

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

POLLYANNA FARIAS MUNIZ

**A PALAVRA NO MURO: RELAÇÕES ENTRE O
GRAFITI URBANO E A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**

Recife

(2014)

POLLYANNA FARIAS MUNIZ

**A PALAVRA NO MURO:
RELAÇÕES ENTRE O GRAFFITI URBANO E A CIÊNCIA
DA INFORMAÇÃO**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Ciência da
Informação, da Universidade Federal de
Pernambuco, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre em Ciência da
Informação.

ORIENTADOR: Carlos Xavier de Azevedo Netto

Recife

(2014)

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

F224p

Muniz, Pollyanna Farias

A palavra no muro: relações entre o graffiti urbano e a ciência da informação / Pollyanna Farias Muniz. – Recife: O Autor, 2014.
90f.: il.

Orientador: Carlos Xavier de Azevedo Netto.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Ciência da Informação, 2014.

Inclui referências.

1. Ciência da informação. 2. Grafitos. 3. Memória. 4. Imagens, ilustrações, etc. como recursos de informação. 5. Cultura material. I. Azevedo Netto, Carlos Xavier de (Orientador). I. Título.

020 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2015 –12)

POLLYANNA FARIAS MUNIZ

**A PALAVRA NO MURO:
RELAÇÕES ENTRE O GRAFFITI URBANO E A CIÊNCIA
DA INFORMAÇÃO**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Orientador: _____

Prof. Dr. Carlos Xavier de Azevedo Netto, UFPB
Doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, Brasil.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Carlos Xavier de Azevedo Netto, UFPB
Doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, Brasil.

Prof. Dr. Marcos Galindo, UFPE
Doutor pela Leiden University, Leiden, Holanda.

Prof. Dr. José Mauro Matheus Loureiro, UNIRIO
Doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, Brasil.

Coordenador do PPGCI: _____

Prof. Dr. Raimundo Nonato Macedo dos Santos

Recife, março 2014.

À minha mãe, **Ana Lúcia Farias Muniz**, meu descanso e minha fortaleza.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a **Deus, Meishu-Sama** e aos meus antepassados por toda luz que ilumina minha vida...

Ao meu querido orientador **Carlos Xavier de Azevedo Netto**, que me guiou por caminhos sinuosos com destreza e disciplina sem nunca faltar com a atenção e paciência. Meu muito obrigada por me ensinar o significado do TSAP de forma sutil, amável e divertida, foram incríveis momentos de aprendizado.

Aos mestres **Fábio Mascarenhas** e **Marcos Galindo** por acreditarem quando nem eu mesma acreditava, por todo apoio, conselho e confiança que depositam em mim.

Ao Professor **José Mauro Matheus Loureiro**, pela preciosa colaboração.

Ao PPGCI da Universidade Federal de Pernambuco, em especial as queridas professoras **Maria Cristina Oliveira** e **Leilah Santiago Bufrem** e o professor **Raimundo Nonato Macedo dos Santos**;

À turma 2012 do mestrado em Ciência da Informação da UFPE pelas trocas de conhecimento, principalmente à **Monick, Jéssica** e **Gilvanedja** que me acompanham desde a graduação e recheavam as tardes de tagarelices divertidas.

Às queridas e sempre “chefas” do LIBER, **Vildeane Borba, Sandra Siebra** e **Májory Miranda**, pelos valiosos momentos no laboratório, pela atenção e amizade.

À **Evaldo Souza, Suzana Wanderley** e **Rosimere Couto** por sempre estarem dispostos a uma boa conversa e me arrancarem um sorriso nos momentos difíceis.

Aos meus verdadeiros amigos que aliviaram os pesos dessa vida, que sorriram e choraram comigo, agradeço especialmente a **Mário Lopes**, o melhor amigo que se possa ter, pela paciência e abrigo.

As quatro anjinhas traquinas que suavizam os momentos em João Pessoa: **Fernanda Leite, Josymara Farias, Juliana Lima** e **Gabriela Ramos**.

À **Stphanie Grimaldi**, que me ensina todos os dias o que é ser irmã. Por estar ao meu lado em grandes batalhas, pelo abraço acolhedor e pelo o dom de aceitar minhas ideias loucas e embarcar comigo nos meus devaneios.

Às **Ladies**, meu querido grupo de amigas que me proporcionam momentos plenos de alegria, leveza e amizade sincera.

À minha singular e tão plural família, minha mãe **Ana Lúcia**, meu porto seguro, minha avó **Avany** que me deixou tão recentemente e agora presa por mim no plano espiritual, às minhas tias **Titina** e **Bibiba**, obrigada por serem mulheres fortes e guerreiras que foram responsáveis por moldar meu caráter;

Ao meu único tio, **Sérgio** que mesmo ausente sempre está presente;

Aos meus primos, **Serginho**, **Eduardo** e **Leila** por nossas diferenças e por serem meus companheiros e estarem sempre presentes;

À **Renata Costa** minha pseudo-cunhada pelo apoio, conversas e por ter posto no mundo a minha sobrinha;

À **Laura Beatriz** estrelinha da minha vida e a **Dudu**, que ainda não sabe nem fazer um besourinho, mas já é muito amado e querido;

À **David Neumann** por me confiar seu amor e escolher dividir comigo os seus dias, provando que não existe distância quando se ama e que a cada dia é possível se amar mais. *Liebe gibt nichts als sich selbst und nimmt nichts als von sich selbst. Liebe besitzt nicht, noch lässt sie sich besitzen. Denn die Liebe genügt der Liebe.*

Agradeço também à **Capes** pela imprescindível ajuda financeira no decorrer deste processo.

À todos deixo meu “Preza”¹

¹ O preza é uma forma de saudação (demonstrar que alguém foi lembrando) utilizada pelos grafiteiros em suas intervenções

RESUMO

Quando falamos dos grafites urbanos, temos representações simbólicas aliadas a uma produção material e este conjunto está disposto em um domínio heterogêneo, onde uma categorização dicotômica levaria a uma perda significativa de seu valor informacional. O que deve ficar claro é que o que se intenciona analisar não é uma “cultura”, “sociedade” ou mesmo “grupo” nitidamente distinto, mas sistemas abertos em diferentes graus de coexistência. Seguindo uma linha que se utiliza da Ciência da Informação como arcabouço teórico e percorre os meandros da arqueologia e antropologia, apoiando-se na teoria semiótica para obtenção de uma representação e compreensão do movimento mural como expressão que remete informações não apenas aos indivíduos produtores, mas também a sociedade e auxilia nas formações identitárias. As imagens do grafite urbano configuram uma “realidade paralela” no espaço da cidade, considerando aqui, sobretudo o mundo ocidental, estes compartilham também de semelhantes espaços geográficos e sociais, o que possibilita a construção gradativa de sua “peregrinação imagética” na proposição de novas formas de exposição e de apropriação do urbano, com uma grande carga de significação e de simbolismo. O presente trabalho pretende demonstrar o alicerce desta uma cultura específica, atribuindo à pintura representações contextualizadas com o movimento das ruas, tendo em vista que, elas registram expressões, que só podem ser compreendidas de maneira apropriada quando considerados o meio em que elas foram produzidas e o público específico para o qual elas se destinam, buscou-se ainda, meios para registrar, mapear e difundir os painéis da arte mural, definindo atributos com base nas teorias de representação e semiótica foi possível delinear as faces do fenômeno mural no bairro do Recife, mais conhecido popularmente como Recife Antigo, tendo este uma parte destacada como área de pesquisa.

Palavras-chave: Grafite; Memória; Informação; Representação; Cultura.

ABSTRACT

When we speak of urban graffiti, have symbolic representations combined to a material production and this set is arranged in a heterogeneous domain, where a dichotomous categorization would lead to a significant loss of their informational value. What should be clear is that what we intend to analyze is not a "culture", "society" or "group" clearly distinct, but open systems in different degrees of coexistence. Following a line that uses information science as a theoretical framework and covers the intricacies of archeology and anthropology, based on the semiotic theory to obtain a representation and understanding of the mural movement as an expression which refers not only to information producers individuals but also society and assists in identity formations. The images of urban graffiti constitute a "parallel reality" in the city, whereas here, especially the Western world, they also share similar geographic and social spaces, allowing the gradual construction of his "pilgrimage imagery" in proposing new forms of exposure and appropriation of urban, with a great deal of meaning and symbolism. The present work aims to demonstrate the foundation of this specific culture, giving the painting contextualized representations with the movement of the streets, in order that they register expressions, which can only be understood properly considered when the medium in which they were produced and specific audience for which they are intended, yet, we sought ways to record, map and disseminate panels wall art , defining attributes based on the theories of representation and semiotics was possible to delineate the faces of the wall phenomenon in the neighborhood of Recife, more popularly known as Recife Antigo, this having a prominent part as a research area.

Key words: Graffiti; Memory; Information; Representation; Culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Recorte do bairro do Recife. Área da coleta compreendida em destaque.
- Figura 2 - Amostra da categoria técnica
- Figura 3 - Lista hierárquica dos atributos técnicos
- Figura 4 - Comparativo de coletas - Atributos temáticos
- Figura 5 - Grafias compostas. (Coleta Julho 2012)
- Figura 6 - Relação espacial dos atributos. (Coleta Julho 2012)
- Figura 7 - Exemplo de estética social e o suporte como elemento estético (Coleta Nov. 2012)
- Figura 8 - Atributo Temporal (comparativo)
- Figura 9 - Tinta sobrepondo propaganda política (novembro 2012)
- Figura 10 - Grupos se associam para realizar graffitiis
- Figura 11- Assinaturas: Jopa, Gust e Eu (Coletas 01 e 02)
- Figura 12 – Gravuras Armoriais (Fonte: ilustração do livro Iniciação a estética de Ariano Suassuna e do Cordel A mudança do Sertanejo de J. Borges)
- Figura 13 – Exemplos de graffitiis Armoriais (Coleta Jul. e Nov. 2012)
- Figura 14 – Exemplo de análise (Coleta Nov. 2012)
- Figura 15 – Mapa conceitual - Atributos

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Quantitativo do atributo técnico.....	54
--	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 BREVE HISTÓRICO DO GRAFITTI	14
3 ASPECTOS CULTURAIS DO MURALISMO	21
3.1 Cultura do Povo	21
3.2 A Performance e o Rito	26
4 DO GRAFFITI DAS TRIBOS À "COMMUNITAS"	28
5 O EFÊMERO NOS ESTUDOS DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO.....	34
6 A QUESTÃO DA REPRESENTAÇÃO NA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO	37
6.1 Representação e Realidade.....	40
6.2 Representação como Processo Simétrico	46
7 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	48
8 ANÁLISE DOS DADOS	52
9 DISCUSSÃO DA ANÁLISE DOS DADOS.....	60
10 CONSIDERAÇÕES	69
REFERÊNCIAS.....	71



“As imagens tatuadas no corpo da cidade, e consideradas, na maioria das vezes, como marginais à cultura, vão pouco a pouco nutrindo a cultura que as rejeita.”

Célia M. A. Ramos, 1994

1 INTRODUÇÃO

Na cidade pairam alfabetos de diversos símbolos, eles se transformam com as gramáticas indispensáveis para que as leituras não cessem. Os grupos que se formam socialmente alimentam-se de linguagens que se ampliam e se reconfiguram, pois a sociedade pós-moderna não se satisfaz, ela é um registro da complexidade que nos envolve. Segundo Hall (2005) descentralização do sujeito deságua na transmutação identitária, onde o sujeito não possui apenas uma identidade fixa, e sim, um conjunto de identidades possíveis e esse número aumenta cada vez que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam. Teóricos culturais (HALL, 2005; THOMPSON, 1992) argumentam que o efeito geral dos processos globais têm sido o de enfraquecer ou minar formas nacionais de identidades culturais.

Tratar do objeto memória nas sociedades contemporâneas propõe-se a ser um desafio imediato que esbarra na cultura de massa, dominada pelos aglomerados tecnológicos, que dominam a sociedade global. O próprio conceito memória acaba se tornando confuso e ambíguo em meio às diversas conceituações e aplicações dadas ao termo. Entretanto, há de se dar atenção a informação documental memorial, a qual é também patrimônio cultural e pode ser definida como um conjunto de bens que possui valor próprio, considerado de interesse relevante para a identidade da cultura de um povo, e a herança do passado para gerações futuras, em que segundo Le Goff (1998) todo documento tem em si um carácter de monumento.

Contudo os documentos sofrem com um mal que aflige todo e qualquer registro, o desvanecer. É certo que um dia algo há de se perder, mas alguns correm esse risco com mais contundência que outros. Sendo assim, cabe a Ciência da Informação (CI) investigar as propriedades e o comportamento desse registro bem como seu estoque e as possibilidades de preservação, ou não.

Toma-se o graffiti por “registro gráfico capaz de tramitar mensagens através de desenhos, símbolos e letras elaborados a partir de um repertório simbólico que pode ser comum à sociedade em geral ou apenas do conhecimento de determinados grupos de sujeitos” (KNAUSS, 2001 p. 342). O graffiti é uma representação iconográfica na qual é geralmente criado com tinta óleo em jato de spray, mas podendo apresentar outras variações, retratando os mais variados temas ou simplesmente constitui em assinaturas elaboradas corriqueiramente sobre paredes e muros. Ora, sendo a cultura material para Oosterbeek (2004) o conjunto de

artefatos (objetos, estruturas) e ecofatos (animais, plantas, territórios modificados ou selecionados pela sociedade) que sobreviveram à cobrança do tempo, assim segundo Azevedo Netto (2007 p.10) a cultura material age como “conjunto de elementos que fornecem ao grupo um referente de comportamento partilhados dentro de um determinado contexto sócio-cultural” então se pode concluir que o graffiti faz parte da cultura material, pois é nada mais que produto de uma parcela da sociedade urbana.

O urbano é, para Baudrillard (1989), o espaço da indiferença, mas é ao mesmo tempo e mais do que isso, espaço das diferenças, das disputas, das oposições, onde se dá a convivência, pacífica ou não, entre os distintos. A produção das linguagens urbanas revela, em seus múltiplos códigos, as tensões, marginalizações, contestações e reivindicações dos seus habitantes, porque o que se escreve ou prescreve nos muros é obra dos cidadãos, e não imposição das instâncias institucionalizadas.

Talvez seja o graffiti um dos registros mais efêmeros da sociedade contemporânea, seu ciclo de vida está atrelado as suas ferramentas de registro, ao seu suporte de caráter público e mutável e, sobretudo das disputas territoriais dos grupos produtores. Símbolo de resistência e protesto, o graffiti ainda é visto como uma arte marginal. Seria mesmo o graffiti apenas uma contravenção, poluição visual ou apenas a voz dos que não tem voz diante a sociedade? Ou seria apenas uma arte efêmera, entretanto expor sua arte a toda sorte de intempéries é como escrever sob a água. Seria o muro uma galeria passageira onde a arte absorve o ritmo frenético da urbe?

A grafiteagem plana entre a escrita e o desenho, revelando um cenário social e artístico que não se recupera nos jornais ou nos meios de mídia massiva. Atrelado as mudanças paradigmáticas, a sociedade acadêmica parte em busca de novas fontes de informação, o registro gráfico urbano se apresenta como um aliado para as ciências sociais e humanas. Percebeu-se assim, que registros importantes de memória que caracterizam um fenômeno social de expressão gráfica vêm se perdendo, empobrecendo a identidade cultural e a herança social popular.

O presente trabalho pretende demonstrar o alicerce desta uma cultura específica, atribuindo à pintura representações contextualizadas com o movimento das ruas, tendo em vista que, elas registram expressões, que só podem ser compreendidas de maneira apropriada quando considerados o meio em que elas foram produzidas e o público específico para o qual elas se destinam, buscou-se ainda, meios para registrar, mapear e difundir os painéis da arte

mural, definindo atributos com base nas teorias de representação e semiótica foi possível delinear as faces do fenômeno mural no bairro do Recife, mais conhecido popularmente como Recife Antigo, tendo este uma parte destacada como área de pesquisa. Centro de efervescência cultural o Recife Antigo é porta de entrada para turistas e cidadãos recifenses que buscam diversão e lazer fora do “*circuito indoor*²” que domina a cena cultural da zona sul da cidade. Com o estudo em questão pôde-se visualizar as interações dos grupos produtores de graffiti, a circulação da informação imagética e dar partida a uma representação de imagens que seja capaz de abordar os aspectos simbólicos intrínsecos nos graffiti urbanos.

2 BREVE HISTÓRICO DO GRAFFITI

Os muros têm sido para o homem, ao longo dos séculos, um meio de comunicação e propagação da sua arte, cultura, religião e contexto social. O graffiti é reconhecido como sendo representações que se assemelham por função às pinturas rupestres e uma fonte de informação social e artística, registro gráfico da comunicação e inteligência humana, contudo segundo Ramos (1994) possui um ciclo de vida efêmero e um juízo de valor marginal. As bases do graffiti estão muito além do que se imagina, remontam à pré-história, escritos e desenhos das civilizações antigas.

A etimologia da palavra “graffiti” vem do italiano *graffito*, que indica primordialmente um bastonete que tem por origem o mineral carbono, usado para a fabricação do lápis, dessa ferramenta e da sua utilização origina-se a expressão “grafismo”, para a Enciclopédia Mirador Internacional (1979, p.5404) “O grafismo distingue-se de qualquer outra forma de atividade motora pela intenção do registro, que aparece desde as primitivas inscrições nas cavernas”. O dicionário Aurélio da língua portuguesa a partir da edição de 1987 registra graffiti como significado de inscrição urbana.

As imagens mais antigas já encontradas datam do paleolítico superior e foram interpretadas como de cunho educacional, ou seja, imagina-se foram criadas com o intuito de postergar os ensinamentos as gerações futuras. Tinham essas imagens, em sua composição o registro perenizador dos ritos e cerimônias existentes nos cotidiano. As mãos e os dedos foram, provavelmente, as primeiras ferramentas artísticas utilizadas pelo homem, embora,

² O circuito indoor é definido pelos bares, casas de festa e boates fechadas que dominam a cena da zona sul recifense.

mais tarde, haja indícios da utilização de pincéis rudimentares feitos de pelos de animais e penas de aves.

Segundo Hauser (1976) as silhuetas de mãos que foram encontradas em muitos lugares perto das pinturas rupestres, e que parecem ser resultantes da impressão deixada por mãos reais, fizeram, provavelmente, nascer, no homem, a ideia de criação e deram-lhe a consciência da possibilidade de que algo inanimado e artificial poderia ser perfeitamente semelhante ao original vivo e autêntico. Esse mero jogo nada tinha a ver inicialmente, é claro, nem com a arte nem com a magia; teria de converter-se primeiro num instrumento de magia e só então poderia tornar-se uma forma de arte. Com efeito, é tão imenso o hiato existente entre essas impressões de mãos e as mais primitivas representações de animais do paleolítico (e não existe qualquer documento sobre uma possível transição entre ambas), que dificilmente podemos admitir a hipótese de um direto e contínuo desenvolvimento de formas de arte a partir de puras formas lúdicas; deve-se, no entanto, inferir a existência de um elo de conexão vindo de fora e, com toda a probabilidade, esse elo terá sido a função mágica da cópia.

Contudo, mesmo essas formas lúdicas, pré-mágicas, apresentavam uma tendência naturalista, ou seja, a imitação da realidade (ainda que mecanicamente), e não podem, de maneira nenhuma, ser consideradas a expressão de um princípio decorativo e antinaturalista. A estas expressões gráficas e sua linguagem simbólica representada pelos desenhos, traços e elementos geométricos foi nomeado por Hauser (1972) de “naturalismo geométrico”.

