

Grafite: Mídia e Conhecimento em Interlocação Psicanalítica

Graphite: Media and Knowledge in Psychoanalytic Interlocution

Taís Azambuja Alves de Lima (Brasil)

Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)

tais.azambuja84@gmail.com

Sarah Schmithausen Schmiegelow (Brasil)

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

sarahschmiegelow@gmail.com

João Gabriel Neves de Sousa (Brasil)

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

jgneves2@hotmail.com

Richard Perassi Luiz de Sousa

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

richard.perassi@uol.com.br

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2016

Fecha de recepción evaluador: 9 de marzo de 2016

Fecha de recepción corrección: 25 de marzo de 2016

Resumo

Este artigo apresenta observações e reflexões acerca do conhecimento disseminado por um tipo de arte urbana que internacionalmente é denominada *Graffiti* e conhecida no Brasil como “Grafite”. Isso é proposto por meio de articulações relacionadas aos conceitos de “Mídia” e “Conhecimento”, considerando-se ainda arranjos teóricos de Psicanálise. Inicialmente, há uma revisão de literatura sobre a temática e as teorias propostas e, posteriormente, são apresentadas descrições e discussões, articulando as ideias que assinalam a arte grafite como mídia do conhecimento. O estudo responde à

presença massiva da arte grafite nos ambientes públicos urbanos, consolidando uma estética visual própria, apesar de constituída pela diversidade de imagens em diferentes estilos. Assim, através de seus aspectos expressivos, a arte grafite propõe conhecimentos estéticos. Além disso, as temáticas de suas imagens também proporcionam conhecimentos sobre o conteúdo do imaginário público urbano, revelando aspectos de interesse social, como indica a leitura do exemplo apresentado.

Palavras-chave: Arte Urbana. Mediação. Imaginário. Psicanálise.

Abstract

This article proposes observations and reflections on the knowledge disseminated by an urban art internationally known as Graffiti and known in Brazil as "*Grafite*". This is based on articulations related to the concepts of "media" and "knowledge", also considering theoretical arrangements of Psychoanalysis. A literature review on the subject and selected theories is initially offered, then descriptions and discussions are presented, articulating ideas that indicate the graffiti art as a knowledge media. This study addresses the massive presence of graffiti art in public urban environments, consolidating a characteristic visual aesthetic, although composed by a diversity of images in different styles. Therefore, the graffiti art proposes aesthetic knowledge through its expressive aspects. Furthermore, the images themes also provide knowledge about the contents of the urban public imagination, revealing issues of social concern, as the reading of the example presented in this study indicates.

Keywords: Urban Art. Mediation. Imaginary. Psychoanalysis.

Introdução

Ser artista na cidade é comer um fiapo. É vestir um farrapo. É ficar à vontade. É vagar pela noite. É ser um vaga-lume. É catar uma guimba. É tomar uma pinga. É pintar um tapume. É não ser quase nada. É não ter documento.

(Chico Buarque)

O poeta, músico e crítico literário estadunidense, *Ezra Pound* (1885-1972), disse que “os artistas são as antenas da raça”, reafirmando a crença generalizada de que a sensibilidade e a intuição do artista são premonitórias, com relação ao espírito do tempo vivido (*zeitgeist*). O espírito ou sentido de uma época é filosoficamente reconhecido e participa das ideias de Friedrich Hegel (1770-1831) e Friedrich Nietzsche (1844 -1900).

Em geral, o artista mais abrangente é aquele cuja obra interessa à humanidade como um todo. Porém, uma obra universal também representa a cultura local e a personalidade do artista, porque expressa sua individualidade de maneira situada, relacionando aspectos individuais, locais e universais.

Este artigo é decorrente da interlocução de conceitos inicialmente distintos, porque são pertinentes a diferentes áreas do conhecimento. Especificamente, trata-se de um estudo exploratório, estruturado a partir da revisão de literatura, cuja temática é a arte Grafite. As obras reconhecidas como grafites ou grafitadas foram massivamente popularizadas como arte pública e urbana, geralmente expressa com imagens multicoloridas, pintadas nos muros e paredes das cidades. Enfim, este estudo assinala os grafites como mídia propiciatória do conhecimento de aspectos objetivos, subjetivos e intersubjetivos, sendo a intersubjetividade principal responsável pela abrangência social da obra em decorrência da relação entre artistas e público no contexto urbano.

Sobre o conhecimento

Para Perassi (2005), o “conhecimento” é o processo que associa com sentimentos e ideias, os estímulos ou sensações de origem externa ou interna. Portanto, além da memorização da sensação, o processo do conhecimento promove um acréscimo significativo ao estímulo recebido, dinamizando a cultura pessoal da mente perceptiva. Assim, no processo de conhecer, a perturbação inicial é situada e incrementada nas associações com sentimentos e ideias.

A “interpretação” faz parte do processo do conhecimento, orientando a seleção de sentimentos e ideias, os quais devem ser recuperados e coerentemente associados aos estímulos recebidos. Para tanto, há códigos físico-biológicos, psicológico-afetivos e culturais, orientando a seleção e a associação de sentimentos e ideias ao estímulo sensorial. Intuitivamente e cognitivamente, o estímulo é alocado de maneira apaziguadora ou perturbadora, no contexto afetivo-significativo da mente receptora.

Em síntese, o processo de saber e conhecer depende: (1) da sensação decorrente de estímulo externo (coisa do mundo) ou interno (coisa da própria mente); (2) do registro da sensação na memória; (3) da associação do registro com sentimentos e ideias, seletivamente recuperados para atribuir significação (Perassi, 2005).

