produção, circulação, apropriação, em

todas as suas variáveis (p. 154). Assim, chama a atenção para o tratamento das condições de produção das imagens, das formas de consumo e meios de difusão. Embora o autor trate especialmente de fontes visuais, como fontes históricas, *esta prática é, no meu ponto de vista, necessária para a problematização das obras de graffiti e street art*, já que mais recentemente elas têm sofrido um processo de patrimonialização, ao serem deslocadas dos espaços públicos, das ruas e muros das cidades para os museus, galerias de arte e publicações de diferentes tipos.

Há que se agregar a essas observações de Meneses uma outra que me parece complementar ao que já havia exposto e que diz respeito a imagens como ação:

(...) interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. (...) É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, na situação. Daí também a importância de retrair a biografia, a carreira, a trajetória das imagens (MENESES, 2003, p. 28).

Sobre essa perspectiva, destaco alguns elementos que me parecem importantes. O primeiro refere-se ao que as imagens têm de expressão de interação social. Nesse sentido, penso num aspecto já assinalado por Simmel, com a ideia das *imagens momentâneas sub specie aeternitatis*, como a contemplação das imagens momentâneas desde o ponto de vista da eternidade: *coincidentia oppositorum* – uma contraposição entre dois polos de tensão, o do momentâneo e do eterno, cuja reconciliação inalcançável determina a experiência estética própria da modernidade¹⁰.

O notável dessa ideia de Simmel – o instante e o eterno – que contempla o advento das imagens técnicas como a fotografia, ganha realidade por sua potência de tornar o instante eterno. Ademais, ganha sentido como expressão e produto de relações – daquilo que foi expresso por ele em termos do desejo, das aspirações de um sujeito entre uma cultura subjetiva e a cultura objetiva.

Nesse sentido, nos perguntamos: qual o uso que os grafiteiros fazem das imagens: fotografias e vídeos? Na pesquisa que fundamenta este artigo, constatamos que as imagens para esse grupo servem como expressão de si em suas obras – grafites, *tags*, *writers*, *stikers*, stencil e toda sorte de artefatos que produzem para intervir diretamente nos muros das cidades. Raiar,

como falam no México, “*plasmando em lacalle lo suyo*”. Ou grafitando, escrevendo nas paredes e muros da cidade – deixando neles algo de si. Em grande medida, *são* autoexpressões, uma vez ancoradas em suas identidades/assinaturas. Mas *são algo mais, já que implicam dois* movimentos do autor: o primeiro é o de documentar a sua obra. Registrar o que fez e onde fez. Esses registros vão desde a utilização dos *smartphones* até câmeras digitais, produzindo também pequenos vídeos sobre a obra realizada. E também são utilizados para divulgar o trabalho do artista, nos meios virtuais, nas redes sociais, e nas plataformas de armazenamento de imagens como o *flicker* (este acabou de ser desativado), por exemplo, ou outro tipo de dispositivo que cumpre tal função.

Os registros, igualmente, dizem algo sobre a própria paisagem urbana, na qual o *graffiti*, a *street art* e as pichações disputam o espaço da cidade, interpelando os passantes com imagens e textos sobre muito da realidade e da sociedade em que vivemos. É nesse jogo entre imagens legais e ilegais, desafiantes e transgressoras e as permitidas, autorizadas e institucionalizadas que o grafite e os grafiteiros procuram construir o que lhes é próprio (do ilegal, anônimo e clandestino) com as formas que buscam de certa maneira “domesticá-lo”. Esse aspecto desafia os sentidos da própria prática, quando nela se vê algo como ajustado, bonito, decorativo, convertendo novamente a cidade e suas paredes e muros em outros espaços de disputa entre diferentes grupos – os já “estabelecidos” e os “*outsiders*”, usando aqui a expressão de Elias.