Foi por volta do neolítico que a temática parietal sofre modificações, onde até então só havia sido registrado imagens de animais, começaram a ocorrer imagens de humanos e suas interações. Gombrich (2008) esclarece que estas imagens, mesmo estando em lugares de difícil acesso, tem uma ligação com os movimentos ritualísticos e cerimoniais das sociedades a qual estavam ligadas, o que ele denomina “o poder das imagens”. O que para Leroi-Gourhan (2001) demonstra que, no processo de elaboração dos grafismos, os grupos pré-históricos seguiam leis naturais. Propondo que os registros rupestres foram feitos de maneira sistemática e não ao acaso.

Nos sítios espalhados pelo mundo, segundo Rivera Dourado (1994), é padrão encontrar, além dos desenhos parietais, figuras e objetos decorativos talhados em osso, modelados em argila, pedra ou chifres de animais, além de fabricarem as tinturas através das folhas das árvores e do sangue de animais. Os desenhos representados nas cavernas eram figuras de grandes animais selvagens, quando pintavam o animal nas paredes não era apenas um desenho era a alma do animal que ali iria ficar preso para dar sorte nas caças. A figura humana raramente era representada.

No Brasil, as figuras antropomorfas aparecem, geralmente, com cocares ornados e vestimentas que evocam máscaras. Alguns dos temas mais representados são: os da caça e os que fazem referência à dança. Já o motivo relacionado à sexualidade ocorre com frequência nas pinturas mais arcaicas, estas apresentam cenas de cópulas e genitália explícita de ambos os sexos.

Contudo segundo Garbini (1979) é no Antigo Egito, que surgem registros com um sentido utilitário claramente determinado e identificável, de cunho religioso e ritualístico. Inicialmente bastante limitada, a temática foi se enriquecendo e teve agregada aos murais a representação de fauna e da flora, além de cenas de caça e pesca e atividades cotidianas relacionadas à agricultura e à construção de barcos.

Esse registro parietal egípcio é essencialmente simbólico, e seguem rígidos padrões de representação, como a “lei da frontalidade” presente em pinturas e relevos. Segundo suas regras, um ser humano não deveria ser pintado com a cabeça, membros inferiores e superiores virados para frente, apenas os olhos e o tronco poderiam ser assim retratados. Cada parte do corpo humano era, portanto, representada pelo seu ângulo mais visível e de forma que permitisse uma melhor identificação da pessoa em questão.

O que fica claro na utilização dos murais entre os egípcios era que:

O que mais importava não era a boniteza mas a plenitude. A tarefa do artista consistia em preservar tudo com maior clareza e permanência possível. Assim, não se propuseram a bosquejar a natureza tal como se lhes apresentava sob qualquer ângulo fortuito. Eles desenhavam de memória, de acordo com regras estritas, as quais asseguravam que tudo o que tivesse de entrar no quadro se destacaria com perfeita clareza. (GOMBRICH, 2008 p.60)

No Oriente Próximo não era apenas os egípcios que detinham a égide de Estado, outras civilizações também se destacaram, os povos persas, sumérios, ácares, e babilônios apresentavam suas memórias por meio de registro parietal. Essa pluralidade de povos propiciou frequentes guerras que dizimaram boa parte de sua arte e cultura, entretanto no que concernem os registros parietais a Mesopotâmia foi sobremaneira, épica nos registros heroicos de suas guerras.

Os sumérios conceberam um novo estilo de narração imagética, as cenas se desenvolviam em tiras sucessivas em um espaço geometricamente dividido e horizontal. Desta forma o observador precisava compreender a obra como um todo, mesmo que cada quadro representasse uma parte da narrativa. As demais civilizações mesopotâmicas também utilizaram o registro parietal, contudo cada uma com sua particularidade. Os temas e estilos variavam de acordo com o povo, durante as dinastias acádia e persa, por exemplo, as imagens

tratavam dos reis e suas vitórias, enquanto os babilônios representavam as suas divindades e suas tarefas do cotidiano.

Tendo por base a arte egípcia, os gregos começaram a adornar os “vasos” com pinturas que seguiam o estilo egípcio, tendo Creta como berço primário do desenvolvimento de suas técnicas.

A pintura mural grega que surge no período clássico está diretamente relacionada com a arquitetura. A partir do século V a.C. o estilo pictórico da pintura mural se separa daquele da pintura em cerâmica, até então a mais representativa manifestação plástica grega, e as superfícies passam a receber um tratamento figurativo diferente, pois a pintura deixa de ser eminentemente gráfica. (GOMBRICH, 2008 p. 105).

Garbini (1979) relata que os etruscos também se utilizaram dos registros parietais, neste povo os registros eram quase que exclusivamente tumular, traziam fortes influências da arte grega, mesmo tendo se desenvolvido em linhas próprias. A sua temática, a exemplo da egípcia, busca confortar o finado no mundo do Além. São cenas que os etruscos consideravam importantes porque poderiam transmitir ao morto algo da força, potência e vitalidade que exprimem cenas do cotidiano, de danças, de esportes, de jogos eram sempre representadas.

Outras cenas significativas eram as representações de banquetes, quase sempre acompanhados por músicos e dançarinos, pois, retratar tais festividades teria o poder de demonstrar, de forma indelével, a posição social do proprietário do túmulo. Provavelmente por esse motivo as cenas do banquete eram quase sempre pintadas na parede do fundo (a mais importante do túmulo) e o tema, com raras exceções, sempre esteve presente no repertório da pintura funerária dessa civilização.

Assim como as demais civilizações aqui já citadas talvez a civilização romana seja a que alcançou maior patamar na história das civilizações antigas delegando novos contornos ao mundo ocidental. Para Gombrich (2008) os romanos também apreciavam a arte parietal. A temática predominante nos templos e edifícios era baseada nas cenas de combate, cerimônias e desfiles triunfais. Era, portanto, uma pintura épica que se prestava à exaltação. Poucos registros romanos perduraram, por ser um povo de base belicosa, suas cidades ao serem sobrepujadas pelos inimigos sofreram com o apagamento da arte parietal.

No entanto, uma cidade carrega ainda hoje registros concretos dos seus registros parietais. Soterrada na noite de 24 para 25 de Agosto de 79 d.C. pela erupção do vulcão Vesúvio, Pompéia foi encontrada em escavações no século XVIII. Para Garraffoni (2009) a cidade não é uma ilustração direta do que seria uma cidade romana:

O que hoje consideramos o sítio arqueológico de Pompéia é um local que passou por diversas intervenções sejam elas naturais, como a erupção do Vesúvio que preservou alguns de seus aspectos, mas destruiu outros e as escavações do local. Tais escavações foram permeadas de saques, atravessadas pela estética napolitana do

século XVIII, pelas primeiras escavações científicas, pelo fascismo de Mussolini e pela destruição dos bombardeios durante a II Guerra (GARRAFFONI, 2009 p. 12)

Entretanto a erupção do Vesúvio preservou de fato parte de Pompéia, e foi a partir das escavações arqueológicas dos mais variados períodos que obteve-se acesso às paredes da cidade. Conforme apontam Cavicchioli e Funari (2005), é por meio destas paredes que se tem acesso a dois grandes conjuntos de documentos: o primeiro deles, as inscrições parietais, muitas delas com desenhos, publicadas desde o último quartel do século XIX, no *Corpus Inscriptionum Latinarum*; e o segundo, as pinturas parietais romanas.

Mais tarde por volta dos séculos II até o final do V, os primórdios do cristianismo em Roma, os cristãos faziam parte de uma minoria, no Império Romano. Entretanto, com o passar do tempo, ela se intensificou e atingiu outras partes do Império. (SOUSA, 2011).

Para Sousa (2011) os ideais cristãos em especial o monoteísmo, ameaçavam os valores e interesses do Império, em consequência disso, os cristãos eram perseguidos e sua religião relegada às classes mais baixas da sociedade. Assim, os primeiros indícios de um estilo artístico cristão surgem no início do século II, com as pinturas murais nas catacumbas romanas, locais de culto e refúgio cristãos. Sendo com o tempo acrescentadas cenas do Novo e do Antigo Testamentos, mas representadas de uma forma esquemática que fosse inteligível apenas aos adeptos do cristianismo. Cenas cotidianas e a representação do homem comum (pedreiros, comerciantes, etc.) também foram posteriormente contempladas na pintura mural.

Em 313 d.C., o Imperador Romano Constantino concedeu aos cristãos a liberdade de culto e sua proteção oficial. A partir de 395 d.C., o Império foi dividido em dois e, embora o cristianismo tenha se tornado a religião oficial de ambos, foi no Império do Oriente que floresceu a arte bizantina, eminentemente cristã. A sua principal função não era, entretanto, decorativa: ela se prestava à educação religiosa do povo, cuja maioria era iletrada, através da reprodução pictórica de cenas da vida de Cristo. (GOMBRICH, 2008 p. 89)

Ainda segundo Gombrich (2008) mosaico é, sem dúvida, a sua maior expressão artística nesse período. Porém, o afresco não foi abandonado e tratava dos mesmos temas, ou seja, da religiosidade. Não obstante, os imperadores também eram temas recorrentes e a eles se atribuíam poderes divinos, pois o regime político vigente era a teocracia. Sempre vinculada ao Cristianismo a arte bizantina tomou um caminho místico, privilegiando o espiritual em detrimento do material, dando destaque ao conteúdo e não à forma. A arte bizantina sobreviveu até a queda de Constantinopla. Porém, durante a segunda metade do século XV e parte do século XVI, ela ainda prosperou nas regiões dominadas pela ortodoxia grega.

O período que se seguiu teve início com a queda do Império Romano e é conhecido por “Idade das Trevas”. Segundo Gombrich, nesse período “[...] não se viram o surgimento de

qualquer estilo claro e uniforme, e sim o conflito de um grande número de estilos diferentes que só começaram a amalgamar-se em fins desse período.” (2008, p. 157).

Foi deste amalgama que se originou o estilo Românico (séc. XI e XII) que configurou como estilo artístico na Europa ocidental. A pintura parietal românica é sucessora da bizantina, centrada em temas místicos e, assim como a bizantina, tinha como principal objetivo o doutrinação dos fiéis sobre os dogmas da Igreja Católica. “Muitos membros da Igreja não sabiam ler nem escrever, e que, para ensiná-los, essas imagens eram tão úteis quanto os desenhos de um livro ilustrado para crianças.” (GOMBRICH, 2008, p.135).

O Renascimento ou a Renascença, movimento artístico e intelectual surgido na Itália entre os séculos XIV e XVI, e daí difundido por toda a Europa, marca o início da primazia da pintura de cavalete e um progressivo abandono da pintura mural. Os artistas, especialmente os florentinos, desejavam romper com as ideias do passado medieval, e tiveram no arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446) um líder que se dispôs a criar uma nova arte. (GOMBRICH, 2008)

Contudo, foi no fim do Renascimento e início do maneirismo que Michelangelo sintetizou elementos da arte da Antiguidade clássica a dos ideais do Humanismo e do Neoplatonismo, centrado na representação da figura humana. Michelangelo foi responsável pela elaboração de alguns dos mais importantes afrescos da História, como o teto da Capela Sistina no Vaticano, obra realizada entre 1508 e 1512. Porém, de todos os artistas renascentistas, o mais destacado é, sem dúvida, Leonardo da Vinci, não apenas na pintura, mas em várias áreas do conhecimento humano. Seu afresco de maior visibilidade foi a Última Ceia pintado na parede do refeitório do convento de *Santa Maria delle Grazie*, em Milão, encomenda do Duque Lodovico Sforza, seu mecenas.

O Barroco foi o período que sucedeu o Maneirismo, mas era com o Renascimento que compartilhava o interesse pela Antiguidade Clássica, porém, interpretou-a de maneira diversa, imprimindo à pintura um caráter decorativo e com um apelo emocional até então inexistentes na arte renascentista, porém, não houve nesse período a produção de obras representativas no que concerne à pintura mural.

Após o Barroco, os registros parietais só ressurgiriam significativamente por volta de 1809, pelas mãos dos “Nazarenos”, para Gossman (2003) que, motivados contra o academismo e inspirados nos artistas da Alta Idade Média e nos renascentistas, buscavam uma arte que contemplasse valores espirituais, contrária ao que consideravam um “virtuosismo superficial” da arte que se seguiu a esses períodos. Formaram uma cooperativa artística a qual chamaram Irmandade de S. Lucas, ao estilo do nome das guildas de pintores

medievais e, em 1810, saíram de Viena para viver em Roma uma existência semimonástica, também no intuito de recriar a atmosfera das oficinas dos artistas medievais.

Segundo Gossman (2003) o impulso revolucionário e o impulso em direção à conversão religiosa (todos os integrantes do grupo, judeus e protestantes, se converteram ao catolicismo) estavam interligados com o desejo de transformar o indivíduo e a cultura vigente. O ato da conversão simbolizava um recomeço e, assim como se deu com os artistas neoclássicos, o recomeço para eles significava, na verdade, uma tentativa de resgate do passado.

Gombrich (2008) afirma que só no início do século XX que os registros parietais foram perdendo seu caráter decorativo que assumira por séculos, começando a apreender uma narrativa permeada de sentido social. O renascimento da arte mural se manifestou de diversas maneiras: em Paris, de forma mais expressionista e abstrata nas obras dos pintores cubistas e fauvistas Pablo Picasso, Henri Matisse, Fernand Léger, Joan Miró e Marc Chagall; nos Estados Unidos, através de um movimento de arte mural de curta duração que surgiu na década de 1930; e no México, de forma mais pungente, através do Movimento Muralista desencadeado a partir do movimento revolucionário.

O graffiti, segundo diversos autores (Gitahy, 2002; Ramos, 1994; Guelman, 2000; Knauss, 2001) está inserido na categoria da arte mural, apresentam raízes históricas que remontam dos murais de arte rupestre da pré-história aos antigos romanos, os quais costumavam escrever manifestações com carvão nas paredes de suas construções, tais como palavras de protesto, ordens comuns e outras formas de divulgação de leis e acontecimentos públicos.

Nesse período, jovens artistas passaram a se interessar por novas linguagens artísticas distantes dos modelos tradicionais das escolas de arte, e passaram a buscar essas manifestações que se desenrolavam fora dos espaços fechados e acadêmicos. A rua, então, passou a ser o cenário de muitas manifestações artísticas e daquelas carregadas de mensagens políticas e sociais. Para Ramos (1994) foi:

A partir de maio, 1968, culturas jovens populares e/ou de oposição - isentos de qualquer obrigação artística, moral ou social, sem possuírem outro meio para se manifestarem ou muitas vezes nem mesmo o querendo -, começaram a ocupar alguns espaços da cidade. Entre inúmeras ações de protesto, panfletos e jornais, frases curtas e inteligentes inscritas nos muros da cidade de Paris, marcaram a presença de jovens na história do protesto e projetaram para muitas outras cidades e grupos de jovens a transgressão lúdica de viver a cidade como espaço de comunicação. Túneis, viadutos, elevados, muros, monumentos - espaços especialmente criados e protegidos nos projetos urbanistas - passaram a ser alvo preferido dos grafiteiros. (RAMOS, 1994 p. 34)

Nos anos seguintes os movimentos se espalham pelas grandes metrópoles como: Nova York, Berlim e São Paulo. Em São Paulo o movimento se iniciou por Carlos Matuck, arquiteto e grafiteiro de vanguarda, durante a ditadura militar difundia por toda a cidade imagens do Reizinho do Otto Soglow, uma afronta ao governo e um alerta a sociedade. Della Paschoa (1987) questiona “Onde está a belíssima sequência de desenhos do Flávio Motta que existiam debaixo do Minhocão? Desapareceram sob a sujeira, o lixo dos pichadores eleitorais”. A fala de Della Paschoa deixa explícita a necessidade de resgate deste patrimônio, pois, junto aos cartazes eleitorais e a sujeira que é inerente a cidade se perdeu uma parte de uma história que não pode ser recuperada.

O que aconteceu aos painéis de Flávio Motta estava acontecendo no Rio de Janeiro com os painéis pintados pelo “Profeta Gentileza”. Foi a partir da década de 80 que Gentileza começou a construir o seu “livro a céu aberto” (Oliveira 2005). De acordo com Guelman (2000 p. 20),

A obra de Gentileza demarca um espaço e uma permanência – mesmo que ameaçada – para sua mensagem. Desta feita, o Profeta não pinta mais sobre placas, mas diretamente sobre a superfície do concreto. Sua grafia e seus signos, já presentes em seu estandarte e em placas que realizava, se inscrevem agora na própria cidade, transformando pilastras em tábuas de seus ensinamentos.

Guelman (2002) afirma que ao todo, foram pintadas 55 pilastras do viaduto que segue da rodoviária Novo Rio ao cemitério do Caju, esses painéis foram restaurados e tombados como patrimônio em 2000, todas as pinturas do Profeta Gentileza apresentam um valor estético reconhecido por todos que ali passavam através de seu rigor técnico, apego na composição e uso das cores brasileiras. Seus traços eram característicos e uniformes, conferindo à palavra escrita toda a força de seus pensamentos.

3 ASPECTOS CULTURAIS DO MURALISMO

3.1 Cultura do Povo

O graffiti é uma forma de mídia, de expressão e da comunicação visual e também está presente no conjunto cultural. Conforme o ponto de vista considerado neste trabalho, “a ciência da informação teria como domínio para a construção de seu objeto o estudo das ações sociais de transferência de informação, olhadas à luz da comunicação como horizonte

antropológico de possibilidades.” (GONZÁLEZ GOMÉZ, 1995 p. 8). Esse capítulo segue o viés antropológico com o objetivo de pontuar fatos históricos que fundamentam as relações das sociedades ocidentais com os movimentos de cultura buscando assim, base teórica para compreender as dimensões vigentes deste fenômeno social de expressão gráfica e documental.

No fim do século XVIII o romantismo trás rupturas que para Kuper (2002), enfatiza o individualismo e aceita as manifestações populares pelo reconhecimento das experiências e particularidades, valorizando o passado bizarro e misterioso. Essa visão romântica foi de extrema importância para a construção do conceito Cultura Popular, pois ao contrapor-se ao iluminismo, o romantismo buscou no povo suas bases, foi na “idade das trevas” que se buscou a oposição a “luz” do iluminismo. Mas a manifestação popular era tida como excêntrica e bizarra.

Foi na Idade Média, que as transformações socioeconômicas, decorrentes do renascimento do comércio, da urbanização e do surgimento da burguesia, impulsionaram a formação do Estado Nacional. Na Idade Moderna, a Monarquia absolutista, onde o Monarca ou Rei exerce o poder absoluto, isto é, independente e superior ao de outros órgãos do Estado. Tem como principal característica o seu detentor estar acima de todos os outros poderes ou de concentrar em si os três poderes do constitucionalismo moderno – o legislativo, o executivo e o judicial.

O Estado característico da época moderna é o absolutista, porque o poder estava concentrado nas mãos do rei e de seus ministros, que monopolizavam a vida política. O Estado absolutista dependia dos impostos e recursos gerados pelas atividades comerciais, sendo o desenvolvimento das atividades mercantis fatores importantes, incentivando a expansão do mercado e a exploração das colônias. A sociedade do período moderno é chamada de sociedade de ordens (clero, nobreza e povo), dividida em uma classe de proprietários de terras (clero e nobreza) e uma classe de trabalhadores (servos, assalariados) e uma classe burguesa (mercantil e manufatureira).

A base social do Absolutismo era o privilégio: honras, riquezas e poderes eram reservados a um pequeno grupo de pessoas, clero e nobres. Eram: privilégios sociais (acesso exclusivo a cargos, oficialato no exército, colégios, distinção nas vestes); privilégios jurídicos (direito de passar testamento, tribunais e penas especiais); privilégios econômicos (isenções de impostos que recaíam sobre os pobres). Surge na época do absolutismo o processo de formação das nações européias, sobretudo, a francesa e a inglesa. A ideia de Nação estava vinculada à necessidade de apoiar a soberania do monarca, vital para a construção de um Estado forte que deixaria de ser um agregado de feudos para se tornar uma “Nação”, isto é,

um Estado em que todos se identificavam e que era governado por um único soberano, o rei absolutista.