Por exemplo, no inverno, a baixa temperatura do ambiente externo afeta o corpo de uma pessoa e provoca, em sua mente, (1) uma sensação térmica. De imediato, (2) a sensação é registrada e (3) associada a sentimentos e ideias recuperados da memória. Os sentimentos podem ser de agrado ou desagradado, dependendo da pessoa e da situação, e as ideias podem ser representadas por palavras como “frio” e “inverno”. Assim, a associação de sentimentos e ideias caracteriza o processo de conhecimento, dando significação à sensação (Perassi, 2005).

O modelo proposto por Carl Jung (1987) é coerente com as indicações anteriores, considerando que a mente é composta por camadas. A mais externa é relacionada às sensações, como respostas físicas, que o corpo emite ao receber informações dos objetos exteriores. A camada mais interna é relacionada à mente cognitiva ou pensante, propondo conceitos ou ideias sobre o que foi vivenciado pelos sentidos. Os sentimentos decorrem da relação entre sensações e interpretações, oferecendo intuitivamente os critérios para a consciência avaliar a qualidade e o devir dos fenômenos.

O conhecimento estético decorre prioritariamente da relação entre sensações e sentimentos, apesar de Jung (1987) considerar corretamente que, em conjunto com as sensações, as interpretações cognitivas influenciam nos sentimentos e, por consequência, na qualificação estética. Porém, a apreciação ou a qualificação estética decorre do processo intuitivo, que é mais imediato e subjetivo que o processamento lógico-objetivo. A apreciação estética é basicamente analógica e, sinteticamente, considera apenas o produto cognitivo que já foi mentalmente reincorporado como afeto e, portanto, está apto a ser apreendido pela intuição.

O termo “estética” é decorrente da palavra *aisthesis* que, em grego, é relacionada com: sensação, sentimento e faculdade de sentir. Por isso, todo conhecimento nasce de um fundamento estético (Perassi, 2005), decorrente da relação entre uma mente e, pelo menos, um estímulo sensorial. Contudo, como dinamização de energia, o próprio pensamento dispõe de fisicalidade e propõe alguma sensorialidade. Além disso, a diferença de tempo entre o breve processo intuitivo-afetivo e o processamento lógico-objetivo, que ocorre em seguida, antecipa o conhecimento estético em relação ao conhecimento simbólico-cognitivo.

Mídia e mediação

De acordo com Perassi e Meneghel (2010), sob uma abordagem estrutural, mídia é um sistema que suporta e expressa informação. Portanto, no momento em que isso ocorre, um objeto qualquer que suscita ou provoca ideias no sujeito é mídia ou sistema mediador. Os sujeitos humanos são prioritariamente seres simbólicos e, por isso, a percepção de quaisquer objetos estimula as lembranças e a proposição de múltiplas ideias. Todos os objetos perceptíveis são sistemas mediadores, porque a principal e constante atividade mental dos sujeitos humanos é a associação de emoções e ideias significativas sobre tudo que é percebido.

Um sistema mediador é estruturalmente formado com três funcionalidades, realizadas por um ou diversos elementos. (1) Uma função é de “suporte”; (2) outra é de “veículo”, (3) e a terceira é de canal (Perassi; Meneghel, 2010). Portanto, na arte Grafite o sistema mediador é composto por: (1) um muro ou uma parede que atua como “suporte”; (2) tintas que atuam como “veículo”; (3) luz natural ou artificial que atua como “canal” (Fig. 1).

Para o artista grafiteiro compor suas imagens, abstratas ou figurativas, é necessário que a tinta seja coerentemente aplicada no suporte físico-material que, comumente, é um muro ou uma parede (Fig.1). A coerência é determinada por códigos estéticos (sentimentos) ou simbólicos (convenções). Os contrastes visuais, tonais e cromáticos, definem linhas, formatos e figuras componentes das imagens, em decorrência do modo como a pigmentação de cada tinta reflete ou absorve a luz. Portanto, os contrastes e conseqüentemente as imagens não podem ser visualmente percebidas na ausência da luz, porque essa possibilita a expressão dos contrastes, atuando também como canal físico de condução da imagem até o sistema visual-perceptivo dos observadores humanos.

Figura 1: Vista panorâmica de pintura grafite na cidade de Florianópolis, SC - Brasil.



Fonte da imagem: Blog *Instarte* (<http://instartebrasil.blogspot.com.br/>).

Como as outras, as imagens da arte Grafite também podem ser captadas e registradas por instrumentos e agentes tecnológicos, mecânicos ou digitais. Todavia, este artigo é dedicado à reflexão sobre a relação básica entre as imagens da arte Grafite e os observadores humanos, como sujeitos psicológicos e sociais. Portanto, as especificidades decorrentes da mediação realizada por meios tecnológicos como, por exemplo, as máquinas fotográficas, não são contempladas, apesar das figuras apresentadas neste texto serem decorrentes de registros fotográficos.

Por sua vez, os sujeitos desenvolvem sua própria subjetividade ou individualidade, em relação direta e interativa com o mundo físico, simbólico e social. Por meio dos objetos e dos outros sujeitos, o contexto reage à existência individual, influenciando de diversas maneiras a constituição de cada subjetividade. Há relações entre o sujeito e o mundo que ocorrem de maneira consciente e objetiva, mas também há outras originárias de modo subjetivo, subliminar ou mesmo inconsciente.