Voltando ao assinalado por Meneses, é necessário retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens. Para realizar este procedimento, é fundamental saber o que se vê; adentrar as imagens. Assim, enfrenta-se uma série de questões como: quais os elementos expressivos e figurativos de tal imagem? Trata-se de um *graffiti*, um *stencil*, uma colagem, um lambe, um *tag*? Onde está situada? Quais foram as condições de sua produção (espontânea, ilegal, legal, inscrita em algum festival, exposição...)? É reconhecida sua autoria (tanto do *graffiti* quanto de seu registro fotográfico)? Quais foram as condições de obtenção desses registros? Foram realizados diretamente pelos autores do *graffiti* ou foram produzidas pelo pesquisador? Aquela obra foi retirada do seu lugar de origem e levada para outros lugares (como algumas iniciativas de retirar muros inteiros e colocá-los em museus)? Se isto ocorreu, quando se deu o deslocamento? Foi veiculada em outros meios (publicações, revistas, produtos publicitários...)? Ela foi realizada por alguém e depois apagada, mas manteve-se pelo registro fotográfico ou em vídeo, já que na atualidade a maioria dos autores filma e fotografa suas obras?

Estas questões dizem respeito também ao que pretendemos fazer como pesquisadores com as imagens (fotografias, vídeos ou ainda desenhos e pinturas) Podemos, segundo Guran, utilizar as fotografias tanto para obter informações quanto para demonstrar ou enunciar conclusões. As fotografias que realizamos nesta pesquisa sobre arte urbana constituirão um determinado *corpus* fotográfico. Além desses aspectos, o autor destaca a necessidade de se especificar o contexto de sua produção, devendo levar-se em conta se o material produzido é de natureza *emique* ou *etique*:

No primeiro caso quando ela foi produzida ou assumida pela própria comunidade estudada, encontra-se forçosamente impregnada da representação que a comunidade ou seus membros fazem de si próprios e, por consequência, expressa de alguma maneira a identidade social do grupo em questão. Já a fotografia feita pelo pesquisador, de natureza *etique*, é sempre uma hipótese a se confirmar com base no conjunto de dados recolhidos ou por meio de outros procedimentos de pesquisa (GURAN, 2002, p. 96).

Até aqui chegamos a algumas constatações: as imagens de que dispomos e elegemos pesquisar (*graffiti*, arte urbana, *street arte*, pichações) têm um determinado estatuto que varia de acordo com as condições em que a captação foi realizada. Há várias situações; por exemplo, pode-se fazer o registro de uma pintura enquanto ela está sendo realizada (legal ou ilegal) ou apenas registrar o vestígio – marca dos criadores nos muros, paredes, calçadas, telhados por onde praticam sua arte, captando o que foi deixado como elemento expressivo e significativo.

Ainda sobre esse elemento expressivo e significativo, podemos escolher entre os múltiplos caminhos analíticos: uma análise semiológica, ou uma análise interpretativa. Existe uma terceira possibilidade, que é o recurso à análise iconológica preconizada por Panofsky e utilizada no estudo de obras de arte. Ou ainda recorrer ao uso de algum *software* que trabalhe com imagens como o Atlas.ti ou MAXQDA. Meu ponto de vista é que qualquer caminho tem sua validade. O que não considero válido é inserirmos as imagens em nosso campo de reflexão e de prática e deixá-las em estado latente, sem interpelar o campo dos sentidos e dos significados que emergem delas. Com isso, somos levados a pensar com a imagens e por meio delas.

Além desses aspectos, considero fundamental a utilização de dispositivos que localizem as obras pesquisadas no tempo e no espaço. Esta questão pode parecer pouco relevante no momento atual, em que tudo

aparenta dissolver-se nos fluxos das redes e na imaterialidade do espaço virtual. Mas se é válido traçar a biografia desses objetos visuais, considero necessário saber onde eles estão situados, para além das referências aos nomes das cidades em que foram produzidos. Pensando em nossas próprias redes de pesquisa: como situar esse imenso arquivo de imagens que tem conectado tantos pesquisadores? Um recurso pode ser o *google view*, ou ainda o *google maps*. Além de situar no espaço, é necessário também situar essas produções no tempo. Por que? Uma das características do *graffiti* e de todas as expressões de *street art* é a sua efemeridade. Expostas ao tempo e à ação do tempo, são obras que não têm, por sua natureza, longa duração.