Foi nesse período que Burke (1989) observa em sua pesquisa que a Alemanha, um dos últimos países europeus a se constituir como nação, surgiu os movimentos de retorno ao popular, termos que remetiam as produções populares.

Nesse sentido surge *volkslied* para designar canção popular, *volksmärchen* para falar de conto popular e ainda outros termos surgidos posteriormente em outros países. De todo modo, a Alemanha teve a primazia na criação desses termos (Burke, 1989 p.32).

Intelectuais alemães como Herder, os Grimm e seus seguidores deram ênfase ao povo, e a sua crença de que os usos; costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios e faziam, cada um deles, parte de um todo, expressando o espírito de uma nação, era a *Kultur*. Os Grimm, por exemplo, valorizavam a tradição acima da razão, o surgido naturalmente acima do planejado conscientemente, os instintos do povo acima dos argumentos dos intelectuais, a revolta contra a razão pode ser ilustrada pelo novo respeito à religião popular e pela atração dos contos Populares relacionados ao sobrenatural. Para Burke (1989), assim como para Ortiz (1992), esse movimento tinha como objetivo salvar aquilo que estava para se perder com a criação do Estado Nacional e a homogeneização da cultura nacional.

Nota-se que a cultura popular foi base consolidadora na formação da identidade nacional, já que foi da cultura popular que se extraiu a memória a ser compartilhada. Contudo, a cultura vinda do povo apresenta-se como uma barreira na construção do estado nacional que ao se consolidar sobrepôs as unidades culturais e impôs a homogeneização. Para Ortiz (1992) essa relação intrínseca entre a cultura popular e a questão nacional é vista como um “reduto da essência nacional” e de sua “autenticidade” frente à colonização estrangeira. Assim, a cultura popular, para o autor, “é o elemento simbólico que permite aos intelectuais tomar consciência e expressar a situação periférica que seus países vivenciam”. (ORTIZ, 1992, p. 67)

Bakhtin (2010) ressalta que a cultura popular cômica fora excluída da concepção romântica e folclorista tratada aqui por Burke (1989) e Ortiz (1992), e que nem mesmo posteriormente, com os especialistas em folclore ou da história literária consideraram o humor do povo em praça pública como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural. Cavalcanti (2010) discorre sobre Bakhtin (2010) e sua compreensão do humor então revelado na idade moderna com os romances filosóficos e como estes se diferenciavam do humor grotesco na construção do imaginário popular:

Bakhtin aborda então ponto fundamental no conjunto de suas formulações. O sistema de imagens rabelaisianas (realismo grotesco) formalizou-se na escrita, saiu da cultura viva, transmitindo-se agora na tradição literária. *Essa formalização é, por um lado, um empobrecimento*. O riso voltairiano, de ironia pura, estaria longe, segundo o autor, do riso festivo e alegre. Esse sistema de imagens pode ser usado por várias tendências para fins diversos. (CAVALCANTI 2010 p.19)

Já sobre a cultura brasileira Ortiz (1986) ressalta que entre os estudiosos em cultura brasileira predominava o conceito de “mistura racial”, sendo o brasileiro caracterizado como homem sincrético, resultado de três raças distintas: branca, negra e índia.

O conceito de povo permanece, no entanto, relativamente próximo aquele elaborado anteriormente, uma vez que o brasileiro seria constituído por este elemento popular oriundo da miscigenação cultural. (ORTIZ 1986 p. 128)

Ortiz (1986) segue alargando o horizonte da pesquisa e observa que a relação entre nacional e popular, situações históricas se revelam sob diferentes perspectivas teóricas. E que no embate entre o povo colonizado (caso brasileiro) e o colonizador a púnica forma de libertação seria a vinculação de uma identidade nacional e o Estado nacional. Acredita assim, que se pode generalizar e afirmar que a relação entre nacional e popular se manifestam dentro de um quadro mais amplo, o Estado. Entretanto sente-se no discurso de Ortiz (1986) um certo distanciamento das camadas sociais pois foca apenas na atuação dos intelectuais.

Essa visão folclórica construída pelos europeus que separa o produto cultural em estaque destaca um distanciamento nos grupos culturais levando a um entendimento, em primeiro plano, como algo distinto, mas não se deve esquecer que as culturas ditas “eruditas” e “populares” convivem e comungam, mesmo que em níveis diferenciados, dependendo da sociedade a qual estão inseridas. Do ponto de vista de Domingues:

Não se deve subestimar o processo criativo de formação de cultura a partir de baixo. Não só os elementos mais óbvios – as “canções folclóricas, os clubes dos ofícios e as bonecas de sabugo” – eram ali criados e recriados, mas também as expectativas, satisfações e interpretações da vida. A seu modo peculiar e talvez estranho, a “venda da esposa” desempenhava o papel de um divórcio ritual mais acessível que qualquer outro expediente que a cultura de elite pudesse oferecer. Os rituais da rough music, por mais cruéis que às vezes pareciam, não eram mais vingativos nem mais pitorescos que os rituais de uma “comissão especial de julgamento”. Se é verdade que a cultura plebeia, com suas próprias simbologias, tradições e superstições, interagia e negociava com a cultura de elite, ambas não se confundiam. (DOMINGUES, 2011 p.410)

Thompson (1998) rejeita a visão de Burke (1986) e Ortiz (1992 e 1986) quando discorre sobre a existência de uma cultura popular, tradicional e relativamente independente, relativamente, pois não significa que estará sempre ligada a hegemonia estatal. Vale uma ressalva para o que Thompson (1998) trata por tradicional, em sua fala fica claro que este “tradicional” está distante da ideia simbólica do folclore, como algo estático e imutável, mas está ligado diretamente ao campo das disputas e mudanças.

Seguindo a mesma linha de pensamento de Thompson (1986), Hoggart (1973) estudou a influência da cultura difundida em meio à classe operária pelos modernos meios de comunicação de massa. Sendo originário das classes operárias, Hoggart (1973) não comungava da piedade velada que era desferida a classe operária, ele buscava tratar a classe operária de forma heterogênea, já que “o caráter extensivo, múltiplo e infinitamente pormenorizado da vida das classes proletárias não permite essa homogeneização social” (HOGGART, 1973a, p. 20).

Considerando que a classe operária possui discernimento sobre as diversas formas da realidade, assim, compreendem sua posição de trabalho e valorizam a especialização da mão de obra, mesmo que desacreditem na ascensão social.

Essa boa disposição é fruto do realismo que igualmente os caracteriza. Desconfiam dos ‘Grandes Chefes’, manifestando em relação a eles e às suas pretensões um cepticismo benevolente; ‘sabemos como as coisas são’. Não acreditam nem nos Grandes Chefes, nem nas palavras destes: ‘A mim é que não me levam’, dizem, mas não chegam a ter lhes rancor. Manifestam frequentemente em relação ao mundo exterior uma atitude humorística, isento esse humor quase sempre feito de irrisão. A sua boa disposição é fruto de um inconformismo realista, tanto como da necessidade de ‘levar as coisas com alegria’ (HOGGART, 1973a, p. 159-160).

É possível perceber na fala de Hoggart (1973) uma aproximação com o pensamento de Bakhtin (2010), já que ambos levantam o fato do riso e do grosseiro como forma de expressão das classes populares, mesmo que os períodos temporais tratados sejam diferentes.

Se o que acabamos de dizer em relação às canções [caracterização da padronização musical] se aplicasse integralmente à vida e às reações das classes trabalhadoras e de outras classes dos nossos dias, a panorâmica seria muito deprimente. Estas tendências lamentáveis estão em vias de se acentuar. Mas nem toda a gente escuta ou canta estas canções: e aqueles que o fazem conseguem por vezes transfigurá-las. O que acabamos de afirmar para a canção popular aplica-se igualmente às publicações modernas de massas. Temos sempre que ter em mente que as pessoas que lêem essas publicações o fazem à sua maneira, pelo que, embora as publicações de massas tenham um público muito mais vasto e o atinjam de um modo mais consistente do que as canções, os efeitos que sobre ele exercem nem sempre são proporcionais ao volume das vendas (HOGGART, 1973b, p. 85-86)

Hoggart (1973) demonstra também, que há certa resistência e um comodismo “realista” ao perceber as dificuldades diante o sistema. Assim, muito próximo ao pensamento de Hoggart (1973), Fiske (1989) trata de uma dominação por parte da cultura nas sociedades industriais e de uma oposição (resistência) por parte da população, para Fiske (1989) há na sociedade industrial a oportunidade de opor-se ou evadir-se, contudo cada posição não é de todo impotente.

O senso de oposição, aqui é o de diferença, é mais determinante que o de similaridade de classe, identidade compartilhada de antagonismo que produza a fluidez que é a

característica das pessoas em sociedades complexas. Em contraste, uma leitura alternativa é feita aos interesses do grupo subordinado ao invés de elites. A resistência produz um tipo especial de prazer: prazer produtivo. Prazer produtivo é qualquer prazer produzido por ser criativo ou produzindo uma leitura libertadora que afirma ou autoriza um grupo subordinado. Para produzir significados resistentes é preciso capacidade e sugere que quem está fazendo isso não é um conformista cego que permite que a elite utilize o seu pensamento a seu prazer.

Fiske (1989) defende que na sociedade atual a cultura é vista como mercadoria, pois é um constante processo de produzir e compartilhar significados de nossa experiência social. A sociedade está constantemente a produzir e negociar as coisas, idéias, etc. E esses significados produzem nossas identidades sociais. Um grande mercado se abre, os produtos da cultura começam a ser “comercializados” isso acontece também nos festivais modernos.

Nos movimentos de resistência as cidades sempre apresentaram sua cultura própria, ou seja, sempre apresentaram seus produtos culturais, artefatos, construções e modos de vida distintos. Sendo assim, segundo Featherstone (1995) a própria organização espacial das cidades são em si manifestações de códigos culturais.

3.2 A performance e o rito

Para Valeri (1994a) a festa é um ritual, mas um tipo específico, e define “rito é um agregado simbólico do conhecimento. É um conjunto de códigos que nem sempre há significância.” (Valeri 1994b p. 345).

Desta maneira vemos que o estudo da festa está diretamente ligado ao ritual e este ligado intimamente a estrutura social, para Turner (1974) existe uma estrutura social, representada por atores dispostos em uma estrutura hierarquicamente organizada, mas que em determinados momentos alguns atores desta estrutura assumem uma nova forma de organização.

Van Gennep (1978) enfocou nos “ritos de passagem”, a categoria dos ritos mais reconhecida e que inclui uma gama ampla de eventos que marcam as mudanças da pessoa social ao longo da sua vida desde o nascimento até a morte, tais como os batismos, casamentos, formaturas, e funerais. A transformação de status social se torna uma realidade tanto para o público quanto para o iniciante ao longo das três fases que caracterizam o processo ritual: o primeiro é a separação do iniciante de seu grupo social original; o segundo o

período da transição de identidade social do iniciante em que ele está entre as posições; e o terceiro marca sua integração num novo grupo social.

Para Turner (1974) o rito elabora estruturas normativas e empíricas, mas para Valeri (1994b) o rito assume estruturas em níveis ainda mais abstratos que os analisados por Turner (1974). É perceptível o aspecto comunicativo do ritual e sua representação de crenças, sendo um conjunto formador de conhecimento. Ou seja, no processo ritual, diferentemente do processo comunicativo, as mensagens são recompostas pelo emissor sendo fundamentadas na experiência do receptor.

No processo ritual, todavia, o elemento de antecipação e projeção torna-se preponderante em relação ao que é efetivamente recebido. Isto deve-se a ausência de um processo de comunicação propriamente dito; com efeito, neste último a presença de alternativas conhecidas como destinatário e emissor permite a ambos manter sob o controle projeções e antecipações: mais particularmente, o emissor pode recompor as suas mensagens em função das reações do destinatário, de modo a corrigir as interpretações deste que não correspondam à intenção comunicativa. (VALERI 1994b p. 345)

Para Valeri (1994) a experiência estética pode transformar-se em experiência ritual. Schieffelin (1985) avalia a construção da realidade pela performance no ato ritual ao estudar os Kaluli. O autor argumenta que a performance dos médiuns se baseia na experiência da plateia para a construção de uma realidade por meio dos rituais sagrados. Assim como Schieffelin (1985), Turner (1986) também se deteve no estudo da performance, o autor descreve cinco “momentos” que constituem a estrutura processual da experiência vivida: 1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão”. (Dawsey, 2005).

A antropologia segue o caminho da performance, do rito, da experiência na tentativa de compreender as facetas da sociedade e assim estudar seus movimentos populares sem que haja ruídos na percepção das culturas advindas das camadas populares. Os problemas levantados por essa nova perspectiva focam sua atenção na evidenciação das dicotomias sociais, nas contradições e nas novas formas de relações, específicas de um mundo fragmentado. Os estudos sobre performances surgem então como um método de pesquisa dessa realidade que em muito se nos apresenta como avessa e conflituosa a estrutura formal da sociedade. Compreende-se, contudo, que os grafittis estão diretamente ligados não só aos

conceitos de liminaridade e *communitas* desenvolvidos por Turner (1974) como também a noção das tribos urbanas do francês Maffesoli (1988).

4 O GRAFFITI DAS TRIBOS À “COMMUNITAS”

Essa concepção de tribos desenvolvida por Maffesoli (1989) se aproxima da concepção de *communitas* usada por Turner (1974) quando este afirma que a autenticidade dramática do social estudada por Turner corresponde a trágica superficialidade da socialidade descrita por ele. De início, para a compreensão sobre os conceitos de liminaridade e *communitas* desenvolvidas por Turner, deve-se ter em mente o conceito de ritual, já que ambos os conceitos estão diretamente relacionados à estrutura dos rituais. Para o presente trabalho utilizaremos como ponto de partida na compreensão do fenômeno social dos graffitiis a visão de Turner.

Foi a partir de 1985 que o francês Michel Maffesoli utiliza o termo “tribos urbanas” em artigos, em 1988 lança o livro *Tempo das Tribos*. O termo “tribo urbana” era uma metáfora para dar conta de supostos novos relacionamentos entre indivíduos na sociedade contemporânea. Segundo Maffesoli (1988) existem na sociedade contemporânea “micro-grupos” de indivíduos os quais ele denominou de “tribos urbanas”, esse grupos se diferenciam por suas aparências e ações características. Maffesoli destaca ainda que estas tribos são instáveis e por muitas vezes abertas, permitindo que o indivíduo flutue de um grupo para o outro.

As cidades contemporâneas tanto confinam como protegem seus indivíduos, com a urbanização, novos meios de comunicação foram surgindo, modificando a velocidade, o tempo e o espaço urbano. Ocorre induzida pela cultura de massa e juntamente ao crescimento vertiginoso dos aglomerados urbanos, a individualização da sociedade e a mitigação dos espaços coletivos. Assim, grupos unem-se contra a imposição social, assumindo comportamentos específicos muitas vezes estereotipados de desregrados pelas classes superiores da sociedade e/ou mídia.

Quando se fala de tribos logo se tem em mente a ação selvagem e marginal dos grupos aos quais se referem, muito desse sentimento se dá segundo Magnani (1991) pelo uso indiscriminado do termo pela mídia para denotar os desvios sociais de grupos de indivíduos. Esses desvios são comportamentos que transitam entre o “anormal” e o transgressor, que para Velho (1999) as contribuições dos estudos voltados aos problemas dos desviantes, auxiliam

no sentido de relativizar as abordagens carregadas de preconceito e intolerância e produzir um conhecimento menos comprometido do fenômeno.

Apesar de a sociedade moderna basear-se predominantemente em sistemas lógicos de comportamento, desvinculados de configurações bem definidas no tempo e no espaço, as tradições não deixaram completamente de se constituir um parâmetro de conduta compartilhado. Sendo assim constantemente reelaboradas e apropriadas por diversos atores, as tradições atualizam a dinâmica entre tempo e lugar. Para Bachelar (2000) mais urgente que a determinação das datas é a localização nos espaços da nossa intimidade. Mesmo se referindo aos espaços da intimidade, fica o sentimento que é no espaço e não no tempo que se inscreve a memória em forma de tradição, pode ser tomada como um reconhecimento da força que os lugares mantêm na espacialização das relações sociais. Pode-se dizer, contudo que os espaços influenciam não só a memória coletiva como também são possuidores da representação sógnica que gera o sentimento de pertença e a identidade pessoal e coletiva.

Para Maffesoli (1999 p.104) a “identidade funciona como eixo à ordem econômico-política e social que prevalece a dois séculos”, e para o autor a melhor forma de compreender esse fenômeno é utilizando o caminho da estética. Tomando a estética como o faculdade comum de sentir , de experimentar, acredita o autor, que esta seja responsável por um tipo de ligadura nas relações sociais. Essas formas e imagens participam da formação do corpo social tribal da sociabilidade onde ocorrem os dramas e a teatralização vetor de agregação, o que vem reforçar a estética e seu poder dentro desses ritos tribais na formação da *communitas*.

O rito é a interrupção da vida rotineira. É a teatralização e a dramatização daquilo que é contínuo na sociedade, segundo uma vontade e uma simbologia que não está inscrita em um “manual cultural” (TURNER, 2005). As regras e normas a serem seguidas pelos comuns dão lugar a uma criatividade não regulada, exatamente por isso, potencialmente transformadora. É um rompimento com as formas tradicionais de representação do mundo.

Dawsey (2006) aponta que a princípio Turner (1974) desenvolve interesse no estudo dos rituais e inspira-se na estética da tragédia grega para elaborar seu conceito de drama social, onde admite-se uma conotação com a noção de teatralidade. Para tal, Turner (1974; 1982; 1986) toma como ponto de partida o modelo de ritos de passagem de Van Genep (1978), o qual pressupõe três momentos, desdobra-o para quatro momentos e chama-o de Drama Social, sendo eles: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e desfecho.

Com o seu modelo, Turner (1974) provocou um afastamento no campo de pesquisa da antropologia britânica, posto que no seu entendimento os modelos usados até então eram rígidos e homogeneizadores, defendendo que as sociedades ludibriam-se a tal ponto que seus

efeitos promovem uma estagnação no fluxo da vida cotidiana. E que é “as margens do limem, se produzem efeitos de estranhamento. Deslocando o lugar olhado das coisas. Gera-se conhecimento.” (DAWSEY, 2006 p. 18). Ou seja, a homogeneização estagna a sociedade, pois estas só conhecem a si mesmas e não há o desconforto das diferenças, mas é no limite entre uma cultura e outra que se dá a diferença gerando o desconforto, força motriz da mudança.

É em momentos de suspensão dos papéis, ou na interrupção da vida cotidiana, a *communitas*, que as pessoas podem ver-se como indivíduos pertencentes à trama do tecido social.