Psicanálise e Arte

O conceito, a existência do inconsciente e as relações inconscientes são objetos de estudo em Psicanálise, cuja teoria foi primeiramente desenvolvida por Sigmund Freud (1856-1939). Neste artigo, além de conceitos freudianos, também são consideradas ideias de Carl Jung (1875-1961) e, especialmente, de Jacques Lacan (1901-1981). Enfatiza-se que o sujeito da teoria psicanalítica é o sujeito do

inconsciente, caracterizado pela divisão entre as atividades psíquicas conscientes e inconscientes.

As ocorrências psíquicas que escapam aos processos lógicos e conscientes, por serem intuitivas, subjetivas ou intersubjetivas, influenciam de maneira específica e predominante na produção artística. Assim, considera-se neste artigo que, para concordar com a expressão “os artistas são as antenas da raça”, também, é necessário aceitar que, diferentemente das predições profissionais de economistas e sociólogos, entre outras, as previsões e enunciações típicas dos artistas não decorrem de estudos e avaliações predominantemente cognitivas e conscientes.

A possibilidade recorrente das obras de arte Grafite apresentarem um estilo personalizado e, ao mesmo tempo, expressarem estética e simbolicamente o espírito de sua época (*zeitgeist*), não é unicamente decorrente do planejamento ou do investimento tecnológico.

Em Psicanálise, o “inconsciente” é campo de associações ou significações ocultas que foram e são estabelecidas na mente, influenciando a maneira de pensar, interpretar ou julgar. Isso afeta os pensamentos e as ações práticas e cotidianas do sujeito, sendo agravado pelo fato de serem associações não reconhecidas pela consciência.

Mesmo nos momentos de vigília, entre as frestas da linguagem consciente, emergem signos estranhos: atos falhos, chistes ou gracejos, seja em discursos casuais ou previamente planejados. Isso compõe um subtexto aparentemente indecifrável, que emerge do inconsciente. Por sua vez, os discursos místicos ou artísticos são campos privilegiados para a expressão do inconsciente que, também, domina o universo dos sonhos. Os discursos que expressam o inconsciente são caóticos ou ilógicos para a mente consciente e objetiva.

O inconsciente produz as fantasias que alimentam a ficção. Porém, essas fantasias também alimentam o inconsciente e o imaginário individual ou social no processo de desenvolvimento humano, psicológico ou cultural. Por isso, o interesse psicanalítico está atrelado às narrativas elaboradas a partir de conteúdos mergulhados no simbolismo e na representação (Freud, 2006).

Concordando com autores de outras áreas, como Jacques Aumont (2012) e Roland Barthes (1984), Lacan (1998) considera a imagem como algo total (*gestalt*). A imagem aparece primeiramente como totalidade e, só em seguida, pode ser vista como um conjunto de diferentes unidades de sentido. Por sua vez, o texto escrito é primeiramente observado como uma sequência de letras, sílabas, palavras e frases. Já as imagens pintadas são privilegiadas na expressão do inconsciente, especialmente, nas pinturas abstratas ou simbolistas. Mas, as expressões do inconsciente também são veiculadas nas obras que, para a mente consciente, parecem copiar fielmente a imagem do modelo.

As imagens em geral norteiam a identificação do sujeito, como guias na constituição do eu, em sua alteridade. Em uma abordagem psicanalítica lacaniana, a subjetividade é constituída e sustentada no enlaçamento de três dimensões topológicas, reunindo registros dos seguintes conjuntos: (1) “Real”; (2) “Simbólico”; (3) “Imaginário”. (Barroso, 2006). Os seres humanos vivenciam as experiências como fenômenos ou registros mentais, porque mesmo as sensações físicas são sentidas ou vividas como imagens mentais associadas aos sentidos externos. Há registros do real, simbólico e do imaginário que não são nitidamente distinguíveis entre si.

O simbólico é a dimensão cultural e convencional da linguagem (o grande Outro). O imaginário é a dimensão do eu, que é marcado pela falta e pelo desejo, buscando completude no encontro com outros sujeitos. O real é a dimensão que não pode ser representada na linguagem, é a própria falta. Inclusive, é inapreensível ao próprio desejo que, continuamente, é realimentado pelo sentido de vazio ou falta.

Há desejos que encontram objetos na consciência e podem ser representados na linguagem. Há outros que são reprimidos e escondidos da consciência, esses também são representados e expressos na linguagem, mas de maneira inconsciente ou “cifrada”. Para Freud (2006), as manifestações artísticas são meios de liberação e expressão de desejos reprimidos. Assim, através das práticas artísticas, entre outras formas, ocorre a “sublimação” do impulso reprimido que é reorientado para essas atividades socialmente aceitáveis.

Para Nasio (1997, p.93) a sublimação é “a única noção psicanalítica capaz de explicar que obras criadas pelo homem, distantes de qualquer referência à vida sexual, sejam produzidas, ainda assim, graças a uma força sexual nascida de uma fonte sexual”. A origem do processo sublimatório é sexual e o seu destino é a realização não sexual, evidenciando que produções intelectuais, científicas e artísticas são objetos imaginários elaborados a partir de forças sexuais sublimadas.

Rivera (2013) indica a sublimação como operação significativa, porque seus produtos são representações ambíguas do sujeito dividido e desejoso. Sobre isso, Lacoste (2011, p.8) afirma que “a pintura é o símbolo perfeito dessas inclassificáveis artes do belo, que não buscam nem a verdade nem a utilidade, que exprimem, mas em silêncio, que imitam uma realidade imaginária”.

Arte Grafite

Desde a pré-história,

O homem come, fala, dança e grafita.