Esse tipo de problema pode também ser resolvido com a consulta à já extensa bibliografia existente sobre *graffiti*, *street art*, *stencil* e *lambes* no mundo, da qual retirei como exemplo duas publicações. No livro organizado pelo Coletivo *Carpet Bombing Culture* (2011), há o registro de uma infinidade de obras em espaços abandonados, em ruínas de fábricas, indústrias, asilos e casas. O livro apresenta os lugares onde foram produzidas as fotos, bem como a identificação dos autores nos créditos, seus sites e *flickers* onde expõem seus trabalhos. Aqui temos um conjunto de obras que apenas se deixam ver por uma publicação ou por sites específicos. Os locais abandonados e em ruínas podem nem sequer existir mais; mas, para esses artistas, o sentido e o significado do seu trabalho residem no seu deslocamento para lugares isolados, sem a pretensão de uma exposição pública. Outro livro que contempla esse tipo de questão é o realizado por Elizabeth Serafim Prosser (2010), elaborado a partir de sua pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente e Desenvolvimento, da Universidade Federal do Paraná, em que a autora aborda a situação do *graffiti* em Curitiba, trazendo seus agentes, obras, estilos e locais.

Essas obras são de referência para nós pesquisadores que adentramos este universo, já que a materialidade dos livros, revistas e publicações especializadas têm garantido a possibilidade de nos aprofundarmos em nossas pesquisas e também acompanharmos o processo de desaparecimento dessas obras nas artérias, na pele, e no corpo da cidade.

E aqui chego à última constatação referente a essas práticas culturais (pelo menos ao abordado nos limites deste ensaio): os trânsitos a que elas estão sujeitas como expressão de arte pública, elemento que a marca de forma irreduzível, e as múltiplas formas de sua apropriação. Trago duas situações a esse respeito. OS GEMEOS tiveram a obra que realizaram num viaduto em São Paulo coberta pela Prefeitura Municipal, em 2008, numa ação de “limpeza da cidade”. Este fato originou o filme *Cidade Cinza* (2013),

e toda uma polêmica em relação a este tipo de ação do poder público. Já o grafiteiro italiano BLU resolveu cobrir de cinza várias obras suas na cidade de Bolonha em protesto contra a mostra *Street art: Banksy & Co, L'Arte allo Stato Urbano*. Ele justificou seu gesto como um ato de protesto, contra o processo de gentrificação que as áreas urbanas vêm sofrendo¹¹.

Temos aqui duas situações bem distintas que impactam diretamente o *graffiti*, a *street art*, lambes e *stencils*, no que tange aos direitos de propriedade, aos direitos autorais e às estratégias de preservação destas formas de expressão artística. Isso decorre da própria dinâmica que passaram a experimentar: do fazer marginal, anônimo e clandestino, chamado de “arte bastarda”, ao de artistas já reconhecidos e estabelecidos que seguem utilizando a linguagem desta arte, mas já integram os canais da arte institucionalizada, como galerias, museus catálogos retrospectivos e assim por diante.

No universo do *graffiti*, da *street art*, pixos, lambes e *stencils* encontram-se uma infinidade de propostas e uma multiplicidade de situações em que tais práticas se realizam, com interferência de agentes públicos e privados, como curadores, donos de galerias, diretores de museus, organizadores de festivais e amostras, editores, publicitários, agentes de companhias aéreas e turística¹². Entre tantos agentes, também figuramos nós, os pesquisadores. Ocupamos um espaço visível, já que nos últimos anos, a academia passou a ter interesse pelo tema, portanto, passou a reconhecê-lo. Com efeito, compomos um conjunto cada vez maior de pesquisadores de diferentes áreas que afetam e são afetados pela dinâmica destas práticas sociais.

