



Os *graffitis*, os transeuntes e o ciberespaço¹

Alessandra Oliveira ARAUJO²
Tarcísio Bezerra Martins FILHO³
Universidade de Fortaleza, Fortaleza, CE

RESUMO

O presente artigo é resultado das discussões sobre comunicação e cidade do grupo de pesquisa Jornadas Urbanas e Comunicacionais, Jucom. Iniciamos com uma discussão de como o *graffiti* pode atuar como uma linha de fuga dos ordenamentos urbanos, a partir de autores como Deleuze e Guatarri. Num segundo momento, fazemos uma reflexão do *graffiti* como uma narrativa urbana visual, tendo como referência autores como Delory-Monberger e Samain. Por último, discutimos os desdobramentos do *graffiti* no ciberespaço por meio da Teoria Ator Rede, desenvolvida por Latour, e apontamos para as possibilidades de criar uma nova relação entre a arte urbana, a cidade e os transeuntes a partir do uso do ciberespaço como uma nova dobra da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade. Comunicação. Narrativa. Teoria Ator-Rede. Ciberespaço.

Introdução

As reflexões apresentadas neste artigo resultam das discussões do grupo de pesquisa Jornadas Urbanas e Comunicacionais, Jucom. A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica, desenvolvida entre o último semestre de 2014 e o primeiro semestre de 2015, quando discutimos as categorias cidade e imagem, relacionando-as com o *graffiti*.

A escolha do tema se deu pela grande quantidade de *graffitis* espalhados pela cidade, o que mostra a necessidade de estudar o que dizem e porque usam os muros como uma forma de comunicação. Também é fundamental perceber como essa expressão urbana interfere no olhar do transeunte e na sua convivência com a cidade. Esperamos, assim, contribuir para os estudos da categoria cidade, tendo em vista que o *graffiti* é um fenômeno urbano em efervescência.

¹ Trabalho apresentado no DT 06 – Interfaces Comunicacionais, GP Comunicação e culturas Urbanas, do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de junho de 2015.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFC e professora de Comunicação Social da Universidade de Fortaleza, Unifor. Email: alessandraoliveira@unifor.br

³ Mestre em Comunicação e Cultural pela UFRJ. É professor de Comunicação Social (Publicidade e Propaganda) da Universidade de Fortaleza (Unifor) e de Design Gráfico da Faculdade 7 de Setembro (Fa7). Email: tarcisiobmf@gmail.com



Assim, a partir das discussões do grupo, sistematizamos três dimensões que deveriam ser analisadas no presente artigo, a primeira será o *graffiti*, quando discutiremos como ele pode atuar no descentramento dos ordenamentos da cidade. Aqui usaremos autores como Wirth (1976) para falar sobre cidade e Deleuze e Guatarri (1995) ao falar sobre a possibilidade de se criar “linhas de fuga”. A segunda dimensão será a dos transeuntes, abordaremos aqui como o *graffiti* pode ser percebido como uma narrativa urbana visual usando autores como Delory-Monberger (2008) e Samain (2012). Por último, discutiremos os desdobramentos do *graffiti* no ciberespaço a partir da Teoria Ator Rede, discutida por Latour (2012).

Com o objetivo de enriquecer a reflexão teórica, analisamos duas obras de artistas urbanos da cidade de Fortaleza que serão estudados de forma mais aprofundada no segundo semestre de 2015. A escolha dos dois artistas se deu por grafitarem prioritariamente em pontos diferentes da cidade, apesar compartilharem muitos muros e viadutos, e pela grande quantidade de painéis que já fizeram. A primeira obra, do artista urbano Grud, é usada para ilustrar a discussão sobre o potencial autobiográfico das imagens e a segunda, do artista urbano Luz, foi escolhida pelo grande debate que gerou nas redes sociais, possibilitando uma reflexão sobre a Teoria Ator-Rede.

1 Primeira dimensão: os *graffitis*

*Beije a boca da noite
E engoli milhões de estrelas
Fiquei iluminado
(Ação Gigantesca, Mário Gomes)*

O tamanho do agregado populacional, a densidade demográfica e a heterogeneidade são características que, segundo Wirth (1976), são formadoras do espaço urbano. A cidade seria, assim, composta por uma grande quantidade de pessoas, de culturas e interesses diversos, que moram relativamente perto uma das outras. Se, por um lado, essa heterogeneidade e anonimato permitem aos seus moradores um certo grau de liberdade, pois não seriam tão cobrados quanto no campo, onde todos se conheciam e os papéis já eram determinados desde o nascimento, por outro lado, existe um ordenamento social que “controla” os sujeitos na cidade, dividindo suas funções e seus territórios, como explica Wirth (1976, p.104).



Para neutralizar a responsabilidade e a desordem em potencial, surge a tendência de se utilizarem controles formais. Sem a aderência rígida a rotinas previsíveis, uma grande sociedade compacta dificilmente seria capaz de sustentar a si mesma. O relógio e o sinal de trânsito simbolizam a base da nossa ordem social no mundo urbano .

As rotinas como o tempo do trabalho, a exigência por produtividade, a cobrança por boas notas, a docilização dos corpos na mesa de jantar disciplinavam nossas ações em diferentes espaços de confinamento como as fábricas, as escolas e a família. Foucault mostra como nos séculos XVII, XIX e início do século XX, éramos moldados pelas instituições que acompanhavam nossos passos e puniam os que ousassem ter um comportamento desviante.