(Maurício Villaça)

A palavra “grafite” derivou da terminologia italiana *graffito*, cujo plural é *graffiti*. Neste artigo, utiliza-se a expressão “arte grafite” para designar diversos tipos de manifestações artísticas urbanas, como escrituras, desenhos e pinturas murais. Contudo, o objeto mais específico das observações e das reflexões apresentadas neste texto são as pinturas murais multicoloridas e de grandes dimensões realizadas no espaço urbano.

Há décadas, as pinturas grafite são consideradas componentes de um tipo popular de arte pública e urbana que, mais frequentemente, ocorre nas grandes cidades. Para Gitahy (2012), em sua linguagem, as manifestações de Grafite são inseridas na discussão sobre arte pública.

As pinturas parietais, contudo, são manifestações existentes desde épocas pré-históricas, cujos registros são encontrados em rochas e paredes de cavernas das diversas regiões do planeta. O destaque histórico e artístico-cultural é dado às pinturas realizadas há mais de 10.000 anos, nas paredes da caverna de *Altamira* (11.000 a.C.–32.000 a.C.) que, atualmente, é localizada em território espanhol e, também, nas paredes da caverna de *Lascaux* (15.500 a.C.–17.000 a.C.) que, atualmente, é localizada em território francês (Perassi, 2005). Para Gitahy (2012), as pinturas pré-históricas nas paredes das cavernas são os primeiros registros da arte grafite.

As grandes pinturas parietais também foram recorrentes na época antiga e nos períodos medieval, renascentista e barroco. Isso é observado nos murais dos templos do antigo Egito e nas pinturas das paredes de casas das cidades do Império Romano, especialmente nas ruínas da cidade de Pompéia. Também, há igrejas que ostentam grandes pinturas murais e vitrais produzidas nos períodos medieval, renascentista e barroco (Perassi, 2005). Nas épocas subsequentes e ainda na atualidade, as pinturas murais são recorrentes na decoração de templos e outros edifícios institucionais.

Politicamente, entretanto, a arte grafite, como arte pública e urbana da atualidade, não foi definitivamente institucionalizada. Assim, pelo menos parcialmente, ainda preserva o caráter popular e irreverente, que demarcou sua origem e seu modo de expressão. De maneira geral, a estética da pintura grafite é decorrente da linguagem gráfica da cultura *Pop*, que foi caracterizada e disseminada nas histórias em quadrinhos e nos demais produtos da cultura de massa, especialmente em embalagens e produtos de publicidade.

Nas décadas de 1950 e 1960, foram expostas e comentadas as obras do movimento *Pop-Art*, em evidente oposição à visualidade de Artes Plásticas, incluindo

suas obras clássicas e modernistas. As obras de arte *Pop* assinalaram a ampla popularização dos produtos industriais de massa, consolidando ícones e estilos da cultura popular e comercial. A visualidade *Pop* foi veiculada nas revistas ilustradas e na televisão, sendo amplamente aceita pelo público e fortemente combatida por representantes da elite cultural.

Entre as características visuais da cultura *Pop* destacam-se a estilização gráfica das figuras e o alto investimento na transformação da escritura das palavras em ícones visuais. Isso é evidenciado no intenso tratamento dado ao formato e às cores dos elementos gráficos, incluindo os que configuram letras e palavras, explorando também o tratamento gráfico-visual das onomatopeias (Fig. 2).

Figura 2: Capa da revista Newsweek imitando o estilo do artista Roy Liechtenstein.



Fonte da imagem: Blog Artinfo (<http://blogs.artinfo.com>).

Depois das obras *Pop-Art* representarem as características da arte comercial no contexto cultural, houve a plena interação de citações e estilos. Por exemplo, a capa da edição da revista estadunidense *Newsweek*, de 25 de abril de 1966, foi visualmente composta por uma alegoria que, graficamente, expressa o “espírito *Pop*”, imitando o estilo do artista Roy Liechtenstein (1923-1997). Mas, o mesmo artista já reproduzia manualmente em suas obras os efeitos gráficos do processo de impressão das histórias em quadrinhos (Fig. 2).

Por sua vez, também é muito antiga a prática da pichação, como um modo de expressão popular, informal e geralmente ilegal, com desenhos, expressões e imprecações verbais, escritas sobre muros e outras superfícies coletivamente visíveis, incluindo comumente portas e paredes de banheiros públicos. Por exemplo, há registro de pichações ainda preservadas da época do Império Romano, nos muros da antiga cidade de Pompeia, mais recentemente, o muro de Berlim também serviu de suporte privilegiado para pichações. Atualmente, esse tipo de manifestação é comumente ou constantemente observada nos muros e paredes externas do ambiente urbano.

O ato de pichar é geralmente associado ao desabafo anônimo, sendo expressão de sujeitos ou grupos marginalizados, com relação aos meios legais de comunicação social. A marginalidade pode ser decorrente da falta de recursos ou de acesso a outros meios de comunicação. Mas, também pode ser justificada por necessidade ou desejo de anonimato.

Além das manifestações individuais, que se multiplicam de modo corriqueiro, há outras intencionais, como campanhas grupais e anônimas, sejam ações e mensagens poética ou difamações políticas, contra pessoas, partidos, instituições públicas ou privadas.

Há décadas, as populações das cidades convivem com um tipo de pichação que, na cultura da rua, é chamada de “pixo” ou “pixação” (escrita com x), especialmente, entre as pessoas (Fig. 3) autodenominadas e atuantes como “pixadores” (Pereira, 2010).

Figura 3: Marca gráfica Pixadores.