Do exposto até aqui, reconheço alguns aspectos que envolvem as experiências de pesquisa neste universo e o estatuto conferido às imagens que o constituem. Trata-se de um tema de trânsitos multidisciplinares, exigindo de nossa parte o estabelecimento de pontes que nos conectem efetivamente. Acrescente-se a isso, o caráter efêmero e de impermanência das próprias imagens produzidas, daí o reforço aos recursos tecnológicos que as fixam (fotos, vídeos). E finalmente, que nosso olhar possa mover-se como um fractal na perspectiva de abarcar os múltiplos sentidos dessas imagens e das constelações que as constituem.

Figura 4



NOTAS

1 Agradeço a ele a entrada neste universo e o compartilhar suas experiências em livro (2010).

2 A *Illegal Squad* é uma loja de venda de *sprays* e de uma infinidade de outros produtos ligados ao universo social do *graffiti*. Editou, até o final de 2012, uma revista impressa que circulou por 13 anos.

3 Sobre este aspecto, farei uma observação de cunho mais metodológico quanto ao uso que faço das imagens produzidas nos contextos de minhas pesquisas.

4 Sobre esta pesquisa realizada no *facebook*, desenvolvi análise em outro artigo, apresentado na 29ª Reunião de Antropologia, no GT 35, em 2014.

5 Na pesquisa que iniciei em 2012, os dados da Associação Mexicana de Internet (AMIPCI), referentes aos hábitos dos usuários de *internet* no México revelam que havia 40.6 milhões de usuários (para um total de 112 milhões de habitantes). O uso era de PC – 64%; Laptop – 61%; Smartphone – 58%. No caso do Brasil, tínhamos 83.3 milhões de usuários, sendo PC, 70% (trabalho/casa); Lan House, 31% e Celulares, 17% (Fonte: Ibope-Nettrends).

6 Sobre o uso das redes pelos jovens grafiteiros, destaco aqui as sensíveis observações de Diógenes (2013) em relação à prática etnográfica no ciberespaço.

7 Informações elaboradas pela própria crew. www.vrscrew.com – Vídeo sobre o processo de elaboração do mural no *Youtube*. Acesso em 02/04/2016.

8 Swoon é uma jovem artista americana, atuante na cena do *graffiti* há mais de 15 anos. Esta imagem aparece também em <http://rentonsroom.co.uk/wp-content/gallery/swoon-at-black-rat-projects/swoon-in-london-7.jpg> - mas em outros contextos.

9 Campos (2010, p. 119) observa que as culturas juvenis são fundamentalmente culturas visuais e que a construção identitária é sustentada pela representação face ao olhar dos outros como espelho que configura a imagem que temos de nós – criando o que define como uma identidade visual.

10 A expressão – *Imágenes momentâneas* – era o título de uma coluna que Simmel tinha na revista **Jugend**, na qual escreveu entre os anos 1897 e 1903. E depois, de forma intermitente, até 1916.

11 Esse fato foi noticiado em vários *blogs*, jornais *online* e no *facebook* do dia 17/03/2016. Há que se observar que este tipo de ação por parte do artista já havia ocorrido em Berlim, no final de 2014, em Kreuzberg, quando um mural realizado por ele foi pintado de preto. <http://malaguetas.blog.br/> acesso em 01/04/2016. <http://urbanario.es/blog/blu-esta-borrando-todos-sus-murales-de-bolonia/> - acesso em 18/03/2016.

12 A revista *tamnasnuvens* publicou, em seu número de novembro de 2015, um roteiro com “os 10 mais importantes grafites para serem vistos no mundo”.