Daí, a importância dos dramas sociais, e dos rituais que os suscitam (através de rupturas socialmente instituídas) ou deles emergem (como expressões de uma ação reparadora). No espelho mágico dos rituais, onde elementos do cotidiano se reconfiguram, recriam-se universos sociais e simbólicos. (DAWSEY, 2006 p. 19)

Turner (1974) trata dos rituais de passagem como um ritual de deslocamento do indivíduo da sua estrutura social, onde ocorre o distanciamento da estrutura e de um status social dado e, após um retorno a essa estrutura já com um novo status. A liminaridade, ou fase liminar é a fase intermediária entre o distanciamento e a reaproximação em que as características do indivíduo encontram-se indefinidas, já que estão em transição e se tornam ambíguas, misturando sagrado e profano, por exemplo. Um dos principais pontos em que Turner (1974) discorda de alguns estudos é a interpretação do sagrado e profano, cujos espaços até então eram bem definidos e que os ritos de passagem se dão com uma simples ida para o estado sagrado e, posteriormente, à volta ao estado profano original. Em sua ótica:

Os atributos de liminaridade, ou de pessoas liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimoniais. Seus atributos ambíguos exprimem-se por uma única variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. (TURNER, 1974 p.117)

No estado liminar, dado o distanciamento simbólico da estrutura hierárquica da sociedade, aparece um segundo modelo que alterna com essa estrutura: um estado de comunidade ou comunhão, de indivíduos iguais, um estado que Turner (1974) denominou de *Communitas*. No livro, O processo ritual, Turner explica que nos ritos de passagem se assiste um momento situado dentro e fora do tempo, que leva o indivíduo:

Dentro e fora da estrutura social profana que revela, embora efemeramente, certo reconhecimento (no símbolo quando não mesmo na linguagem) de um vínculo social generalizado que deixou de existir e, contudo simultaneamente tem de ser fragmentado em uma multiplicidade de laços estruturados. (TURNER, 1974 p.118)

A *communitas* surge no período liminar e é socialmente considerada em um “*comitatus*” não estruturado, ou precariamente estruturado e, relativamente indiferenciado, trata-se de uma comunidade de indivíduos que se submetem a uma autoridade geral ou a uma ideologia. A distinção entre a estrutura, aqui entendida como sociedade, e a *communitas* não é apenas a distinção familiar do “profano” e “sagrado” ou a diferenciação dos campos da religião e política. É antes de tudo, uma questão de reconhecer um laço humano essencial e genérico a cada indivíduo, sem o qual não poderia haver sociedade. A liminaridade implica que o alto não poderia existir se não houvesse o baixo, e quem está no alto deve experimentar o que significa estar em baixo, é uma forma de moderar o orgulho de um indivíduo que está incumbido de um posto de alto prestígio ou um alto cargo na sociedade.

A liminaridade, contudo, não é bem vinda quando transpassa sua função dentro dos ritos. Quando uma emergente *comunnitas* ganha força e estabilidade fora dos limites do ritual ela então deve abdicar de sua liminaridade para garantir coerência com o resto da sociedade. Mas o que é esse movimento se não uma transformação social? Deste ponto de vista, temos um ponto de aproximação entre a teoria de Turner (1974) no que tange os rituais nas sociedades tradicionais e os movimentos sociais nas sociedades complexas. Ou seja, em uma sociedade pós-industrial, há uma maior mobilidade social, fazendo assim resvalar o poder da estrutura e dar voz ao poder do fraco.

Turner (1974) apresenta dois tipos de *communitas*, sendo uma normativa e outra ideológica, a normativa está presente nas sociedades tradicionais onde há estruturas rígidas e papéis bem definidos. Já na *communitas* ideológica é apresentado o exemplo dos hippies.

Na sociedade moderna ocidental, os valores da *communitas* estão surpreendentemente presentes no comportamento do fenômeno que veio a ser conhecido como “geração beat”, a que se sucederam os “hippies”. (TURNER 1976, p. 137)

Esse tipo de movimento se dá por membros audaciosos, jovens que optaram por romper a ordem social vigente e instituir normatizações de condutas próprias, e negando o status ao qual são socialmente impostos, com isso e adquiriram os estigmas sociais, sendo colocados à margem da estrutura da sociedade a qual estão inseridos. Assim como os “hippies”, a partir do que foi exposto, poderíamos concluir que uma “*nova communitas*” ocorre com os grafiteiros já que ambos os fenômenos implicam em hábitos populares, ocupação subalterna e comportamentos que expressam contrariedade à estrutura da sociedade vigente.

A acentuação dada pelos “hippies” à espontaneidade, ao imediatismo e a existência põe em relevo um dos sentidos em que “*communitas*” contrasta com a estrutura. A “*communitas*” pertence ao momento atual, a estrutura está enraizada no passado e

se estende para o futuro pela linguagem, a lei e os costumes. (TURNER, 1976 p. 138).

Desta maneira, convém admitir que as dimensões coletivas, a “*communitas*” e a estrutura, devem encontrar-se com todos os estágios e níveis da cultura e da sociedade, aceitando o graffiti como fenômeno da liminaridade e da “*communitas*”.

As imagens do graffiti urbano parecem configurar uma “realidade paralela” no espaço da cidade, considerando aqui, sobretudo o mundo ocidental, estes compartilham também de semelhantes espaços geográficos e sociais, o que possibilita a construção gradativa de sua “peregrinação imagética” na proposição de novas formas de exposição e de apropriação do urbano, com uma grande carga de significação e de simbolismo.

Ora, como visto, o graffiti é uma expressão mural de cunho marginal e contraventor. Por muitos anos tido apenas por vandalismo e poluição visual, os mais recentes estudos indicam a aproximação dos graffiti com a arte. As formas de construção das imagens são agora ferramentas para compreensão de uma parcela da sociedade que não se apresenta nos sentidos ou jornais. Oliveira discorre sobre o universo do “pichador” ou “grafiteiro” demonstrando o quão próximo esses indivíduos se encontram da situação de liminaridade e da *communitas* expressa por Turner:

Os praticantes de pichação (na sua maioria) não possuem conhecimento artístico profissional, sobrevivem geralmente nas periferias das cidades, sem perspectivas de ascensão, com carências diversas, principalmente da justiça social. Sobrevivem de trabalhos sazonais. Desenvolvem suas habilidades mais direcionadas ao “artístico”, com desenhos mais elaborados, porém compartilham das mesmas necessidades, e que sobrevivem também nas periferias das cidades. E no contexto sociológico e psicológico da “sociedade” que estão inseridos desenvolvem suas produções. (OLIVEIRA, 2012 p.3)

O graffiti se dá em meio a uma “*communitas*”, pois é o registro de um grupo que se encontra no limen da estrutura, à maneira de Levi-Strauss (2004), Turner (1974) descreveu diferenças entre a “*communitas*” e a estrutura, em termos de oposição dualista. Essa oposição demonstra em vários momentos o embate entre a estrutura social e a estrutura da “*communitas*”. O grafismo é por assim dizer uma manifestação desta “*communitas*” que rompe os limites da condição liminar e persiste simultaneamente transformando e recriando o sentido da estrutura e assim é possível compreender o movimento e a necessidade de registro.

Contudo em uma estrutura complexa, indivíduos se agrupam e constroem um saber que pode passar despercebido aos olhos desavisados. É preciso constante questionamento para que vozes não sejam silenciadas pelo ruído da estrutura. Para tal devemos ter em mente que os meios pelos quais são transmitidas as mensagens têm influência direta na conformação das nossas estruturas perceptivas. McLuhan (1996) diz que o sujeito enunciativo e suas mensagens

sofrem influência direta dos meios que criaram para veicular as mensagens. Existe nesse processo uma série de aspectos formais que atuarão de maneira bastante incisiva sobre as formulações de entendimento que encontram seu vigor nas diferentes épocas.

Silva e Ribeiro (2009) observam que temos que passar a valorizar determinados aspectos relativos à própria informação que até agora numa lógica documental, têm sido desprezados ou mesmo ignorados. Sendo a informação um fenômeno humano que se origina no cérebro, em estreita relação com a ação do indivíduo socialmente contextualizada, o estudo deste fenômeno não pode deixar de nos remeter para abordagens cognitivas e sociológicas, entretanto sempre buscando o arcabouço teórico na CI.

González de Gómez (1993) afirma que estudos alusivos à informação constituem-se no paradigma cultural do ocidente, assinalado pela centralidade da função cognitiva e sua dualidade em tendências conflitivas, tais como as tendências à globalização e à segmentação. A tendência à segmentação é resultante dos processos de especialização e de fragmentação próprios dos paradigmas dominantes na produção moderna do conhecimento. “Considera-se que o conhecimento se dá através da representação enquanto um modo de interpretação do ser simbólico com o real.” (AZEVEDO NETTO 2001, p. 57). Sendo divididos em momento ontológico e gnosiológico por González de Gómez (1993 p. 2):

Em primeiro momento, a excelência do conhecer não passa pelo representar. O solo do conhecimento é ontológico; a vizinhança do homem com o mundo, da ordem do ser, precede e legitima toda vinculação predicativa, na ordem do juízo. Em um segundo momento, conhecer é representar, e o mundo só é enquanto é representado. O solo do conhecimento é a consciência. Em um terceiro momento, o representado, produto do conhecimento em sua investitura semiótica, manifesta-se como autônomo independente do sujeito e do objeto do conhecimento. Nesse momento, o solo do conhecimento é a linguagem, sistema de significados ou matéria sinalética.

Sendo assim, as imagens, assim como as palavras, nos informam. Manguel (2001) aponta que para Aristóteles todo o processo de pensamento requeria imagens. E segue, no que concerne à alma pensante, as imagens tomam o lugar das percepções diretas; e, quando a alma afirma ou nega que essas imagens são boas ou más, ela igualmente as evita ou as persegue. Portanto a alma nunca pensa sem uma imagem mental. A mente humana captura e armazena os acontecimentos por meio de imagens e ao longo da vida o que se tem na memória são imagens capturadas pela visão, podendo estas serem avivadas ou desbotadas dependendo do sentido ou sentimento, visto aqui como representação, cujo a imagem representa na linguagem simbólica para o espectador.

5 O EFÊMERO NOS ESTUDOS DA CI

Situada no campo das Ciências Sociais, a CI se volta ao uso social da informação, preocupa-se primeiramente com o indivíduo a busca de informação, seus registros e, principalmente, seu uso. González de Gomez (1993), afirma que estudos alusivos à informação constituem-se, no paradigma cultural do ocidente, assinalado pela centralidade da função cognitiva e sua dualidade em tendências conflitivas, tais como as tendências à globalização e à segmentação. A tendência à segmentação é resultante dos processos de especialização e de fragmentação próprios dos paradigmas dominantes na produção moderna do conhecimento.

O mundo é um ativo da subjetivação humana. O homem como ser cognoscente se apropria da realidade que o cerca e, por meio de suas criações míticas e simbólicas, recria universos vezes particulares, vezes coletivos. A apropriação e recriação simbólica humana se fundem como uma evolução do sujeito e seu relacionamento subjetivo com os alicerces que o apoiam e os fluxos informacionais que estas aproximações constroem.

A essa descrição se conformam os fenômenos da cultura e da informação, conceitos naturalmente integrados. Pautando-se numa acepção antropológica Marteleto (1995) descreve a cultura como a interação do ser humano com seu real, contudo Lévi-Strauss (2004) de acordo com a perspectiva dos sistemas estruturais define cultura como sendo um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana. As operações mentais, isto é, as estruturas, representam o significado real da cultura. A abordagem estruturalista evita os perigos do relativismo, na medida em que as distintas culturas são consideradas como meros subprodutos distintos do espírito humano, nem melhores nem piores uns que os outros. Deste modo, os indivíduos são considerados como meros geradores-portadores de cultura: as suas ações são vazias de todo o sentido que não seja o sentido subjacente que lhes é proporcionado pelas estruturas universais inconscientes.

A informação social localiza-se no amago da cultura - no qual se encontram conservados e passíveis de reprodução os elementos simbólicos e materiais que mantêm a complexidade e a originalidade da sociedade humana. Nas sociedades históricas, essa produção e reprodução dos artefatos culturais ocorrem por meio da informação. Com base nessa premissa, Marteleto (1995) afirma que todo ato social se constitui em uma prática informacional – a que se refere como mecanismos, por meio dos quais, os significados, símbolos e signos culturais são passados, interiorizados ou rejeitados pelas ações e representações dos sujeitos sociais em seus espaços instituídos e concretos de realização.

Tanto os símbolos ou sistemas de símbolos chamados cognitivos como os chamados expressivos têm pelo menos uma coisa em comum: eles são fontes extrínsecas de informações em termos as quais a vida humana pode ser padronizada, os padrões culturais – religioso, filosófico, estético, científico ou ideológico – funcionam como “programas” ou gabaritos para a organização dos processos sociais e psicológicos, de forma semelhante aos sistemas genéticos, que fornecem tal gabarito para a organização dos processos orgânicos. (GEERTZ, 2008 p.123)

Em sua essência para Martleto (1995), a cultura representa a base conceitual da informação; como o passo inicial de construção conceitual da informação, como artefato, ou como processo que nutre as maneiras próprias de ser, caracterizar e estar em sociedade, contudo o que a autora não deixa claro em sua fala é que tal abordagem seguida por Geertz (2008) tem as ideologias como sistema cultural, o que não garante o mesmo entendimento em outros sistemas culturais. Segundo Azevedo Netto (2007) a questão da representação tem adquirido grande importância nas esferas especializadas do conhecimento. Esse fenômeno é claramente percebido quando encaramos as inovações tecnológicas e linguísticas.

A informação, contudo, não pode ser compreendida como um fenômeno habitual aos aspectos de quantificação exclusivamente, pois, não se trata de questões meramente matemáticas, enclausuradas em fórmulas e conceitos. Dado a informação sua devida complexidade, a tal não cabe abordagens de pontos de vista unilaterais, já que entende-se a informação como **Processo** (Buckland, 1991) e resulta de inúmeros fatores em diversas ordens.

Assim, a informação aqui considerada é aquela que diz respeito a uma produção de significados socialmente aceitos. É aquele fenômeno em que há não só a produção de um bem simbólico, mas também sua disseminação e consumo, que implica na sua própria reprodução, já que a dimensão espacial é extremamente dinâmica, dentro da sua recontextualização. Vendo aí uma questão de identidade, já que a informação implica em significação, ela poderia estar restrita a setores ou segmentos culturais, que podem ser mais ou menos permeáveis, produzindo, assim, novos significados sobre a informação disseminada. (AZEVEDO NETO, 2007, p. 6).

Foi tentando superar os obstáculos do meio ambiente, que o homem, cunhou diversos utensílios e implementos aproveitando as matérias-primas que se encontravam na natureza, adaptando-a para que facilitassem o seu uso. Paulatinamente, os instrumentos elaborados além da utilidade prática, apresentavam requintados acabamentos que proporcionassem satisfações aos usuários e observadores. São esses conjuntos de construções e de readaptações que podemos denominar de "cultura material". Todavia, esta definição não se pretende universal, mas ela toca num aspecto central: a cultura material compreende os objetos feitos pelo homem significa que o próprio corpo do homem é um objeto da cultura material, assim como as tecnologias, as técnicas, os artefatos ou o patrimônio histórico edificado.

A cultura material é, para a arqueologia, o sustentáculo de uma gama de informações reveladas através de uma linguagem embutida em cada uma das peças, capaz de expressar manifestações dos diversos segmentos da estrutura que rege a sociedade produtora. Revela assim, dados referentes ao meio ambiente, organização social, tecnologia empregada e conhecimentos mítico-religiosos, os artefatos armazenam em si e dentro de situações correlatas, dados que juntos dimensionam a visão universal que estabelecem padrões de comportamentos dentro da sociedade. Também compreendida como mantenedora de identidade étnica, a cultura material permite atrelar-se nos diversos segmentos da vida e contribuindo ainda para perpetuar os usos e costumes, sendo assim, podemos afirmar que as identidades sociais estão refletidas dentro da cultura material.

Propõe-se, aqui, o rompimento dos segmentos que fixam os níveis culturais, pois se entende que para compreender a informação existente na cultura material faz-se imprescindível um entendimento também da informação de uma gama de outras áreas ou níveis culturais. Porém, seria mais conveniente pensarmos a cultura com funções do que níveis, permitindo assim, uma visão sistêmica da cultura evitando a falácia dos segmentos.

O universo material não se situa fora do fenômeno social, emoldurando-o, sustentando-o. Ao contrário, faz parte dele, como uma de suas dimensões e compartilhando de sua natureza, tal como as idéias, as relações sociais, as instituições. Eis aí a fortuna do termo cultura material além das ambiguidades possíveis: ele denota que a matéria tem matriz cultural e, inversamente, que a cultura possui uma dimensão material. Em suma, como a cultura não é um segmento do fenômeno social, mas uma dimensão extensiva sua, não se poderia isolar uma seção que não fosse cultural ou uma outra que o fosse exclusivamente. (REDE, 1996 p.10).

Ou seja, a cultura não pode ser desagregada da materialidade, sob o risco de adquirir um caráter ilusório. Entende-se que não existem sentidos, valores ou mensagens culturais que estejam completamente incorporados na consciência, seja ela individual ou coletiva, que constituam uma matriz que dispense a materialidade ou que sejam operacionalizados exclusivamente em instâncias imateriais.

Para Azevedo Netto (2007) uma das formas de se perceber a informação contida nos artefatos pode ser chamada de informação relacional. Este tipo de informação está contido na especificidade das variações espacial e temporal, detectadas dentro da distribuição dos signos. Tais variações são observadas a partir das afinidades estruturais e formais, somadas à da organização discursiva, sempre referendada pela especificidade de código de cada unidade cultural considerada. Assim, entende-se o patrimônio mural como artefatos que compõem parte da ampla cultura material de um dado grupo, ele pode nos informar sobre os padrões de

comportamento (sociabilidade, posturas, atitudes, etc) dos participantes desse grupo, de sua relação e/ou adaptação com o espaço em que atuam e sobre seus valores.

Contudo, os graffitiis que são os representantes contemporâneos desse patrimônio apresentam um elevado grau de efemeridade. Assim como os grafiteiros, o efêmero tem sido foco de discussões nas ciências por apresentar uma volatilidade que dificulta estudos sobre seus objetos, sejam eles gráficos, sonoros ou cênicos. Segundo Bruce Shyer (2011) a palavra *Ephemera* é o plural da palavra grega “*epheMERON*” que significa algo que dura apenas um tempo muito curto. Quando aplicado a coleções, coisas efêmeras refere-se aos documentos transitórios menores da vida cotidiana que se destinavam a ser utilizados e, geralmente, deveriam ser descartado.

Para a *Ephemera Society of America*, registros efêmeros carregam relatos sociais que são imprescindíveis aos estudos concernentes a cultura material, pois estes artefatos em seus diversos suportes estão muito próximos do popular e pelo popular são criados, lidos e representados.

O presente trabalho tem origem no âmago da linha de pesquisa “*Ephemera: memórias do contemporâneo*”, essa linha tem por objetivo voltar-se sobre a prática de registros memoriais em contextos urbanos, especialmente aqueles de ciclo de vida efêmero como a arte mural. Sendo linha integrante do grupo de pesquisa memória e sociedade, também debruça-se sobre as questões memoriais do ponto de vista da CI, ou seja, a memória mais aproximada a ideia de estoque de informação, invocando a condição de registro memorial da herança cultural humana. Desta forma, o registro produzido ontem, para a CI, tem o mesmo valor dos registros antigos, eleitos como representativos de interesse histórico ou patrimonial.

6 A QUESTÃO DA REPRESENTAÇÃO NA CI

Segundo Marteleto (2002) podemos estabelecer lógicas articuladas entre as instâncias do conhecimento, da informação e da sociedade, através da produção e interpretação de enunciados e da regência de gestos e ações. Esse diálogo deve ser compreendido sob a ótica foucaultiana da representação, a qual, por sua vez, deve ser compreendida como um sistema signos e significados. Não havendo essa relação, a representação seria pura apresentação, todavia é incerto falar em pura apresentação no mundo dos signos, porque desde que haja signos há uma representação.

De modo geral, Le Goff (2003) define memória como atributo de preservar certas informações, enviando primeiramente a um conjunto de funções psíquicas, às quais o homem pode utilizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. Considerando os registros informacionais como objetos de fundamental importância para a construção da memória social, esse grupo sugere os muros urbanos um espaço propício à realização de estudos afetos ao tema memória, ao abordar política, cultura e cidadania.