Fonte da imagem: Blog *Xarpixo* (<http://xarpixo.blogspot.com.br/>)

Nessas ações, as palavras e os nomes são escritos com letras desenhadas de maneira particular, servindo para distinguir grupos ou indivíduos envolvidos na disputa pelos espaços da cidade, para ocupá-los com suas marcas (Fig.4).

Figura 4: Pichações do tipo “pixo”, marcas de identidade e ocupação.

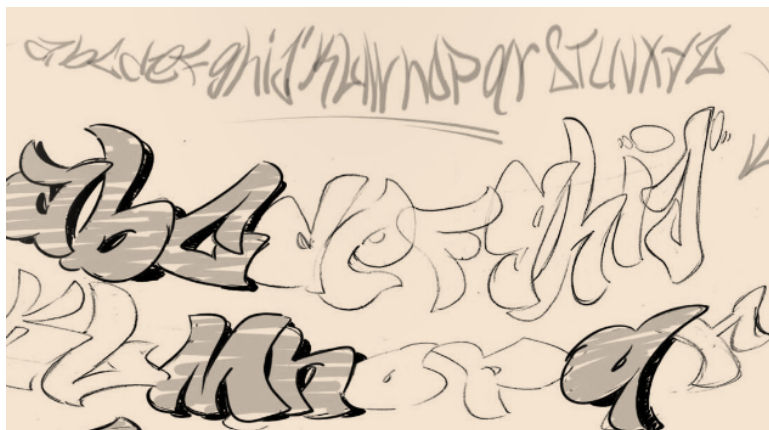


Fonte da imagem: Blog Quase Pouco de Quase Tudo (<http://quasepoucodequasetudo.blogspot.com.br/2008>).

Entre outras influências, as obras da arte Grafite expressam visualmente duas características básicas e recorrentes. Uma é decorrente da influência da estética gráfica da cultura *Pop* (Fig. 2). Outra influência é expressa no desenho de letras, letrismo ou *lettering*, como expressão pública urbana, historicamente decorrente da prática da

pichação e, mais atualmente, do estilo “pixo” (Fig. 3). Assim, na arte Grafite, o *lettering* foi comumente desenvolvido sob influência da estética *Pop*, apresentando geralmente letras mais largas e tonalizadas ou coloridas (Fig. 5).

Figura 5: Estudos de *lettering* na arte Grafite.



Fonte da imagem: Blog *Rap Nacional*(www.rapnacionaldownload.com.br/).

De modo geral, portanto, a estilística visual da arte Grafite, de maneira crítica ou ilustrativa, é decorrente da influência estética e temática da cultura *Pop*. Outra influência é do letrismo ou *lettering* que, entre outras manifestações, também é cultivado na pichação, como ocupação marginal do ambiente urbano.

Mesmo nas obras mais ilustrativas da arte Grafite ainda resiste um sentido socialmente crítico, em decorrência da marginalidade herdada das práticas de pichação. Atualmente, há grafiteiros e simpatizantes que, simbolicamente e esteticamente, buscam distinguir os grafites das pichações distanciando-se da marginalidade, requerendo institucionalização e atuação no mercado. Mas, há também outros que dispensam o acolhimento oficial, insistindo na clandestinidade sem manifestar interesse por essa distinção apaziguadora.

A imagem, representada no grafite, pode ser considerada um sintoma social, pois cristaliza o conflito do que se pode e do que não se pode mostrar. Do que se deve dizer e do que se deve calar. A imagem é distorcida pela censura, é um dito não-dito (Rivera, 2013). Imagem e letra são entrelaçadas no grafite.

Originário da cena cultural estadunidense na década de 1960, o movimento *Hip Hop* é destacado no percurso histórico da arte Grafite. Atualmente, esse movimento é mundialmente influente pela difusão das práticas artísticas de grafiteiros, cantores e músicos *rappers* ou dançarinos de rua (*streetdancers*). Por sua vez, as manifestações estudantistas nas ruas parisienses, em maio de 1968, também foram mundialmente influentes no movimento “Contracultura” e na arte Grafite, pelo uso, valorização e popularização de cartazes feitos manualmente, pichações em muros e panfletos que, desde então, caracterizam as manifestações populares.

Tradicionalmente, a frase “pintar a tua aldeia” propõe uma metáfora referente à observação e à representação da vida local, também, como modo de expressão do universal. Atualmente, considerando-se a popularidade da arte Grafite, a frase é usada de maneira literal, uma vez que suas manifestações recobrem muros e paredes externas das áreas urbanas. Para Campos (2010, p. 277), a popularização das manifestações da arte Grafite fundou uma vertente particularizada na “cultura visual contemporânea”.

Além de expressar um conteúdo simbólico peculiar, essa cultura também reúne técnicas e linguagens particulares. As tintas em tubo, com jato de aplicação (*spray*), são os materiais que mais tipificam a arte Grafite, apesar de também serem usados outros tipos de tintas. É ainda característico, o uso de moldes recortados para a replicação de figuras, nas técnicas de estêncil ou matrizes. Além das temáticas e dos estilos particularizados, recorrências técnicas também configuram as linguagens características dessas intervenções urbanas. Enfim, apesar da ampla diversidade interna, há aspectos recorrentes que demarcam e caracterizam as pinturas da arte Grafite, como manifestações de uma mesma cultura. Por sua vez, os cognomes dos artistas brasileiros que são mundialmente reconhecidos, também, assinalam uma ligação cultural: “Os gêmeos”; “Kobra”; “Prozak”; “Shock”, e “Tikka”, entre outros.