- BIBLIOGRAFIA** Associação Mexicana de Internet (AMIPCI), pesquisa referente aos hábitos dos usuários de internet no México (2011).
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BARICCO, A. *Los bárbaros*. Ensayos sobre lamutación. Barcelona: Anagrama, 2008.
- CAMPOS, Ricardo. Juventude e visualidade no mundo contemporâneo. **Sociologia**, problemas e práticas, n. 63, 2010, pp. 113-137.
- Carpet Bombing Culture. Out of sight – Urban art/abandoned spaces. Great Britain: Carpet Bombing Culture, 2011.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Artes do fazer. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002.
- DIÓGENES, Glória. Signos urbanos juvenis: rotas da piXação nocibe-respaço. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 22, p. 1-384, 2013.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, J. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FEIXA, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus*. Antropología de la juventud. Barcelona: Editorial Ariael, S. A., 1999.
- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.
- MARTIN-BARBERO, J. Jóvenes: comunicación y identidad. In: Pensar Iberoamérica – Reflexiones, **Revista Digital de Cultura** da OIE, n. 0, 2005.
- REGUILLO, Rossana. Emergência de culturas juvenis: estratégias del desencanto. Enciclopédia Latinoamericana de Sociocultura y comunicación. Grupo Editorial Norma, 2006.
- REGUILLO, Rossana. Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de facebook a youtube y vice versa. **Comunicación y Sociedad**. Nueva época, número 18, julio-diciembre, 2012, p. 135-171.
- MENESES, ULPIANO. Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, p. 11-36, 2003
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.
- MITCHELL, W. J. T. *Teoria de la imagem*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- SALLAS, Ana Luisa. Etnografias no facebook: estudo comparativo sobre culturas juvenis no Brasil e México, seus limites e possibilidades. GT 35 – Etnografias no Ciberespaço. Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia. www.29rba.abant.org.br
- SILVA, Angelo. *Em busca do paraíso perdido*. Curitiba: Caderno Lis-trado, 2010.

SIMMEL, G. *Imagens momentâneas*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.
STAHL, Johannes. *Street art*. Portugal: Tandem Verlag GmbH, 2009.
TRISTAN MANCO, LOST ART, CALEB NEELON, Graffiti Brasil, London: Thames & Hudson, 2005.

BLOGS

www.blublu.org/
<http://osgemeos.com.br/>
<http://malaguetas.blog.br/>
<http://urbanario.es/blog/>
<http://shop.swooninprint.com/collections/all> - site de venda das obras de Swoon

FILMES

Cidade Cinza (2013). Guilherme Valiengo e Marcelo Mesquita.
PIXO (2013). João Wainer e Roberto T. de Oliveira (documentário).

Palavras-chave:

imagens; experiências e pesquisa; graffiti e street art.

Resumo

Neste ensaio, reelaboro uma experiência e ao mesmo tempo exponho um percurso de pesquisa que se inicia no Brasil, sobre culturas e identidades juvenis inscritas num marco comparativo com as existentes no México. Trato especificamente do uso de imagens na pesquisa em Ciências Sociais, examinando seus limites e suas possibilidades. Inicio o texto discorrendo sobre o contexto da pesquisa que venho realizando desde 2012, no México e no Brasil, sobre o *graffiti* e o estatuto que as imagens têm nesse universo de práticas sociais. Apresento um esboço de meu entendimento sobre o que são as imagens e o uso da fotografia para a sociologia. Exponho algumas situações como imagens/instantâneos para pensar nos desdobramentos e nas implicações que esta experiência / experimento tem proporcionado para os agentes nela envolvidos.

Keywords:

Images; experiences and research; graffiti and street art.

Abstract

In this essay I try reworking an experience while exposing a research path that begins in Brazil with youth cultures and identities listed in a comparative milestone with existing ones in Mexico. Specifically dealing the issue of images use for research in social sciences, which are its limits, what are its possibilities. Start the text showing the research context I have been doing since 2012 in Mexico and Brazil on graffiti and status that images have in this universe of social practices. I present an outline of my understanding of what are the images and the use of photography for sociology. I expose some situations such as images / snapshots to think about the consequences and implications that this experience / experiment has provided for the agents involved.

Recebido para publicação em setembro/2015. Aceito em novembro/2015.