A linguagem oral surgiu com a necessidade religiosa e social. Segundo Fromm (1983) em praticamente todas as religiões, pagãs ou monoteístas, os cantos sagrados eram criações de mágicos, videntes e profetas, recitados por sacerdotes que deviam transmiti-los, palavra por palavra, e faziam-no com precisão exemplar. Eles guardavam o conhecimento dos cantos e ritos sagrados como um segredo, usufruindo de grande poder deste monopólio. Na Índia os brâmanes, casta dos sacerdotes, obstruíam a divulgação de sua religião por meios de livros, decoravam os textos sagrados, pois, acreditavam eles, ser esta a única maneira de salvaguardar a ordem e a existência do Universo. Relatos de leis primitivas que ordenavam “despejar chumbo derretido nos ouvidos e arrancar línguas” (KATZENSTEIN 1986 p. 25) dos membros que pertenciam às castas inferiores (*chudra*) se por ventura este ouvisse parte de textos sagrados, essa prática assegurava que os versos religiosos não fossem repetidos.

Antes do advento da escrita, a transmissão oral era a única maneira de preservar a memória coletiva. Ela capacitava o homem a transmitir dos mitos sobre a criação do Mundo, sobre as catástrofes cíclicas até informações e fatos da vida cotidiana e da história. “A transmissão dos mitos e lendas satisfazia o desejo inato do homem investigar seu passado, tornando-o acessível às gerações futuras” (FROMM 1976 p.125).

A escrita, inicialmente de forma rudimentar, era bem distinta de como a conhecemos hoje. Dias (1999) diz que ela originou uma nova perspectiva para a comunicação, já que, nas sociedades orais, a comunicação ocorria no mesmo tempo e espaço em que o emissor e o receptor se encontravam, ou seja, se dava por meio da linguagem. O autor esclarece que, o conteúdo comunicado tinha por base “as lembranças das pessoas, em especial, sua memória auditiva, recorrendo a artifícios como dramatizações, rituais, danças e músicas” (DIAS, 1999, p. 269). Assim, visavam garantir a perpetuação e a transmissão de eventos e histórias que avaliavam como importantes.

No período paleolítico, o homem já demonstrava necessidade de registrar imagens do seu cotidiano, por meio de pictogramas e inscrições nas cavernas. Era assim que se

caracterizava a cultura tribal. Com a introdução do alfabeto grego para representar a escrita, a cultura humana foi modificada de forma muito intensa. Sobre os efeitos dessa mudança, recorreremos à Barreto (1998, p.124), quando diz que:

Essa passagem da cultura tribal para a cultura escrita/tipográfica foi uma transformação tão profunda para o indivíduo e para a sociedade, como vem sendo a passagem da cultura escrita para a cultura eletrônica que ora presenciamos. O desenvolvimento, a vivência, a especialização do conhecimento na cultura escrita/tipográfica influíram na ocorrência da revolução industrial e do nacionalismo radical, fatos relevantes da história da humanidade. As transformações que estão ocorrendo com a passagem para a cultura eletrônica ainda estão se delineando.

A ação do homem provoca transformações de natureza interna e externa. Ducassé (1949) explica que o fogo e o utensílio significaram a chave para as transformações de ordem material, ou seja, o domínio da ação humana sobre o mundo exterior, enquanto que, por meio da linguagem (palavra) o homem obtém domínio do mundo interior de seus atos e, portanto, de seu próprio pensamento.

A escrita deu ao homem ocidental valores visuais lineares e uma consciência fragmentada. A partir de então, a informação deixa de ocorrer exclusivamente no mesmo tempo e no mesmo espaço. Esse novo contexto de primazia européia muda novamente com uma nova tecnologia – a tipografia – modificando profundamente a cultura tribal, onde ocorria a cultura oral e potencializando as características da cultura escrita. Com isso, “o homem passou a raciocinar de maneira linear, sequencial alfabética, categorizando e classificando a informação. Tornou-se um ser especializado em sua produção de novos conhecimentos”, conforme afirma Barreto (1998).

Esse raciocínio linear poderia o homem a uma produção de mensagens em diversos suportes, no momento em que esta mensagem encontra-se com seu receptor, este fará sua interpretação de acordo com seus conhecimentos. Não se pode ignorar que esse receptor é constituído pelas suas experiências. Então o que se dá é que ao receber a mensagem o receptor tem, em seu intimo uma bagagem de conhecimentos que são suas bases ‘consolidadoras’. Ao mesmo tempo, deve atentar para a *postulação sýgnica* de Foucault: quando se recorre a signos para nomear coisas, estamos impreterivelmente, representando. Nesse sentido, não haveria uma linguagem capaz de nomear um conceito sem significá-lo. Qualquer linguagem é constituída por signos para representar conceitos, não significando com isto que estes signos sejam representados exclusivamente pela escrita.

Assim, busca-se em seguida aprofundar um pouco a noção sobre a representação em Foucault e na CI, também novas reflexões sobre uma possível representação simétrica a qual está fundamentada no princípio da simetria defendido por Latour (2001). Mas antes trataremos da efemeridade nos registros parietais e a pertinência da CI neste universo, tal seção se faz necessária, pois os meios de representação se baseiam no tempo e espaço e sendo o objeto deste trabalho um artefato efêmero, coube trazer maiores esclarecimentos sobre tal ponto de vista.

6.1 Representação e Realidade

Para Barreto (2002) o destino da informação é o conhecimento, este está disposto de forma ordenada em estruturas mentais e serão estas composições que compreenderão a informação. O autor descreve que conhecer é um ato de interpretação individual, uma apropriação do objeto informação pelas estruturas mentais de cada sujeito. Primeiramente, a recepção da informação, é antes de qualquer coisa um pressuposto para o homem que assimila a mensagem. Ao recebê-la, ele produz sentido, sendo por sua vez, compreendida. A compreensão então está fundamentada nas vivências que, entretanto, estão embasadas nas dimensões espacial e temporal. Assim também se valida os conceitos, ou seja, um conceito pode se alterar de acordo com as mudanças sociais, tecnológicas e culturais de uma sociedade no tempo, e também de uma sociedade para outra, no espaço.

Nesta perspectiva, o conceito de memória, a forma como ela funciona e seus processos de construção vêm sendo temas recorrentes dos estudos de cientistas sociais contemporâneos. Tal conceito vem se modificando e se adequando às funções, aos usos e à sua importância nas diferentes sociedades, segundo suas próprias demandas sociais e culturais. Em cada época, a memória foi explicada utilizando-se de elaborações compreensíveis, construídas em torno de conhecimentos que caracterizavam as sociedades em cada momento histórico.

A reflexão sobre a memória e os seus lugares, pode ser complementado pelo discurso de Halbwachs (1968) onde sugere que não há apenas a triagem de toda memória, mas também um processo de "negociação" para conciliar memória coletiva e memórias individuais, desta forma o autor entende que a nossa memória, para ser beneficiada por outras memórias, não apenas deve ter contato com elas, pois “é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras

para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum." (HALBWACHS, 1968, apud POLLACK, 1989, p.4)

O passado dialoga com o presente e a todo o tempo recorremos a esses lugares de memória. São vozes daqueles que venceram, mas que não conseguiram de todo sufocar, as vozes dos vencidos. Mais do que uma monumentalização estática, os lugares de memória, renovam representações, as quais procuram se afirmar como um legado. Um legado a ser ensinado e aprendido e ainda que de forma imperceptível, a sua lição está posta.

Do ponto de vista de que são necessários para manter a memória viva, já que esta não se manteria espontaneamente, os lugares de memória surgem como um artifício, na medida em que o próprio devir histórico se incumbiria de aniquilar a memória. São “marcos” testemunhas de uma outra era (...); sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos” (Nora, 1993 p. 12-13)

Tal sentimento identitário não é consenso. Os lugares de memória são também lugares de disputa, assim como a própria sociedade. A operação de uma identidade é uma construção em que se pode perceber também essas disputas conforme foi discutida por Nora e Pollack. A representação do conhecimento e do saber está inserida nas tramas de poder, na acepção “foucaultiana” e como tal colabora para as desigualdades, sendo, por conseguinte sufocado determinados grupos sociais, nessas divisões iram prevalecer outras disputas, como classe, raça e gênero.

Ao selecionar nos deparamos com uma dicotomia que envolve “lembrar” e “esquecer”. São as relações de poder, como já afirmado acima, as responsáveis pela lógica do que entra ou não no patrimônio cultural da sociedade. A capacidade de lembrar-se de algo é a mesma capacidade de esquecer. Talvez ambas sejam as capacidades psicológicas mais antigas e elementares. Neste sentido torna-se necessário diferenciar lembrança de memória. A primeira são vivências fragmentadas, rastros, restos de experiências perdidas no tempo, como pegadas do passado, praticamente impossíveis de serem atualizadas historicamente. Já a segunda são experiências consistentes, ancoradas no tempo passado facilmente localizável.

Ricouer (2008) nos alerta que memória pode significar muitas coisas conforme cada cultura que elaborar tal conceito. Três exemplos basilares para este autor é que a memória pode ser passiva, em que só poderemos nos lembrar da experiência que foi impressa em nossa memória como um anel que se imprensava numa cera; a memória pode ser introspectiva, na qual

cita a metáfora do cone, de Bergson (1990), em que a base do cone é a totalidade das lembranças acumuladas na memória e por fim apresenta que a memória é passiva-ativa, cuja ação do lembrar-se é se apropriar da memória para fazer algo com ela.

Mas, memória para este autor sofre de abusos, onde ele categoriza em três: 1º memória artificial – quando usamos técnicas mnemotéticas, repetitivas, o que na psicologia poderíamos fazer uso do Behaviorismo (teatro, o que em francês chamamos de Par Coeur), 2º memória patológica – memória impedida – a memória freudiana da psicanálise. 3º memória ideológica – manipulação estratégica para impor uma ordem, um poder. A memória de nós, do que associamos à identidade. A obediência imposta pelo processo de aculturação.

A nossa capacidade em lembrar-se de algo é a mesma capacidade de esquecer. Talvez ambas sejam as capacidades psicológicas mais antigas e elementares. Neste sentido torna-se necessário diferenciar lembrança de memória. A primeira são vivências fragmentadas, rastros, restos de experiências perdidas no tempo, como pegadas do passado, praticamente impossíveis de serem atualizadas historicamente. Já a segunda são experiências consistentes, ancoradas no tempo passado facilmente localizável. Memória possui contextualidade e é possível ser atualizada historicamente. A memória é uma representação produzida pela e através da experiência.

É plausível que nem tudo que deveria ser “esquecido” é realmente “esquecido”. Isto porque silenciar sobre determinada memória não significa apagá-la ou eliminá-la, mas sim mascara-la. “O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe aos excessos de discursos oficiais” (Pollak, 1989 p. 5).

As memórias que não fazem parte do conjunto das memórias dominantes, “transportadas a um programa oficial por meio de publicações, continuam existindo, e sua transmissão, muita das vezes, ocorre através da oralidade” (Pollak, 1989 p.5), ou seja, a memória dominante se impõe, porém não sem resistências. Memória possui contextualidade e é possível ser atualizada, sendo assim, é uma representação produzida pela e através da experiência recontextualizada temporal e espacialmente.

Para Foucault (2002), a mente cogita os argumentos ligando-os as semelhanças em meio às proposições, assim também argumenta com as diferenças. Ao representar, o indivíduo deve recorrer ao sistema de uma comparação que lhe permite identificar as diferenças e as semelhanças entre os conceitos visados, e conhecer os signos que lhe fornecem a

possibilidade de uma postulação da identidade e da diferença. Sendo assim, a linguagem passa a organizar as coisas para o pensamento. O mundo já não é mais o da semelhança, mas o da representação. Com a divisão entre o signo e seu objeto, as palavras não se ligam mais diretamente às coisas: a alternativa é a representação como elemento de ligação.

Para o autor o saber clássico relaciona-se com a *máthêsis*, ciência universal da medida e da ordem. A ordenação de naturezas simples realiza-se por meio da *máthêsis*, que tem como método universal a álgebra. Já a *taxinomia* (classificação) é um modo para ordenar as naturezas complexas, por meio da instauração de um sistema de signos. A *taxinomia*:

“não se opõe à *máthêsis*: inclui-se nela e, no entanto, distingue-se dela; porque ela é também uma ciência da ordem – uma *máthêsis* qualitativa. Mas entendida no sentido estrito, a *máthêsis* é a ciência das igualdades, portanto das atribuições e dos juízos; é a ciência da verdade; a *taxinomia*, por sua vez, trata das identidades e das diferenças; e a ciência das articulações e das classes; é o saber dos seres” (FOUCAULT, 2002 p.102).

A *epistémê* clássica caracterizou-se pelo sistema articulado entre *máthêsis* e *taxinomia*. Segundo Foucault, foi no século XIX que se originou a transformação para a perspectiva classificatória do mundo, fundamentada na razão, dando lugar as regularidades históricas, à pesquisa da evolução e da historicidade das coisas. Esse modelo é responsável pela cisão com a representação clássica, pois “os pontos de referência dos signos não se encontram mais no próprio sistema dos signos, mas no exterior da representação” (Santaella e Nöth, 2004 p.24). O desenvolvimento das áreas do conhecimento, durante o século XIX, favoreceu para que os fatos passassem a transgredir as leis da gramática e seguirem àquelas intrínsecas à evolução histórica. Foucault aponta que “a linguagem não está mais ligada ao conhecimento das coisas, mas à liberdade dos homens” (Nöth, 1996 p.141). Seria esta liberdade a origem das ciências humanas.

Contudo no transcurso para o século seguinte, Peirce irá desenvolver a teoria dos signos. Para Peirce (1977) o signo é aquilo que, em determinado aspecto, representa algo a alguém, ou seja, o signo ao ser comunicado cria na mente da pessoa um equivalente de si mesmo. A semiótica de Peirce é pautada em uma relação triádica entre os componentes: signo, objeto e interpretante. Assim, neste processo o que é gerado é o interpretante e aquilo que o signo representa é o objeto.

Partindo da perspectiva peirciana, é possível vislumbrar uma aproximação do conceito cotidiano de informação, para Nöth e Gurick (2011) Peirce compreende que um “pedaço” de informação é uma mensagem significativa que comunica conhecimento novo.

Semioticamente o que as informações parecem fazer é dar forma ao signo com a finalidade de torná-lo (cada vez mais) semelhante ou fiel àquilo que ele representa (que, em semiótica, denominamos objeto dinâmico) uma vez que o escopo de um processo interpretativo é justamente diminuir a distância que separa um signo do seu objeto. (NÖTH e GURICK, 2011 p. 8)

Divergindo da teoria matemática da informação, conforme a qual todos os sinais transportam determinado valor de informação (Nöth, 2000 p.169), e com a ciência da informação contemporânea, para a qual dados e documentos de diversos tipos são itens de informação (Capurro e Hjørland, 2003 p.378-392), Peirce compreende informação numa acepção mais próxima da definição que a palavra informação possui na linguagem habitual e na comunicação em massa. Neste caso, o esboço do que é informação requer uma perspectiva semântica na medida em que envolve uma referência ao horizonte de conhecimento de algum intérprete.

Sendo assim, para Azevedo Netto (2001), a representação se dá sob o prisma do observador do real e, tendo-se em mente o processo informacional, ela é vista a partir tanto do produtor como do receptor da informação. A construção do significado ocorre por meio do interpretante, este é definido pelas instâncias culturais através de um processo de semiose ilimitada em que a conexão dos signos será inserida em determinado contexto cultural ligado ao intérprete.

Os graffitiis são registros parietais da cultura de nossos dias - entre os quais se devem incluir as inscrições gravadas em monumentos e o graffiti que cobre as superfícies dos edifícios em nossas paisagens urbanas - mais frequentemente oferecem palavras e/ou imagens. Para Chippindale; Taçon (1997) os graffitiis dos muros das metrópoles contemporâneas, têm estreita relação com a Arte Rupestre podendo usá-las como referentes teóricos, já que os “métodos não existem no abstrato” (CHIPPINDALE & TAÇON 1997, p. 6), os autores apresentam pontos eficazes por onde se devem iniciar os fundamentos para um possível método:

- que o material é;
- qual a data que é;
- como é estudado com métodos informados;
- como é estudado com métodos formais;
- como é estudado por analogia.

Para Azevedo Netto (1998) as diferentes formas de informação existente nos registros parietais podem ser agrupadas quanto a origem: técnica, temática, estética, espacial e relacional. Contudo, “nem sempre, tais informações se apresentam em sua totalidade em um único evento desta natureza, uma vez que o tempo e as intempéries interferem na conservação das obras, chegando, muitas vezes, a alterar o seu sentido.” (AZEVEDO NETO, 2001, p. 57).

Entende-se por Informação técnica, para Azevedo Netto (1998-a), como:

“técnicas com que o painel, ou os signos, foi executado, podendo ser divididas em duas grandes modalidades: os petroglifos e os pictoglifos, respectivamente as pinturas e as gravações, cada qual com um conjunto específico de técnicas de sua execução.” (AZEVEDO NETO, 2001, p. 57)

Para os graffitiis percebe-se a exigência de uma modificação nos atributos da técnica, pois a variedade de tintas empregadas, as técnicas utilizadas e uma possível necessidade de uma preparação do suporte demonstram especificidades técnicas na lida do grafiteiro.

Por Informação temática, Azevedo Netto (1998), entende como aquela que se refere aos temas adotados na composição dos painéis, para os graffitiis pode ser categorizada por: figuras identificáveis, grafias, abstratos e mistos. A Informação estética (Azevedo Netto, 1998), entende como os motivos que compõem cada representação, ou seja, traços que se apresentam em comum nos desenhos e grafias, incluindo-se aí o material empregado nos signos executados. A Informação espacial segundo Azevedo Netto (1998) refere-se ao tipo de suporte e distribuição que estes graffitiis ocupam – paredes e muros, ambos podendo ser públicos ou privados. Como Informação relacional (Azevedo Netto, 1998), entende-se a relação que os signos estabelecem entre si, com o seu suporte (por exemplo: a formação de painéis ou de figuras isoladas), e com os demais elementos do espaço urbano. Ainda acrescenta-se outra categoria às descritas acima, a Informação temporal, a qual se baseia na comparação entre o desgaste da cromia nos painéis e das sobreposições ocorridas entre os períodos de coleta.

A informação existente nos graffitiis fogem da linguagem habitual e por tal característica não se pode representa-los com as mesmas técnicas de representação bibliográfica. Os atributos que classificam as formas de informação são de auxílio para a compreensão de fenômenos sociais e culturais que não estão inseridos nos padrões institucionais os quais serão visíveis mediante a uma representação que esteja voltada para as diversas faces desse fenômeno. Para tal, busca-se no princípio da simetria um aporte teórico para o desenvolvimento destes conceitos.

6.2 A Representação como Processo Simétrico

“A epistemologia, as ciências sociais, as ciências do texto, todas têm uma reputação conquanto que permaneçam distintas. Caso os seres que você esteja seguindo atravessassem as três, ninguém mais compreende o que você diz”. Latour, 2009 p.11

Sob a ótica da CI os estudos pertinentes à representação da informação/conhecimento são direcionados as correntes da ação social. Sendo a CI compreendida como uma ciência social e humana (GONZALEZ DE GOMEZ, 2000; ARAÚJO, 2003) as abordagens desenvolvidas tinham o caráter de mercado, contudo, com as mudanças paradigmáticas da sociedade os estudos que contemplam novos horizontes temáticos ganharam mais força e com isso ampliaram o corpus de pesquisa.