Sobre uma pintura grafitada em Florianópolis

Observam-se aspectos que contestam o sentido lógico da cultura oficial na imagem da pintura que, em 2013, foi realizada no muro lateral de um elevador da cidade de Florianópolis (Fig. 6). Isso propõe um exemplo para descrever e assinalar partes do processo de produção de sentidos e conhecimentos que, psicanaliticamente, são produtos da retórica artística.

Em reportagem do jornal “Hora de Santa Catarina” (Tavella, 2013), na edição do dia 13 de junho de 2013, foi informado que, depois de aproximadamente um mês, a prefeitura da cidade encobriu a pintura, cuja temática era a falta de mobilidade urbana. Também, informou-se que o autor da pintura, um artista de rua que não quis ser identificado, confirmou que a mensagem pintada era um protesto contra a inviabilidade do trânsito de automóveis no sul da ilha de Florianópolis.

Na reportagem, a imagem pintada é descrita como representação de “um garrafão cheio de automóveis boiando lentamente”. Acima, da imagem aparecem as seguintes frases: “SEJA BEM VINDO A FILANÓPOLIS! ”; “CAPITAL DA IMOBILIDADE URBANA! ” (Fig. 6). Segundo o relato do artista descrito na reportagem, o objetivo da mensagem foi alcançado, porque a pintura deveria representar os engarrafamentos no trânsito local e estimular a reflexão sobre o problema da falta de mobilidade.

Figura 6: Imagem da pintura no muro lateral do elevado.



Fonte: Detalhe da fotografia de Daniel Araújo Costa – Jornal Hora de Santa Catarina (13/06/2013).

A falta de literalidade da imagem, em relação à temática e ao lugar representados, evidencia a pintura em estudo como um tipo de metáfora, o qual privilegia o sentido poético-figurativo ou alegórico, em prejuízo da significação literal ou denotativa.

É interessante notar que o termo “engarrafamento”, usado em sentido figurado no jargão de trânsito, é literalmente referenciado na representação denotativa do “garrafão”. Isso exemplifica o jogo de linguagens invertidas porque, às vezes, o que é originalmente figurado ou alegórico é literalmente representado na pintura. Mas, em outras situações, observa-se o inverso. Por exemplo, o nome da cidade “Florianópolis”, capital do estado de Santa Catarina, foi substituído na imagem pela palavra “Filanópolis”.

A palavra “fila”, portanto, substituiu alegoricamente parte do nome da cidade, propondo que as filas compõem sua principal característica. Há semelhanças entre as imagens e as sonoridades dos nomes “Florianópolis” e “Filanópolis”. Isso confirma a referência à cidade onde foi produzida e exposta a pintura. Na segunda frase: “CAPITAL DA IMOBILIDADE URBANA!”, que é apresentada como qualificação da cidade “Filanópolis”, a palavra “capital”, também, confirma a associação substitutiva do nome “Florianópolis” por “Filanópolis”.

Parte da cidade Florianópolis é composta pela ilha de Santa Catarina e outra parte é situada no continente. Há duas grandes lagoas (da Conceição e do Peri) situadas no interior da ilha, que é cercada pelo mar que banha o continente. Mas, apesar da recorrência de alagamentos, as enchentes ou inundações não são eventos notórios ao ponto de marcar a história da cidade. Assim, a representação da água arrebatando os automóveis se distancia do sentido literal, confirmando e evidenciando o sentido alegórico da imagem.

Para quem conhece o cotidiano da “imobilidade urbana” em Florianópolis, literalmente, a expressão verbal na pintura é referente ao trânsito terrestre em ruas e rodovias da cidade. Todavia, a água é um elemento constante no ambiente marítimo que envolve e recorta a cidade e, também, os líquidos em geral são diretamente associados a garrafas e garrafões e, literalmente, “engarrafamento” significa o ato de colocar em garrafa.

Na pintura, a posição horizontal do garrafão e a sugestão da dinâmica ondulada do líquido suscitam a horizontalidade, o relevo sinuoso da cidade e o trânsito dos automóveis. Contudo, a representação da rolha obstruindo o gargalo do garrafão reforça os sentidos literal e alegórico da palavra “engarrafamento”, porque literalmente impede o escoamento do líquido e, alegoricamente, impede também o “escoamento” do trânsito.

Na representação dos automóveis “boiando”, é implícita a ideia de deriva, relacionada à falta de intencionalidade e autonomia ou à perda do controle da situação. Assim, o sujeito em deriva está por conta do destino, sem autonomia para dirigir ou direcionar seus movimentos. O engarrafamento no trânsito retira a autonomia dos sujeitos urbanos e, mesmo que os deixe imobilizados no espaço, esses ficam “boiando” à deriva no tempo, cujo controle escapa de seu domínio.

Primeiramente, as frases e a representação do garrafão com automóveis boiando no líquido provocam imediatamente no observador os sentidos de caos, impotência e aprisionamento, que são coerentes com as experiências vividas nas filas dos “engarrafamentos” urbanos. Isso confirma a força artístico-expressiva da imagem em estudo que, de maneira ambígua, propõe aos observadores sentidos de beleza e sofrimento relacionado com caos, impotência e aprisionamento.

De acordo com sua primeira impressão, um observador menos atento pode erroneamente supor e afirmar a eficácia lógico-comunicativa da imagem pintada, considerando que frases e figuras compõem um discurso literal sobre a problemática dos engarrafamentos no trânsito de Florianópolis. Inclusive, depois de ver a imagem, o observador pode se convencer e argumentar em favor da coerência ou mesmo da obviedade semântica da composição.

Pelo menos parcialmente, os sentidos de beleza e sofrimento dependem, entretanto, da expressiva dramaticidade da imagem, que é diretamente decorrente de seus aspectos materiais e tipicamente estéticos. Por exemplo, a maneira de aplicação de cores, traços e manchas ou a composição dos formatos de letras e figuras, variando de tons ou nuances e sugerindo texturas, volumes e ritmos, entre outros elementos compositores da sintaxe visual (Perassi, 2015).

Por sua vez, os aspectos originalmente simbólicos decorrem da escolha das palavras e das figuras que, de acordo com a codificação cultural, são coletivamente habilitadas a representar seres vivos, objetos, sensações, sentimentos e ideias. Há códigos tipicamente semânticos, arbitrários ou convencionais, que são mais estáveis,

denotativos ou literais. Mas, também, há códigos poéticos, mais dinâmicos e imprecisos, que propiciam os sentidos figurados ou alegóricos das mensagens verbais ou visuais (Perassi, 2005).

Os códigos culturais são constituídos por: (1) convenção ou arbitrariedade; (2) analogia ou semelhança, e (3) hábito ou recorrência (Perassi, 2005). Foram usadas codificações convencionais e analógicas no “jogo de linguagens invertidas” que, anteriormente, foi indicado na produção de sentidos da imagem em estudo. Há uma relação analógica entre o formato pintado na parede e o objeto garrafão. Também, há semelhança fonética entre as palavras “Florianoópolis” e “Filanoópolis”. Mas, é convencional a relação estabelecida entre as palavras garrafão e engarrafamento porque, além da analogia fonética, é a convenção semântica que designa o termo “engarrafamento”, como “o ato de colocar em garrafa”.

Por fim, a codificação por habitualidade ou recorrência foi sistematicamente negada na imagem observada. Por exemplo, é mais habitual ou recorrente que um garrafão esteja na posição vertical, mas, na imagem pintada, esse objeto foi representado na posição horizontal. Por sua vez, a palavra “imobilidade” caracteriza um atributo negativo na frase proposta como *slogan* da cidade, porém, em frases como essa, os atributos positivos é que são habituais. Na cena urbana, também não é habitual a observação de automóveis boiando ou submergindo em grande quantidade de líquido. Enfim, ao negar a habitualidade do cotidiano, a imagem pintada também nega a literalidade da linguagem.

Anteriormente, foi indicado que a falta de literalidade da imagem evidencia o domínio do argumento poético-figurativo ou alegórico, priorizando a discursividade mágica ou mística. Trata-se da proposição de um discurso que, de maneira intersubjetiva, atua direta e imediatamente na subjetividade afetiva e predominantemente inconsciente do observador. Não privilegia a expressão de uma realidade material, mas uma realidade mítica que encontra seu sentido na experiência subjetiva dos sujeitos inseridos naquele contexto.

Na linguagem, a crença na literalidade é um investimento em busca de registros do “real” que, para Lacan (1998), é praticamente inapreensível. A linguagem é campo privilegiado do “simbólico”, constituindo a dimensão topológica regida pelas codificações culturais. Porém, a plasticidade e a dinamicidade dos arranjos alegóricos incrementam a linguagem, com intervenções mágicas, subjetivas e às vezes inconscientes, que são próprias do “imaginário”.

Nas manifestações artísticas, o domínio da expressividade estética ou da discursividade poética propicia a liberação e a manifestação cifrada dos desejos reprimidos (Freud, 2006). Há um ciclo virtuoso entre o inconsciente e o discurso ficcionista ou poético-alegórico, porque o discurso alegórico é alimentado e também realimenta o inconsciente. Como foi proposto pelo artista de rua na composição da imagem pintada, o “jogo de linguagens invertidas”, dominado pelo discurso poético-

alegórico, foi em alguma medida alimentado pelo inconsciente (Freud, 2006). Depois de ser produzida, a ficção visual alimenta e provoca a subjetividade e o inconsciente do próprio artista, afetando também a subjetividade e o inconsciente dos sujeitos que observam a imagem.

Por ser primeiramente percebida em totalidade (Lacan, 1998), a imagem afeta de maneira rápida e integral o observador, predominantemente fora de sua atividade consciente. A emoção antecede à leitura ou ao escrutínio da imagem, porque o observador é imediatamente afetado pela visão total da cena imagética. Já na leitura da escritura ou na audição do discurso verbal, a emoção decorrente do conteúdo é posterior, apesar de haver a afecção imediata provocada pela expressão visual das letras ou pela tonalidade e entonação da voz.

Considerações finais

A força expressivo-significativa e o ineditismo da imagem (Fig. 6), que foi pintada pelo artista de rua ou grafiteiro não identificado, exemplificam as melhores possibilidades da obra de arte Grafite, como mídia pública do conhecimento estético-expressivo e poético-alegórico.

Tradicionalmente, as expressões e as relações afetivo-intuitivas interessam aos estudos artísticos e psicanalíticos. Assim, adotando a perspectiva lacaniana, considera-se que o conhecimento estético-alegórico decorre da interação mística ou mágica entre os registros do “simbólico” e do “imaginário”, sob mediação ou motivação de vestígios, ou restos, do “real”.

Como foi evidenciado no item anterior, o “jogo de linguagens invertidas”, que foi proposto pelo artista na realização da imagem pintada, rompe com a literalidade ou com a lógica da linguagem denotativa. Devido a esse rompimento, a imagem pintada é dominada pelo imaginário e, na prática, sintetiza uma alegoria sobre a imobilidade que, paradoxalmente, é também caótica e derivante, nas filas dos engarrafamentos de trânsito em Florianópolis.