Nesse contexto, consideramos que a representação não consiste em uma dimensão necessária da relação gnosiológica do homem com o mundo, mas em um constructo sócio-cultural constituído nas relações de uns homens com outros homens. (GONZALEZ DE GOMEZ, 2000).

Para Latour e Wooglar (1997) ciência não se diferencia de outras práticas sociais em função de uma ascendência cognitiva decorrente do senso essencial a essa atividade. Sendo assim, o cientista é visto como qualquer outro ator social, isto é, como alguém que se utiliza de estratégias convincentes que visam garantir a aceitação dos enunciados por ele produzidos. A perspectiva dos autores é a da simetria, ou seja, a ideia de que tanto o enunciado científico "verdadeiro" quanto o "falso" assumem tais atributos não por suas qualidades internas distinguidas pelo "bom" ou "mau" uso do método científico, mas, conforme apontam Kropf e Ferreira (1998, p. 592), “em função de um processo social de convencimento que possibilitou que eles fossem reconhecidos enquanto tais”.

Ao explicar o conceito de referência, Latour (2001) trata da relação homem-mundo e como o homem está inserido no mundo das palavras e como se faz a transmissão da coisa para o signo. É por meio de uma cadeia que se faz a comunicação da mente com o objeto, e esta cadeia é edificada através de uma série de relações e convenções que têm a característica de retomar os últimos elos aos primeiros. Cabe então explicar o que Latour (2001) trata por referência, é a mesma questão de como as palavras se relacionam com as coisas, ou de como a mente representa o mundo e a relação entre representação e objeto, ou entre as palavras e as coisas, tanto estudada por varias áreas, esta é a relação de referência.

O que Latour demonstra é que ao estudarmos as representações, não podemos excluir o todo que está em volta daquilo que é representado. Para tal, Latour e Callon postularam o princípio da simetria. Tal princípio localiza-se entre a sociedade e a natureza e pretende que o tratamento analítico dado as temáticas sociais deva também ser dado aos “objetos” naturais, ou seja, na simetria busca-se contemplar a interação humano e não humano que se dá no confronto das coisas e do sistema simbólico que configura os atores.

Sahlins em *Cultura e Razão Prática* (2003) tem por questão central o fato de estruturas simbólicas estarem presentes nas utilidades materiais. O foco da teoria de Sahlins é o debate entre o prático e o significativo, que seria determinante para as ciências humanas de modo geral. Acerca das diversas relações entre o objetivo e o subjetivo, a Antropologia, de seu lado, nomearia algo diferente:

“um terceiro termo, a cultura, não simplesmente mediando a relação humana com o mundo através de uma lógica social de significados, mas compreendendo através daquele esquema os termos objetivos e subjetivos relevantes da relação” (SAHLINS, 2003, p. 9).

É nesse contexto que o conceito de significado se mostra pertinente para Sahlins (2003), pois a cultura deve ser entendida como ordens de significado de pessoas e coisas. Propondo que as ordens de significado são sistemáticas – e não emanações caóticas da alma humana – e que o papel do antropólogo seria desvendar esse sistema, intencionando assim, desacreditar o juízo de que os costumes seriam meras expressões idealizadas das utilidades materiais da ordem social.

Os significados das ações humanas seriam editados como emissões do plano cultural que as amparam num contexto específico; os efeitos da ação, portanto, seriam dados por uma relação de significação entre essa referência pontual – a ação – e a ordem existente – a estrutura –, de modo que o evento pode ser entendido como catalisador de uma relação simbólica. E é no desdobramento do evento que, a partir da ação, a estrutura pode ser modificada.

Assim, para Sahlins o significado não:

(...) cria as forças materiais reais, mas, na medida em que estas são empregadas pelo homem, o significado cinge-as e governa sua influência cultural específica. Não se trata, então, de dizer que as forças não têm efeito real; simplesmente que elas não têm um efeito particular e também nenhuma existência cultural efetiva fora de sua integração em esquema simbólico e histórico dado. A mudança começa com a cultura, não a cultura com a mudança. (SAHLINS, 2003 p.31)

Sahlins busca desprender-se de um utilitarismo que não teria proveito na reflexão das práticas culturais. Ou seja, os estudos sobre cultura não deveriam ocupar-se de entender questões simbólicas a partir de fórmulas utilitaristas, focada em ganhos materiais. O autor estabelece um diálogo efetivo entre a questão simbólica e a material; entre a maneira como a produção estrutura as relações sociais exatamente por ser o centro da produção simbólica no mundo moderno-contemporâneo o que nos leva a acreditar numa simetria entre o simbólico e o material.

Assim, quando falamos dos graffiti urbanos, temos representações simbólicas aliadas a uma produção material e este conjunto está disposto em um domínio heterogêneo, onde uma categorização dicotômica levaria a uma perda significativa de seu valor informacional, pois a categorização dicotômica ou binária tem por característica a classificação dos dados em dois grupos, os que apresentam determinadas características e os que não a apresentam. O que deve ficar claro é que o que se intenciona analisar não é uma “cultura”, “sociedade” ou mesmo “grupo” nitidamente distinto, mas sistemas abertos em diferentes graus de coexistência. Tomando por base a simetria de Latour (2001) e as conexões entre a taxinomia de Foucault e a abordagem cultural de Sahlins, pretende-se conceituar atributos pertinentes a partir de uma perspectiva simétrica.

7 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O presente trabalho pauta-se nas informações existentes nos graffiti como objeto de estudos. Boqueirão da Pedra Furada aos muros contemporâneos das grandes cidades como: Paris, em 1968, e Nova York, em 1972, na forma dos “graffiti urbanos”, o homem utiliza o muro para representar os sentidos que norteiam a sua vida, expressando através das imagens sua religião, política, organização social e cultural, tornando assim, sua representação um tanto complexa.

Partindo desta realidade, toma-se como base metodológica Howard Becker (1997) que aceita que toda pesquisa tem características e objetivos específicos, assim deve-se estudar o objeto proposto de maneira diferente de todos os que existiram antes. Desta forma, apoiado no arcabouço teórico da CI e versando nas áreas da Antropologia e Arqueologia busca-se na teoria da representação as possibilidades de diálogo o objeto proposto.

Para a realização da coleta optou-se por captar fotograficamente os graffitiis dispostos na área previamente definida, os registros de ambas coletas foram realizados no mesmo horário e obedecendo a mesma sequência espacial, utilizou-se para tanto uma câmera Casio Exilim EX-ZR700 para capturar os murais e realizar as panorâmicas. Realizadas as coletas, tratou-se das imagens, controle da iluminação e da proporção, para que todas as imagens tenham a mesma dimensão.

Três perfis relativos a comunidades de aficcionados por graffitiis foram analisados em 3 redes sociais: Facebook, Turbl e Twitter. Estes perfis são: um brasileiro (olhe os muros) e outros dois internacionais (Revolution Graff e o Graffite Art). Foram consultadas com objetivo de compreender como os graffitiis eram abordados e como poderia ser realizada uma possível recuperação daquelas imagens. Notou-se que os graffitiis eram classificados pelos administradores das páginas os quais fazem uso dos critérios espaciais e temporais, ou seja, o nome da rua e cidade onde o graffiti foi fotografado e a data da publicação destas imagens nas nuvens, assim percebeu-se a necessidade de representar os graffitiis por meio de categorias que possibilitassem sua indexação e posteriormente sua recuperação.

Gitahy (2002) e Ramos (1994) trabalham com as seguintes classificações para os graffitiis: o *Grapicho* (GITAHY, 2002) é um intermediário entre graffiti e pichação. Tanto pode ser um graffiti com mensagem anárquica e feita em local público como protesto, quanto pode ser uma marca de existência elaborada esteticamente. O *Estêncil* (GITAHY, 2002) está contido no conceito primeiro de graffiti. Nesse caso, o artista se vale de uma máscara vazada que produz uma imagem como uma espécie de carimbo. O *Mural* (RAMOS, 1994) é quando o graffiti toma grandes proporções, perde a espontaneidade, pois geralmente se trata de um espaço disponibilizado para a intervenção e por isso está sujeito à obediência a certos valores, mesmo assim mantém as outras características, como as conotações decorativas e sociais. O *Pseudograffiti ou pseudomuralismo* (RAMOS, 1994) é o resultado do uso comercial ou institucionalizado do graffiti. Quando uma loja, por exemplo, contrata os serviços de um grafiteiro para decorar uma parede o que se tem é um pseudograffiti.

No tocante as classificações, Gitahy (2002) e Ramos (1994) definiram estas categorias com base em seus conhecimentos no campo das artes, assim essas classificações têm por objetivo uma abordagem estética. Tal classificação se mostra insuficiente para as propostas aqui expostas, tendo em vista que se busca uma classificação que promova o dialogo entre as classes e atributos e possibilite a visualização de dimensões sócio-culturais inerentes a essas expressões.

Para o tratamento das informações dispostas nos painéis de graffiti, categorias de informação foram elencadas e subdividas em atributos que contemplam os níveis interpretativos dos fenômenos parietais. Deste modo, cinco categorias informacionais foram elencadas, são elas: técnica, temática, estética, espacial, relacional e temporal. Essa categorização será utilizada na interpretação dos signos bem como sua relação com o espaço simbólico ao qual se encontra inserido. Para tanto, os resultados das coletas serão confrontados com seus respectivos similares e com os diversos níveis informacionais gerando assim um quadro correlato de interação entre os graffitis e sua realidade, representado por uma taxonomia.

Na categoria técnica (ver figura 02) abordam-se os elementos empregados na produção do graffiti, observando-se as tintas, as técnicas empregadas para o desenho (se é carimbo, colagem ou desenho sobre a parede) e se houve uma preparação do suporte para a gráfite. A categoria temática refere-se ao tema do graffiti e subdivide-se em: figuras identificáveis – quando o graffiti se utiliza apenas de ilustração, grafias – quando ocorrem apenas letras, abstratos – quando há imagens abstratas e, mistos – ocorrência de mais de um elemento.



Figura 16 - Amostra da categoria técnica (Ex. Tinta, Spray e Papel)

No que tange a informação estética serão dos motivos dos painéis que se extrairá os atributos, tendo o foco nos traços convergentes pode-se analisar se um graffiti se utiliza aspectos de outros para se compor, a forma como se distribui nos suportes, que elementos dos suportes incorpora na imagem. Já na informação espacial serão observados aspectos concernentes ao suporte, ou seja, o espaço ao qual o graffiti pertence, podendo ser divididos em: paredes, estas públicas ou privadas e muros. Para a informação relacional os atributos a

serem analisados são as relações entre os signos e seus suportes e se assim ele formam painéis ou se são imagens isoladas.

A constituinte dos graffitis demonstra seu caráter efêmero, transitório, podendo ser sobreposto a qualquer momento, a informação temporal aborda tal característica, observando se há desgaste da cromia e se no espaço de tempo entre as coletas algum graffiti apresentou uma sobreposição.

É por meio de uma perspectiva policotômica, que consiste na proposta utilizada por Ranganathan e que pretende classificar os domínios das categorias supracitadas por meio de uma taxonomia, possibilitando a organização dos conceitos. Sendo assim a taxonomia apresentará uma relação multidimensional ou polihierárquica, o que significa que um evento pode ser classificado em hierarquias diferentes, ou seja, na multidimensionalidade, permitindo que um mesmo conceito específico possa estar subordinado a mais de um conceito genérico. O que vai definir a sua relação serão as ligações estabelecidas na estrutura conceitual na qual está inserida.

É importante ressaltar que a taxonomia não é apenas um instrumento de organização da informação, mas um instrumento que visa possibilitar uma melhor comunicação e interpretação entre as pessoas envolvidas no processo de busca por uma informação ou inserção de um novo documento. Permite ainda uma estrutura clara que se baseia em hierarquias multidimensionadas pela utilização das facetas, possibilitando uma melhor representação e organização da informação e consequentemente possibilitando a recuperação.

8 ANÁLISE DOS DADOS

Duas coletas foram realizadas, na Coleta 01 (julho/2012) a área demarcada contava com 142 painéis de graffiti e a Coleta 02 (novembro/2012) havia 113 painéis. Uma análise qualitativa preliminar foi realizada para identificar especificidades nos graffitis e adequá-las de maneira a tornar os atributos mais próximos da realidade pictória a qual o trabalho se volta. Nesta fase observou-se a ocorrência de determinadas características para a aplicação dos atributos propostos. Após a análise qualitativa, buscou-se um levantamento quantitativo tendo em vista uma melhor visualização dos atributos e seria um indicador na construção da taxonomia.

O primeiro atributo abordado foi o técnico (figura 3). Neste atributo observam-se as técnicas e os materiais utilizados para a realização dos graffitis, sendo elas o spray, a tinta o papel e a técnica mista, que se desdobram em pintura sobre a parede – podendo ser qualquer forma de signo contanto que seja pintado diretamente na parede sem auxílio de fôrmas ou carimbos, o estêncil – onde se utiliza de uma forma vazada e se aplica a tinta ou spray e a ultima característica técnica é a ocorrência da preparação prévia do suporte, ou seja, se houve uma pintura preliminar sobre os graffitis antigos com o intuito de cobri-los por completo. Os graffitis que se apresentam em papel por questões da própria técnica não há a ocorrência de estêncil e são sempre pinturas sobre o papel.

A técnica mista consiste na união do spray com a tinta, é utilizado para sobressair algum detalhe ou para contorno. Deve-se salientar que o que caracteriza a contagem das unidades imagéticas de cada atributo não é a sua unidade, mas a relação do conjunto entre si, ou seja, quando contamos uma pintura sobre a parede não significa que ali só vá ter um desenho, mas que ali se encontra um grupo de graffitis que se relacionam esteticamente na construção de um conjunto único.

Spray	Pintura sobre parede
	Estêncil
	Preparação do suporte
Tinta	Pintura sobre parede
	Estêncil
	Preparação do suporte
Papel	Preparação do suporte
Mistos	Mescla de técnicas
	Preparação do suporte

Figura 17 - Lista dos atributos técnicos

Na coleta 01 haviam 92 painéis pintados em spray, 19 em tinta e apenas 03 em papel, dentro deste universo temos em spray: 112 pinturas sobre a parede, 04 estênceis e 46 preparações de suporte. Os atributos técnicos em tinta apresentam 19 pinturas sobre a parede, 05 em estêncil e 15 preparações de suporte. No atributo papel não houve nenhum indício de

preparação do suporte. Enquanto na Coleta 02 foram identificados 55 painéis em spray, 26 em tinta e 10 em papel. Sendo assim, tem-se em spray, 61 pinturas sobre a parede, 23 estênceis e 35 preparações de suporte. Em tinta havia em novembro 24 pinturas sobre a parede, 01 estêncil e 26 preparações de suporte. No que diz respeito aos grafitis em papel foram encontradas 05 preparações de suporte.

Atributo Técnico			
Coleta 01	Qtd	Coleta 02	Qtd
Spray	92	Spray	55
Tinta	19	Tinta	26
Papel	03	Papel	10
Mista	29	Mista	28

Tabela 1 - quantitativo do atributo técnico

Para os atributos temáticos referem-se aos temas dos grafitis onde quatro características foram apontadas o figura identificável, a grafia, o abstrato e o misto. Na figura identificável se exibe imagens separadas ou em grupos sem o uso da grafia, onde é permitida a identificação do objeto desenhado (homem, objeto, animal, etc). A grafia define-se pelas assinaturas e frases, utilizando de elementos textuais. A imagem abstrata segundo Campato Jr. (2012) não representa objetos da nossa realidade concreta, tendo em vista que se utiliza de relações entre cores, linhas e superfícies. E por fim, o misto, define-se por conter tanto figura identificável como grafias para compor o grupo imagético. Durante a Coleta 01 foram detectados 61 figuras identificáveis, 43 grafias, 23 abstratos e 29 mistos, ao passo que na Coleta 02 teríamos 54 figuras identificáveis, 37 grafias, 20 abstratos e 26 mistos.

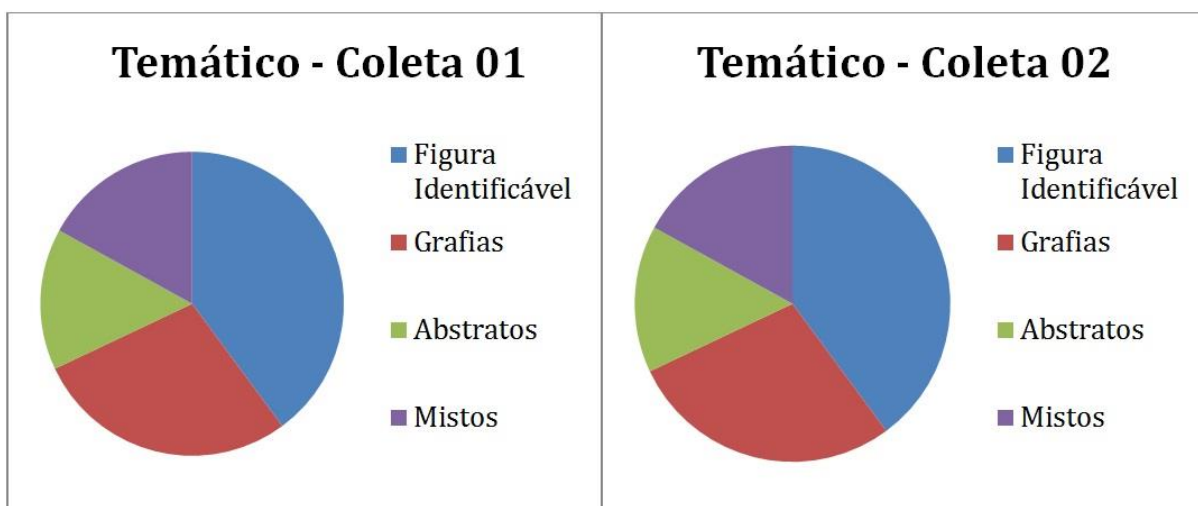


Figura 18 - Comparativo de coletas - Atributos temáticos

Os atributos Relacionais se focam na relação que os graffitiis exercem entre si, podendo apresentar duas características distintas, podem ser isolados ou compostos. O isolamento do graffiti define-se quando há apenas um elemento e mesmo que ele esteja em situação de sobreposição não apresenta nenhuma interligação com os aspectos anteriores. No caso das grafias, quando apresentadas serão consideradas isoladas mesmo quando em profusão, ao menos que estas tenham a função de encobrir desenhos ou assinaturas de outros (Figura 5). Os aspectos dos graffitiis compostos são as interações entre os graffitiis, ou seja, a utilização ou mescla de características e/ou temas dos graffitiis anteriores na construção de um novo graffiti.

Dos graffitiis da Coleta 01, 61 em spray, 14 em tinta e 02 em papel encontravam características isoladas. Enquanto um grupo de 54 graffitiis em spray e 10 em tinta e um em papel continham características compostas. Na Coleta 02 foram identificados 45 graffitiis em spray, 21 em tinta e 09 em papel com características isoladas ao tempo que os graffitiis compostos apresentaram 20 em spray, 17 em tinta e 01 em papel.



Figura 19 - Grafias compostas. (Coleta Julho 2012)

O atributo espacial refere-se aos espaços físicos utilizados pelos grafiteiros, podendo ser muros públicos e privados e paredes publicas e privadas, contudo na área estudada não há verificação de muros públicos, bem como as utilizações do suporte na composição do graffiti.

O muro é uma fortificação, é uma estrutura sólida utilizada para definir ou proteger uma área. No bairro do Recife (Recife Antigo) a maioria dos graffitis se encontra em paredes, isso se dá pela estrutura das construções do bairro que conta com um grande conjunto de sobrados e casarios antigos, onde a utilização do muro não era possível por se tratarem de construções em um centro comercial onde o espaço era escasso. Assim no bairro do Recife, temos a utilização de paredes públicas e privadas como tela para os graffitis, a parede aqui é tomada estrutura sólida que faz parte tanto interna quanto externa de uma construção. A utilização do suporte na composição do graffiti ocorre quando o grafiteiro utiliza de suportes físicos para realçar, esconder ou até mesmo modificar a percepção da imagem pelo observador, estes suportes podem ser postes, portas, janelas, nichos ou até mesmo caixas de telecomunicação.

A quantificação dos atributos espaciais se dá pelo número de painéis existentes em cada suporte, contudo a categoria que aborda a utilização do suporte está inserida entre o quantitativo dos graffitis das outras categorias espaciais, ou seja, um graffiti pode estar em uma parede privada e se utilizar de uma janela ou uma reentrância para destacar uma parte específica. Na Coleta 01 encontraram-se 29 painéis em muros privados, 67 painéis em paredes privadas, 46 em paredes públicas e 27 utilizações de suporte. Na Coleta 02 foram 20 painéis em muros privados, 56 em paredes privadas, 37 em paredes públicas e 34 utilizações de suporte.



Figura 20 - Relação espacial dos atributos. (Coleta Julho 2012)

O atributo estético associa-se com os atributos temáticos, espaciais e relacionais, pois tem como foco de observação os motivos e suas características estéticas. Para a elaboração dos grafites os grafiteiros se utilizam os mais variados meios estéticos para dar corpo aos grupos temáticos. Nos grafites do Recife foram identificadas as seguintes recorências estéticas: estética social, estética armorial, elementos decorativos, estética fantástica, gravura como assinatura e o suporte auxiliando na estética.

Os atributos sociais estão ligados a grafites compostos ou isolados que trazem em sua estética elementos que se relacionam com sociedade contemporânea e suas mazelas. O Armorial é uma classe de grafites que apresenta semelhança com as imagens dos cordéis feitas com a técnica de xilogravuras, daí o nome Armorial, pois apresenta forte influencia do Movimento Armorial que tem por objetivo criar uma arte baseada nos elementos da cultura nordestina.

Os elementos decorativos são conjuntos de carimbos e formas aleatórias que aparecem nos painéis compostos com o objetivo de adornar ou preencher o espaço físico de um grupo imagético. Ao manipular as imagens percebeu-se a ocorrência de gravuras com a estética fantástica, ou seja, seres imaginários como monstros, extraterrestres, fadas e bruxas. O atributo das gravuras como assinatura origina dos inúmeros grupos que utilizam de gravuras para assinar seus grafites. E por fim o suporte como elemento estético demonstra a utilização do espaço físico para modificar, esconder, proteger ou realçar o grafite.



Figura 21 - Exemplo de estética social e o suporte como elemento estético (Coleta Nov. 2012)

Assim, na Coleta 01 para a estética social temos 09 graffitis, 05 para os graffitis em estética armorial, 07 para os painéis que contam com elementos decorativos, 12 para estética fantástica, 12 gravuras que se apresentam como assinatura e 11 para os graffitis que se utilizam do suporte para compor a sua estética. Na Coleta 02 representando à estética Armorial foram contabilizados 16 ocorrências, 17 com a estética social, 09 dos graffitis estudados em novembro mostraram utilização do suporte como auxilio estético, 08 apresentaram elementos decorativos, 10 gravuras que tinham função de assinatura e 15 graffitis empregaram a estética fantástica.

O último atributo a ser considerado é o temporal onde se realiza um comparativo dos painéis capturados durante as duas coletas, neste atributo busca-se compreender a efemeridade dos registros comparando as cromias - se há debotamento das cores do graffiti, as sobreposições – quando um graffiti foi coberto por outro e se nessa cobertura há relações entre os graffitis coletados em julho com os coletados em novembro de 2012. Para tal, fez-se o uso das imagens panorâmicas e a localização espacial (ruas e avenidas) para dar maior visibilidade no comparativo dos dois momentos. A contabilidade se dá por painéis que

sofreram intervenções e destes, quais apresentaram relações e ainda quantos estavam presentes nas duas coletas e apresentavam desbotamento na cromia.

Na abordagem temporal foram encontradas 67 sobreposições, destas 28 apresentavam relação com os graffiti's anteriores e 39 graffiti's remanescentes da Coleta 01 demonstrava desbotamento da cromia. Cerca de 30 painéis foram apagados por reformas e pinturas sólidas das paredes.



Figura 22 - Atributo Temporal (comparativo)

9 DISCUSSÃO DA ANÁLISE DOS DADOS

De início fica claro pelo quantitativo das coletas há uma clara redução dos painéis entre julho e novembro, onde temos 142 em julho e 113 em novembro. Dentre estes 142 grafittis em julho, 92 são em spray, na corrente contrária temos uma redução dos painéis e um acréscimo dos grafittis em tinta em novembro. O que muito intrigou o aumento da técnica em tinta, já que a técnica em spray utilizada é de fácil transporte descartando a utilização de outras ferramentas para a elaboração dos painéis enquanto na técnica de tinta o grafiteiro precisa de diferentes recipientes para a manipulação das tintas. Sendo o Recife Antigo um bairro turístico de constante vigilância por que os grafiteiros dessa área se arriscavam em grafitar com o pincel ao invés do spray?

Pelas análises dos atributos é possível chegar a um entendimento desse fenômeno, entre as coletas aconteceram eleições para prefeito e vereadores espalhando propagandas eleitorais encobrindo os grafites, estas são em sua maioria pintadas a tinta ou impressas em papel e coladas nos muros e paredes, a propaganda eleitoral é permitida em espaços públicos contanto que passada a eleição os candidatos a retirem, o que quase nunca acontece. Ora a tinta que se utiliza no spray é a tinta óleo que no momento da aplicação sai de forma pulverizada dando a impressão de esfumado, foi observado que as aplicações em spray não se mostram sólidas ao ponto de sobrepor por completo a gravura anterior necessitando de uma demão de tinta antes do painel em spray para que haja uma plena cobertura, contudo o graffiti em tinta não precisa dessa preparação, pois com a densidade da tinta cobre-se as imagens anteriores apenas com o desenho. Outro ponto da redução dos painéis foram as reformas em prédios públicos (dois) que se encontram desativados, ocorrendo a remoção de portas, janelas caixas de ar-condicionado e construindo novas paredes para bloquear a entrada de terceiros e a pintura completa das fachadas de outros estabelecimentos privados.



Figura 23 - Tinta sobrepondo propaganda política (novembro 2012)

Outra questão era como com apenas a latinha de spray ou com os instrumentos de pintura comum um grafiteiro conseguia fazer tantos desenhos sem ser interrompido pela vigilância de policiais, segurança particular e até mesmo dos residentes e comerciantes da área?

Esse ponto foi encontrado quando analisadas as assinaturas e ficou claro que um painel não é grafitado por apenas um grafiteiro e sim um grupo que se reúne para realizar a pintura de uma área, a assinatura pode ser do grupo ou dos próprios autores. Nos locais mais movimentados é possível distinguir dois ou mais grupos em apenas um grafite. Na figura 10 é possível ler 05 assinaturas mais claras e outras 03 em uma coloração diferente. Estes grupos que assinaram posteriormente o fizeram por marcação de território. O graffiti abaixo está numa área privilegiada, ao lado do posto de polícia e em frente a conhecida estátua de Chico Science, ícone da música pernambucana. Na imagem está Chico Science representado pelo carangueijo e Jorge Du Peixe atual vocalista da antiga banda de Chico e parte de uma das músicas que consagraram o movimento Mange Beat na década de 90.



Figura 24 - Grupos se associam para realizar graffitis

Explorando as imagens pode-se verificar alguns grupos com forte influência no território do Recife antigo, são eles: Geral – assina com um pinguim de boné e geralmente o acompanha frases de cunho social; No Cray – assina uma caveira com a técnica de estêncil; Luther – assina o nome do grupo em letras grossas e coloridas, os graffitis são em sua maioria em tinta e com estética fantástica e social; Seta – usa o pincel em rolo como assinatura, ocorrem desenhos tanto do nome do grupo com o pincel fazendo a imagem do “T” quanto apenas do pincel; Atos – utilizam a imagem do pino do aerosol como assinatura e a EuTuEle que é a reunião de alguns grupos com a missão de marcar o máximo de paredes possível, dominando os lugares de destaque, esse grupo foi responsável pela cobertura de mais da metade do muro mais visado do Recife Antigo que tem sua parte frontal para a avenida Afonso Olindense uma das portas de entrada para o bairro e a Travessa do Amorim, passagem obrigatória para os que vão a livraria Cultura ou para o salão de festa do Arcádia. Junto com as imagens o grupo sempre grafita a frase “Marquem tudo”.

Na Coleta 01 é possível ver uma inscrição do movimento ReciFusion Art, que acontece todo ano no dia do grafiteiro, 27 de março, na cidade do Recife. A segunda edição aconteceu no ano de 2010 e foi promovida pela Crew 33, assim como esta de 2010 a Crew 33 vem organizando o evento todos os anos e cada ano em um bairro diferente da cidade. Apesar de ser um grupo grande com voz atuante no meio cultural, foram encontradas apenas 4 assinaturas da Crew 33 nos graffitis analisados. Outros nomes recorrentes são os de Gust, “Eu” e Jopa, não são um único grupo, mas grafiteiros que circulam pelos Crews, sites e grupos de graffiti da cidade, tendo várias representações nos grupos do Facebook e Twitter. Segundo os grupos de divulgação de graffiti, o grafiteiro Jopa faleceu recentemente, sendo homenageado na ReciFusion Art 2014.



Figura 25- Assinaturas: Jopa, Gust e Eu (Coletas 01 e 02)

Outra assinatura marcante é a do Bozó Bacamarte, sempre acompanhada com imagens em estilo armorial tem forte proximidade com as xilogravuras dos cordeis, Bozó não só se utiliza da expressão da cultura nordestina para dar força a sua obra, ele também faz uso frequente do suporte para destacar sua obra sempre grafitada com tinta branca e preta.

Não apenas o Bozó se utiliza da técnica, outras gravuras foram identificadas com claras referências à pintura Armorial. Movimento lançado oficialmente na década de 70, teve início no âmbito acadêmico e posteriormente se popularizando devido ao seu idealizador, o escritor Ariano Suassuna.

"A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados." (SANTOS, 2009 p.183)

O nome "Armorial" vem da heráldica, é tido como um conjunto de insígnias, brasões e bandeiras de um povo, assim o nome adotado pelo escritor refere-se ao desejo de ligação com as raízes da cultura nordestina. Os grafites com apelo estético armorial carregam os mesmos traços das pinturas de J. Borges, Francisco Brennand e Gilvan Samico, além dos personagens místicos dos espetáculos populares do Nordeste, que trazem roupagens principescas feitas a partir de farrapos, animais misteriosos como o boi e o cavalo-marinho do bumba-meu-boi.

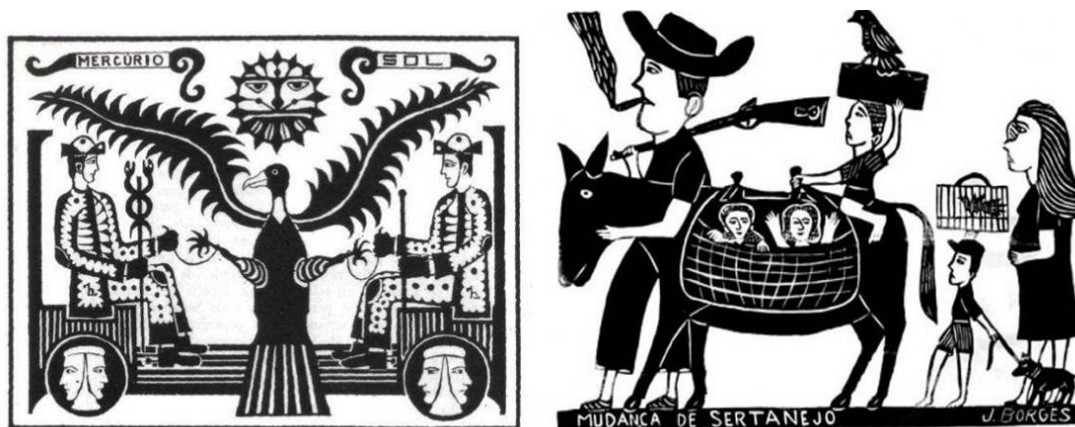


Figura 26 – Gravuras Armoriais (Fonte: ilustração do livro *Iniciação a estética* de Ariano Suassuna e do *Cordel A mudança do Sertanejo* de J. Borges)

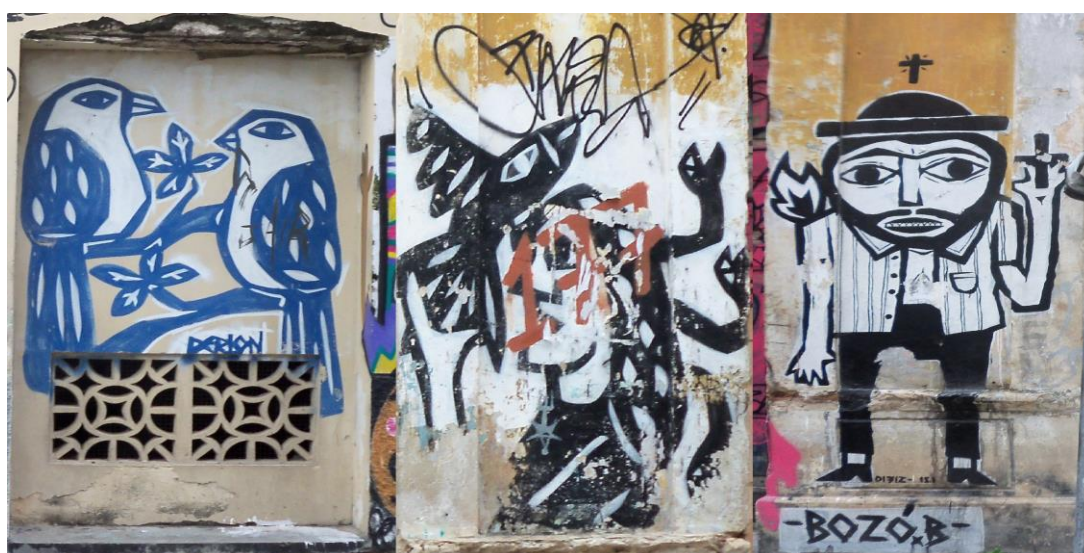


Figura 27 – Exemplos de grafittis Armoriais (Coleta Jul. e Nov. 2012)

É pelo atributo estético que se reconhece as diversas formas de expressão dos grafiteiros e suas linguagens, a estética social e armorial, por exemplo, pontuam as relações dos grafiteiros entre a tradição e a massificação cultural e suas percepções das realidades vividas nas camadas populares da sociedade. Assim, os espaços e suportes utilizados possuem para os grafiteiros outra pujança, onde expressam, em sua maioria, seus desejos na materialidade dos espaços urbanos criam na paisagem seus próprios territórios, denunciando estruturas sociais que por vezes se encontram encobertas ou mistificadas. E é a partir desse olhar sobre a cidade que se revelam áreas que apresentam potencialidades ou deficiências da urbe contemporânea. O importante de observar esses fenômenos insurgentes e seus agentes e entendê-los como fonte importante de conhecimento e indicadores de desejos dos que

vivenciam a cidade com maior intimidade do que a maior parte dos cidadãos, pois estão entranhados nas ruas e a vivem como parte de si.

Ramos (1994) ao classificar os tipos de graffiti, separa-os por *graffiti*, *estêncil*, *mural* e *pseudograffiti*, para designar o caráter transgressor das expressões. No Brasil o graffiti é proibido quando não há consentimento do proprietário do suporte físico, cabe aqui ressaltar que todos os graffiti do Recife Antigo são de natureza transgressora, ou seja, os grafiteiros não foram pagos nem receberam a permissão de grafitar nos locais dispostos. Salvo a exceção do ReciFusion Art ao qual já estava completamente sobreposto em novembro de 2012.

Buscando esquivar-se das representações tradicionais imagéticas os atributos aqui proposto têm o objetivo de categorizar os graffiti sem que haja uma rigidez nas relações entre atributos, ou seja, um painel flutua entre categorias que se agrupam conforme o objeto e interagem entre si. Tomaremos por exemplo a Figura 12, onde temos em um painel composto duas estéticas e uma relação de cromia. No painel à direita há um nicho onde o grafiteiro se utilizou de elementos do nicho para completar a obra, o pórtico em forma arredondada se tornou um chapéu e o combogó em dentes, com a utilização do espaço ao lado com o painel do cangaceiro, a gravura inicialmente pintada em tinta ganha um cinto que parece de balas em Spray vermelha e uma nova coloração amarela para o rosto, a qual não foi acabada.



Figura 28 – Exemplo de análise (Coleta Nov. 2012)

Para a classificação desta imagem temos o atributo técnico misto, onde se encontram elementos tanto do spray quanto da tinta e desenho sobre a parede sem preparação do suporte,

no atributo temático são figuras identificáveis que apresentam um pequeno texto fazendo-os também mistos por seu tema, como não estão isolados, pois utilizam da relação de técnicas, temas e suporte para sua composição podemos dizer que são compostos (atributo relacional), quando se vai observar sua característica espacial, encontra-se mais uma relação entre atributos, o graffiti em questão está disposto em uma parede privada e se utiliza do suporte (pórtico) para sua composição estética. A utilização do suporte é encontrada tanto no tratamento espacial quanto no estético. Esta interrelação dos atributos causa uma multidimensionalidade nas classes tornando a representação polihierárquica e simétrica.

A proposta polihierarquica é escudada pela noção de simetria que busca promover uma equivalência entre os dois tipos de relações: uma, “realista”, dada pelas coisas e outra, “construtivista”, dada pelos agentes sociais humanos. Esses dois tipos de relações engendram um mecanismo que interagem, entre si, produzindo uma realidade simultaneamente social e natural.

Como proposto no presente trabalho a conceituação dos atributos foi utilizada para a elaboração de uma taxonomia que se utiliza de elementos em múltipla relação e facetas. A estrutura taxonômica representa através de conceitos o mapeamento de um domínio de conhecimento e pode ser apresentado por o que podemos chamar de “mapas conceituais”, embora assumam geralmente formas hierárquicas. Para a elaboração da taxonomia se utilizou a teoria dinâmica de Ranganathan que possibilita a organização de novos assuntos como também a adequação de assuntos já conhecidos nos lugares apropriados. Na Teoria, portanto, os esquemas são mais flexíveis, baseados na estrutura do conhecimento, agrega mecanismos para sua constante evolução.

À guisa de uma melhor visualização da informação e das relações dos conceitos da taxonomia, o presente trabalho propõe um mapa conceitual como uma ideal forma gráfica de representação para o estudo em questão. O objetivo do mapa conceitual é demonstrar a estrutura da taxonomia através de uma representação gráfica. Apesar do agrupamento por categorias, com base nas teorias aplicadas, estas não ficam visíveis no mapa, sendo somente uma estrutura do pensar, as relações hierárquicas e partitivas são visualizadas a partir das facetas.

Para a construção do mapa conceitual foram desenvolvidas algumas regras e diretrizes tendo como base as teorias de Novak (1977) e Dhalberg (1978). Apropriando-se da teoria dos conceitos de Dahlberg, elaboramos em cima dos enunciados verdadeiros (conceitos) presentes

nas correspondências, por meio do método analítico–sintético. Esse método consiste em relações hierárquicas entre conceitos gerais e específicos com o intuito de compreender os tipos de relacionamento existentes entre eles. Tal estrutura permite que seja possível estabelecer comparações conceituais que nos orientam a organização da informação, conforme o contexto em análise.