Na condição de observador, é interessante autoapreciar os efeitos vivenciados diante da imagem em estudo. Primeiramente, há o impacto estético decorrente da visão imediata e total da imagem, provocando um misto de sentimentos agradáveis e desagradáveis:

- A sensação das cores é agradável;
- Há o impacto e o estranhamento em função do incomum gigantismo do desenho do garrafão;
- A falta de ordenação no desenho das letras é frustrante e desagradável, sugerindo falha ou imperícia, em comparação não intencional com

tipografias mais ordenadas ou elaboradas, como as que compõem os anúncios publicitários;

- Em oposição à clareza linear e quase geométrica do desenho do garrafão, a imprecisão das manchas nas representações do líquido e dos automóveis provoca efeitos expressivos e dramáticos, que são intensificados pelo arranjo desordenado das figuras;
- Como decorrência da imprecisão desordenada de manchas, figuras e letras, o sentido dramático-expressivo impõe uma dose de angústia e sofrimento ao observador.

Logo em seguida ao impacto inicial, a leitura das palavras e das figuras promove a apreensão dos elementos denotativos da imagem, relacionando imediatamente a ideia de “imobilidade” urbana tematizada na imagem pintada aos sentidos estéticos de drama e sofrimento. Entretanto, devido à agradável sensação das cores e a criativa ironia proposta na imagem, os sentidos de beleza e diversão interagem com o drama decorrente da expressividade desordenada das manchas e da adversidade do tema. Enfim, impõe-se o caráter tragicômico da imagem pintada.

Desde que já tenha sido minimamente afetado pela imobilidade no trânsito, o observador tende a recuperar suas lembranças pertinentes ao tema, correlacionando-as com a significação proposta na pintura. Portanto, principalmente por empatia, o observador tende a reconhecer a imagem como uma representação bem-humorada da realidade, ignorando o “jogo de linguagens invertidas” que, poeticamente, corrompe a representação literal do tema, para compor uma alegoria satírica.

Enfim, trata-se de um exemplo de arte Grafite (Fig. 6) cuja pintura original confirma, como mídia, o sistema composto por: (1) um muro de suporte, (2) um arranjo de tintas como veículo e (3) a luz como canal de comunicação. No exemplo, a imagem mediada propõe ao observador o reconhecimento de suas impressões sobre o tema da imobilidade urbana, propondo também conhecimentos estético-alegóricos específicos e originais.

Os conhecimentos específicos, contudo, ao mesmo tempo em que são originais, de maneira crítica e bem-humorada, também revelam uma verdade intersubjetiva, que é coletivamente compartilhada. A alegoria pintada denunciou o consenso social de que as filas decorrentes dos engarrafamentos de trânsito em Florianópolis constituem um problema estrutural, geral e característico da cidade. Tal consenso é parte do “espírito do tempo vivido” e “Florianópolis” é o local imaginário e intersubjetivamente vivenciado pelos sujeitos florianopolitanos, como a “capital da imobilidade urbana”.

Este artigo é resultante de estudos teóricos, especialmente sobre arte Grafite e Psicanálise, cuja aplicação foi exemplificada na leitura da imagem de uma obra grafitada e recoberta, no ano de 2013, em Florianópolis. O tema da representação

estudada é a imobilidade no trânsito urbano que, publicamente, é também reconhecida como um problema generalizado e característico da atualidade. Defendeu-se aqui a relação intersubjetiva, como possibilidade para que a visão particular do artista expresse o espírito coletivo de seu tempo.

A reportagem publicada no jornal local, sobre essa imagem que foi encoberta por ordem da prefeitura (Tavella, 2013), é evidência do interesse coletivo, apesar de não ter sido realizada uma pesquisa de opinião junto à população urbana, para confirmar o valor social da imagem grafitada.

Referências

- Barroso, S. (2006). *O uso da imagem pela mídia e sua repercussão na subjetividade contemporânea*. Belo Horizonte, Brasil: Psicologia em Revista.
- Campos, R. (2010). *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do Graffiti Urbano*. São Paulo, Brasil: Fim de século.
- Freud, Sigmund. (2006). Animismo, magia e onipotência de pensamentos (1913). *Totem e Tabu e outros trabalhos*, Rio de Janeiro, Brasil: Imago.
- Gitahy, C. (2012). *O que é graffiti?* São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Jung, C.G. (1987). *O Espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis, Brasil: Vozes.
- Lacan, J. (1998) O estádio do espelho como formador da função do eu (1949). *Escritos*, Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar.
- Lacoste, Jean. (2011). *A filosofia da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Segunda Edição. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar.
- Nasio, J. (1997). *Lições sobre os sete conceitos cruciais da Psicanálise*. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar.
- Perassi, R.; Meneghel, T. (2011). Conhecimento, Mídia e Semiótica na área de mídia do conhecimento. *Mídias do Conhecimento*. Florianópolis, Brasil: Pandion.
- Perassi, R.; (2015). *Do ponto ao pixel: sintaxe gráfica no videodigital*. Florianópolis, Brasil: CCE/UFSC.
- Perassi, R. (2005). *Roteiro da Arte na Produção do Conhecimento*. Campo Grande, MS, Brasil: EDUFMS.
- Pereira, A. (2010). As marcas da cidade: a dinâmica da pichação em São Paulo. *Revista Lua Nova*, São Paulo, Brasil: 79, 235-44.
- Rivera, T. (2013). *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.

Tavella, M. (2013, junio 13). Grafite sobre falta de mobilidade urbana é removido pela prefeitura de Florianópolis. *Hora de Santa Catarina*, Florianópolis, Brasil.