Loureiro (2007) afirma que as pesquisas e utilização dos mapas conceituais pode proporcionar a organização da informação uma disposição mais contemporâneo e flexível, adornando-a com características da atualidade, onde a busca por versatilidade, pluralidade são inevitáveis.

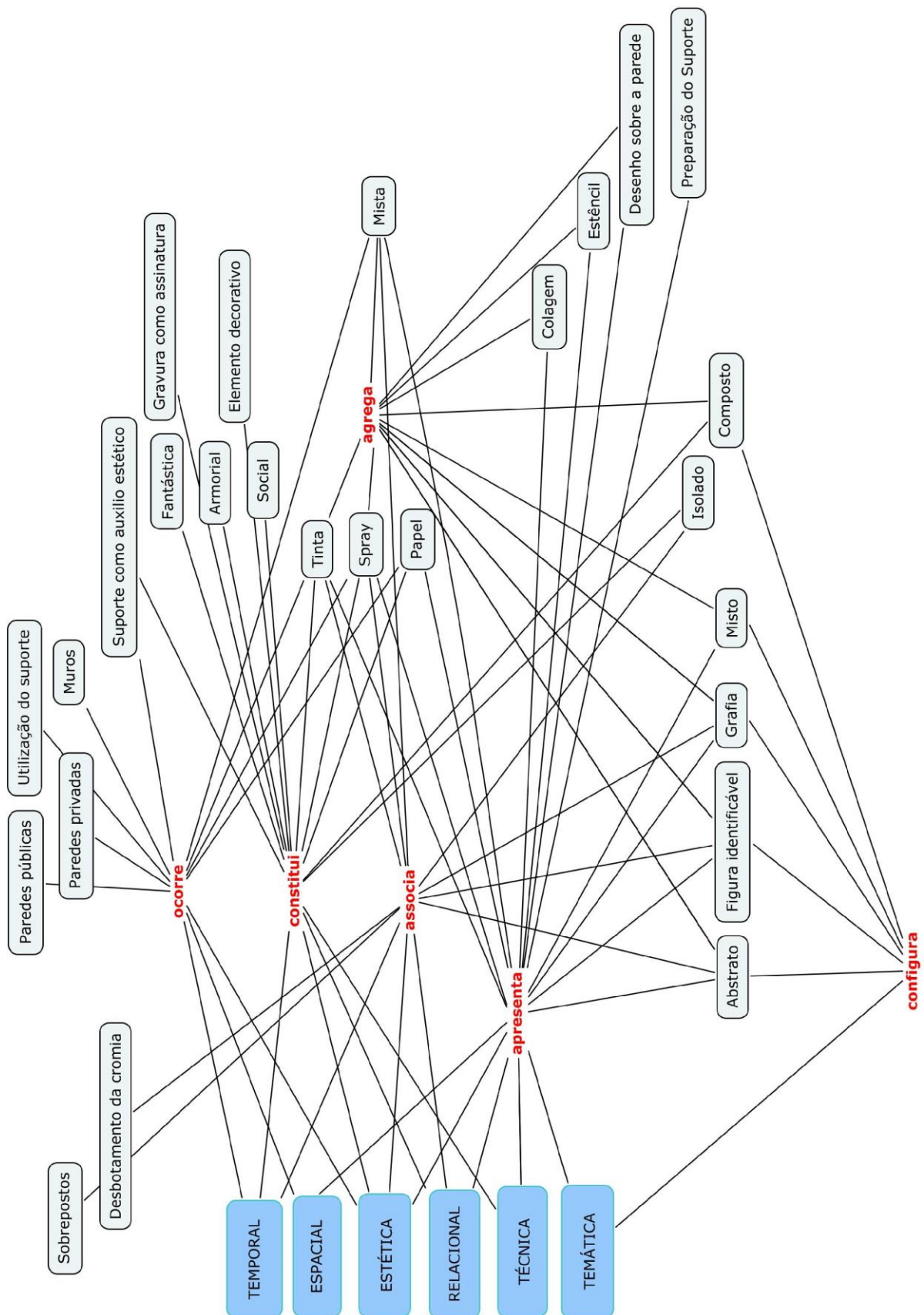


Figura 15 – Mapa conceitual - Atributos

10 CONSIDERAÇÕES

Procurando tecer considerações finais acerca da presente pesquisa, chamamos a atenção, primeiramente, para o fato de que os muros têm sido para o homem, ao longo dos séculos, um meio de comunicação e propagação da sua arte, cultura, religião e contexto social. O grafite é reconhecido como uma fonte de informação social e artística, registro gráfico da comunicação e inteligência humana, contudo possui um ciclo de vida efêmero e um juízo de valor marginal. Procurou-se verificar e analisar, nos graffitis contemporâneos as correlações estabelecidas entre suas imagens, produtores e seu suporte, atentando assim, para seu caráter efêmero buscou-se a elaboração de conceitos que permitissem a representação desta informação específica e subjetiva.

Seguindo uma linha que se utiliza da Ciência da Informação como arcabouço teórico e percorre os meandros da arqueologia e antropologia, apoiando-se na teoria semiótica para obtenção de uma representação e compreensão do movimento mural como expressão que remete informações não apenas aos indivíduos produtores, mas também a sociedade e auxilia nas formações identitárias. As imagens do grafite urbano configuram uma “realidade paralela” no espaço da cidade, considerando aqui, sobretudo o mundo ocidental, estes compartilham também de semelhantes espaços geográficos e sociais, o que possibilita a construção gradativa de sua “peregrinação imagética” na proposição de novas formas de exposição e de apropriação do urbano, com uma grande carga de significação e de simbolismo.

Foi possível demonstrar a instrumentalização desta uma cultura específica, atribuindo à pintura representações mais flexíveis, tendo em vista que, elas registram uma mobilidade de atributos e a possibilidade de inúmeras interconexões, que podem ser lidas de maneira apropriada quando considerados o meio em que elas foram produzidas e o público específico para o qual elas se destinam.

Além dos suportes e dos códigos, foi possível distinguir também seus agentes e perceber que nem sempre são jovens, ainda que este grupo seja maioria, e que nem sempre apenas excluídos, mas também estudantes de classe média, artistas que passeiam pelos grupos de arte formalizada pela academia e muitos emissores anônimos certamente percebem os espaços da cidade como um suporte interessante para enviarem suas mensagens. Afinal, a cidade pertence a todos, isso é o dito e o grafite assim o faz.

Os grafiteiros interagem entre si por meio de suas intervenções, as sobreposições, as apropriações do espaço grafitado anteriormente, uma unidade visual elaborada por grupos, a

flutuação de indivíduos entre os “crews” demonstram essas relações, e vale a ressalva que antes que se possa pensar em segregar o graffiti da pichação cabe dizer que ambos fazem parte de um imbricado conjunto de expressões simbólicas impossível de dissociá-los culturalmente.

Efêmeros como o meio ambiente das cidades contemporâneas, os grafites não estão na contramão da história, mas fazem parte das conquistas sociais do tempo histórico. Ao contrário dos que o condenam como poluição na cidade, os grafites constroem e valorizam espaços, fazem-nos perceber novos ambientes, contam enredos das diferentes subjetividades e suas vivências cotidianas não comprometidas com a história oficial.

No que tange a CI, este estudo se faz de extrema importância o entendimento do uso social desse registro memorial mural o qual não é possível representar com técnicas bibliográficas ou de análise de imagens que se encontram nos anais científicos, tendo em vista a volatilidade da informação e muitas vezes o anonimato do produtor. Segundo Ramos (1994) ao articularem a informação dominante com a comunicação e a opinião corriqueira dos agentes urbanos, os grafites estabelecem a democratização, a horizontalidade das relações políticas de ocupação e dominação vertical das políticas urbanistas programadas, fato que dá relevância para que se atente a condição memorial desse legado da sociedade.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. A ciência da informação como ciência social. **Ciência da informação**, v. 32, n. 3, p. 21-27, 2003.

AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier. A natureza da informação da arte rupestre: a proximidade de dois campos. **Informare – Cadernos do programa de pós-graduação em ciência da informação**, Rio de Janeiro: UFRJ/ECO-IBICT/DEP, v. 4, n. 2, p. 55-62, jul./dez. 1998

AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier. Signo, Sinal, Informação - As relações de construção e transferência dos significados. **Informação & Sociedade**. Estudos, João Pessoa, v. 12, n.2, p. 4, 2002.

AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier de . Informação e Memória: as relações na pesquisa. **Revista eletrônica história em reflexão (UFGD)**, Dourados, v. 1, p. 9, 2007.

AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier. Informação e memória: relações na pesquisa. **História em Reflexão**, Dourados, v. 1, n. 2, p.1-20, jul./dez. 2007. Semestral. Disponível em: [História em reflexão](#). Acesso em: 10 jun. 2010.

AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier; KRAISCH, Adriana Machado Pimentel de Oliveira. A relação entre História, Memória e Arqueologia: A arte rupestre no município de São João do Cariri. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo. **Anais...** . São Leopoldo: Anpuh, 2009. p. 1 - 9. Disponível em: [ANPUH 2007](#). Acesso em: 10 jun. 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARRETO, Aldo de Albuquerque. Mudança estrutural no fluxo do conhecimento: a comunicação eletrônica. **Ci. Inf**, v. 27, n. 2, p. 122-127, 1998.

BARRETO, Aldo de Albuquerque. A condição da informação. **São Paulo em Perspectiva**, v. 16, n. 3, p. 67-74, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. M. **A cultura popular na Idade Média e Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: HUCITEC/UNB, 1987. (Introdução e Capítulo “As Formas e imagens da festa popular na obra de Rabelais”).

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos - Coleção Debates**, trad. Zulmira R. Tavares, 2ª Edição, São Paulo, Editora Perspectiva, nº 70, 1989.

BECKER, Howard S. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. Tradução Marco Estevão e Renato Aguiar. São Paulo: HUCITEC, 1997. 230 p.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (Prólogo, Introdução, Parte I e Capítulo 8, “A vitória da Quaresma: a reforma da cultura popular”).

BUCKLAND, M. K. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science (JASIS)**, Washington, US, v.45, n.5, p.351-360, Jun. 1991. Disponível em: [JASIS](#). Acesso em: 5 jul. 2012.

CAPURRO, R.; HJØRLAND, B.. The concept of information. **Annual Review of Information Science & Technology**, n. 37, p. 343–411, 2003.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Em torno do carnaval e da cultura popular. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 7-25, nov. 2010.

CHIPPINDALE, Christopher, TAÇON, Paul S.C. An Archaeology of Rock-Art Through Informed Methods and Formal Methods. In: CHIPPINDALE, C., TAÇON, P.S.C. (eds.). **The Archaeology of Rock-Art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 1-9.

CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura em Ciências Humanas**. Bauru: Edusc, 1999.

DAWSEY, John. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de Campo**. São Paulo: USP, v. 13, p. 163-176, 2005.

DELLA PASCHOA. Os muros mantem a palavra (as imagens) e não se enquadram. **Revista Espaço & Debates**, São Paulo, v. 1, n. 21, p.89-93, 1987. Anual.

DIAS, Cláudia Augusto. Hipertexto: evolução histórica e efeitos sociais. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 28, n. 3, dez. 1999. Disponível em: [SciELO](#). Acesso em: 28 jun. 2012.

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. **História (São Paulo)**, v. 30, n. 2, p. 401-419, 2011.

DUCASSÉ, Pierre. **História das técnicas**. 3. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1949. Disponível em: [Ducasse](#). Acesso em: 4 jul. 2012.

FISKE, John. **Understanding popular culture**. New York/London: Routledge, 1989. (Chapter 2 – Commodities and culture p. 23-47).

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 2002.

FROMM, Erich. **A linguagem esquecida** : uma introdução ao entendimento dos sonhos contos de fadas e mitos . 8. ed. -. [Rio de Janeiro]: Guanabara Koogan, 1983.

FUNARI, Pedro Paulo; ARQUEOLÓGICAS, Fontes. Os historiadores ea cultura material. PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

GARBINI, Giovanni. **Mundo antigo**. São Paulo: Encyclopaedia Britanica do Brasil, 1979. 175 p. (O mundo da arte)

GARRAFFONI, Renata Senna. Rixa no anfiteatro de Pompéia: o relato de Tácito e os graffitiis parietais. **História Revista**, v. 12, n. 2, 2009.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 213 p. (Antropologia social)

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010. 185 p.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONZÁLEZ DE GOMEZ, Maria Nélida. A representação do conhecimento e o conhecimento da representação: algumas questões epistemológicas. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, Brasil, 22, dez. 1993. Disponível em: [Revista ibict](#). Acesso em: 23 jul. 2011.

GOSSMAN, Lionel. Unwilling Moderns: The Nazarene Painters of the Nineteenth Century. In: **Nineteenth-Century Art Worldwide Journal** - Volume 2, Issue 3, Autumn, 2003. Disponível: [A.R.T.](#) Acesso em: 23/11/12.

GUELMAN, Leonardo Caravana. **Brasil: Tempo de Gentileza**. Niterói: EDUFF, 2000

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. Brasiliense, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 1968.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 102 p.

HAUSER, Arnold, 1892-. **Historia social da literatura e da arte**. 2. ed. -. Sao/Paulo: Mestre Jou, 1972-. 2v.

HOGGART, Richard. **The uses of literacy**. Hammondsworth: Penguin, 1969 [1957]. (Capítulo 1 “Who are the working classes?”; Capítulo 5 “The full rich life”). (Tradução portuguesa online).

HOUAISS, Antônio. **Enciclopédia Mirador Internacional**. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1976. 20v.

LATOUR, Bruno. **A Esperança de Pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. São Paulo: EDUSC, 2001.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. **A vida de laboratório** : a produção dos fatos científicos. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1997. 310p

LE COADIC, Yves-François. **A ciência da informação**. 2. ed. rev. e atual. Brasília: Briquet de Lemos, 2004. 124 p.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**, 5. Ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

LEROI-GOURHAN, André. **Os caçadores da pré-história**. [Lisboa]: Edições 70, 2001. 154 p. (Perspectivas do homem. As culturas, as sociedades; 22)

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. 5. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

LUBAR, Steve; KINGERY, David W. (Ed.) **History from things: essays on material culture**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1993.

KATZENSTEIN, Ursula Ephraim. **A Origem do livro**: da Idade da Pedra ao advento da impressão tipográfica no Ocidente. São Paulo: Hucitec; INL. Fundação Pró-Memória, 1986.

KNAUSS, Paulo. Graffiti contemporâneo urbano. In: TORRES, Sonia. **Raízes e Rumos**: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. Rio de Janeiro: 7letras, 2001. p. 334-353.

KROPF, S. P.; FERREIRA, L. O. A prática da ciência: uma etnografia no laboratório. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, v.3, n.5, p. 589-597 1998. Disponível em: [Scielo](http://scielo.org.br). Acesso em: 13 jul. 2013

KUPER, Adam. **Cultura**: a visão dos antropólogos. Bauru, SP: EDUSC, 2002. 322 p. (Ciências Sociais)

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Tribos urbanas: metáfora ou categoria?. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 2, 1991.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 358 p.

MARTELETO, R. Cultura informacional: construindo o objeto informação pelo emprego dos conceitos de imaginário, instituição e campo social. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, Brasil, v. 24, n.1, abr. 1995. Disponível em: [Revista Ibict](#) Acesso em: 8 jul. 2012.

MCLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. 2. Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1996.

MORIN, Edgard. (Dir.). **A religação dos saberes: o desafio do século XXI**. Trad. Flavia Nascimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

NÖTH, Winfried. **A semiótica no século XX**. Annablume, 1996.

NÖTH, Winfried; GURICK, Amaral. A teoria da informação de charles s. Peirce. **Revista digital de tecnologias cognitivas**, São Paulo, v.5, n.1, 2011. Disponível em: [RDTC](#) Acesso em 20 de mar. 2013

NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. ISSN (eletrônico) 2176-2767, v. 10, 1993.

OLIVEIRA, Maria José. Gentileza nas palavras de um Profeta Urbano. In: FOLKCOM, 8., 2005, São Paulo. **ENCIPECOM**. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 2005. p. 1 - 15. Disponível em: [ENCIPECOM](#). Acesso em: 02 set. 2011.

OLIVEIRA, Rogério Alves; ZORZO, Francisco Antônio; SOUZA, Antônio Wilson Silva de. LINGUAGENS VISUAIS DOS PICHADORES E GRAFITEIROS EM ALAGOINHAS–BA. In: EBE CULT, 3., 2012, Salvador. **Anais...** . Salvador: Ufba, 2012. p. 01 - 12. Disponível em: [ebecult](#)>. Acesso em: 10 jan. 2013.

OOSTERBEEK, Luiz. Arqueologia pré-histórica: entre a cultura material e o patrimônio intangível. **Leeparq**, Pelotas, v. 1, n. 2, p.1-19, jul. 2004. Semestral. Disponível em: [LEEPARQ](#). Acesso em: 18 jan. 2014.

ORLANDI, Eni. **Cidade dos Sentidos**. Campinas, SP: Pontes. 2004.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, nº 3, 1989.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Graffiti, pichação & Cia**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 1994. 176 p.

REDE, Marcelo. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. **An. mus. paul.**, São Paulo, v. 4, n. 1, 1996. Disponível em: [Scielo](#) Acesso em: 01 de Maio 2013.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2008.

RIVERA DORADO, Miguel; VIDAL LORENZO, Cristina. **Arqueologia americana**. Madrid: Editorial Síntesis, 1994. 207 p. (Historia universal ; Prehistoria ; 10)

SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática**. Zahar, 2003.

SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. **Imagem - Cognição, semiótica, mídia**, São Paulo, Editora Iluminuras, 2004.

SARACEVIC, Tefko. Ciência da informação: origem, evolução e Relações. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p.41-62, jan./jun. 1996. Semestral

SHYER, Bruce. **San Francisco Lithographer: African American Artist Grafton Tyler Brown**. University of Oklahoma Press, 2011.

SILVA, Armando Malheiros da; RIBEIRO, Fernanda. Perspectivar a avaliação como operação metodológica no âmbito da Ciência da Informação. In: ISKO-ESPAÑA, 9., 2009, Valência. **Nuevas perspectivas para la difusión y organización del conocimiento**. Valência: Universitat Politècnica de Valencia, 2009. v. 1, p. 246 - 261.

SOARES, Thiago Nunes; GOMES, Valéria Severina; IAPECHINO, Mari Noeli Kiehl. Escritas subversivas: dimensões históricas, sociais e simbólicas dos graffiti e pichações nos espaços públicos. In: COLÓQUIO DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO, 1., 2007, Recife. **Anais...** . Recife: Ufrpe, 2007. p. 1 - 13. Disponível em: [UFRPE](#). Acesso em: 02 maio 2011.

SOUSA, Rainer. **Arte cristã primitiva – A fase catacumbária**. In: Brasil Escola. Disponível: [Bra Escola](#). Acesso em: 20/11/2012.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, Kenneth. Social pluralism and post-modernity. In: HALL, Stuart; HELD, David; MCGREW, Tony. **Modernity and its futures**. Cambridge: Polity Press, 1992. p. 221-272.

TURNER, Vitor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor. “Dewey, Dilthey, and drama: na essay the anthropology of experience”. In: Victor Turner & Edward M. Bruner (editors). **The anthropology of experience**. Illinois: University of Illinois, 1986. pp. 33-44.

VALERI, Valério. “Festa”. In: **Enciclopédia Einaudi**, v. 30: Religião/Rito. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994a, p. 402-414,

VALERI, Valério. “Rito” In: **Enciclopédia Einaudi**, v. 30: Religião/Rito. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, p. 325-359.

VELHO, Gilberto (Org.) **Desvio e divergência: uma crítica da patologia social**. 7.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999. 144 p. (Coleção antropologia social).