Para Deleuze (2013), as instituições descritas por Foucault estão passando por uma forte crise, nos levando de uma sociedade disciplinar, onde éramos “moldados” de acordo com o ordenamento das instituições, para uma sociedade do controle, onde não precisamos nos moldar de acordo com cada instituição, pois estamos envolvidos numa mesma malha “auto-deformante” que nos envolve em todos os espaços, da rua ao trabalho, do trabalho à escola, da escola à casa.

Se antes era possível compreender como o poder agia ou a partir de onde operava, na sociedade do controle as possibilidades de fugir da ordem são dificilmente identificáveis porque o próprio ordenamento não está claro. Os papéis estão tão misturados que podem trazer uma falsa sensação de liberdade, enquanto para Deleuze(2013) a flexibilidade da trama só nos faz ficar mais envolvidos por suas linhas.

Os ordenamentos citados por Wirth (1976), como o relógio na praça para marcar o tempo do trabalho e do descanso, perdem importância, já que levamos conosco os mecanismos de controle. O celular nos mostra a hora, nos avisa sobre nossos compromissos, o rádio no carro ou nos fones de ouvido nos lembra que estamos com pressa. O tempo do descanso e do trabalho não são mais facilmente identificáveis e o estranho, o outro, com quem tínhamos que nos deparar ao transitar pelo espaço urbano, muitas vezes é imperceptível diante de uma profusão de informações dos *outdoors* e dos letreiros eletrônicos espalhados pela cidade, ou mesmo diante da nossa relação íntima e constante com os nossos dispositivos móveis que nos proporcionam uma relação contínua com nossos pares e um afastamento constante dos que são diferentes de nós, esgotando, de certa forma, a característica de heterogeneidade apontada por Wirth (1976).



A informação espalhada pelo espaço urbano faz da cidade um ambiente comunicacional tão poluído que fica difícil enxergar diante do enovelamento provocado pelo excesso. É como se precisássemos um pouco das sombras para entender as imagens expostas pelas luzes, é como se precisássemos um pouco de silêncio para ouvir o burburinho das ruas, para entender o que falam os muros e o que conta a cidade.

É na escuridão que conseguimos ver mais nitidamente os vaga-lumes, explica Didi-Huberman (2011), sua luz é fraca, difícil de superar os holofotes, mas é justamente por ser um pequeno ponto de luz, e por permitir que a escuridão a envolva que possui uma potência criativa poderosa. Luzes e travas dialogam, assim, formando contornos discerníveis por olhares atentos, mas nem sempre temos as sombras, por vezes, precisamos aprender a olhar para as luzes sem ficar ofuscados, precisamos encontrar os vaga-lumes entre os excessos de luminosidade. O *graffiti*, pode ser um ponto a brilhar na superfície da cidade, pode ser uma linha de fuga que achamos ter desaparecido mas, para que possamos nos sentir implicados por ele, precisamos nos colocar em busca, pois os vaga-lumes “desaparecem apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.47).

Para Deleuze e Guattari (1995) uma linha de fuga é uma desterritorialização, uma necessária reconstrução, reterritorialização. E dentre esses escapismos, é possível (mas não certo) que ocorra uma mudança, que haja um processo de criação. Eles fazem isso dessa discussão a partir do conceito de “agenciamento”. Segundo os autores, todo agenciamento contaria com lados territoriais ou reterritorializados e outros de desterritorialização. Para os autores, o agenciamento seria exatamente um lugar de conjugações, um encontro de enunciados e de corpos que formam um arranjo de condições e de regras. Destacamos, contudo, que o agenciamento deve ser visto como um campo formado tanto por pontos de estabilidade como por linhas de fuga. Assim, um agenciamento é constantemente desestruturado e reorganizado em um novo agenciamento.

Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. De um lado ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; de outro, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas atribuindo-se aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam e, de



outra parte, picos de desterritorialização que o arrebata (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 29).

Os sujeitos estariam em constante relação com os agenciamentos sociais que são definidos por códigos específicos e organizam o campo de experimentação em divisões preestabelecidas. Entretanto, esses agenciamentos podem ser afetados por um certo desequilíbrio quando acontece a elaboração de agenciamentos próprios que “fazem fugir” o agenciamento estratificado.

Como falamos acima, o *graffiti* pode atuar como linha de fuga quando nos desloca da ordem do discurso padrão. Ao colorir o padronizado cinza, o *graffiti* pode vir a nos tira do lugar estável em que as coisas foram colocadas, proporcionando uma potência criadora. Para que isso ocorra, é preciso nos colocarmos no caminho, mesmo que as luzes da cidade tentem ofuscar os vaga-lumes, mesmo que as imagens da cidade tentem encobrir os *graffitis* e suas narrativas, “é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.52).

A aparente normalidade do espaço urbano poderia, assim, desfazer-se a partir de elementos que deslocam a percepção dos transeuntes. Quando o *graffiti* é produzido sem autorização, possui conteúdo ou formas contestatórias, ele pode contribuir para a desestruturação da aparente lógica, ele pode ser uma linha de fuga que nos fará criar uma nova relação com a cidade.

2 Segunda dimensão: os transeuntes

*Minha casa é meu corpo, meu carro também.
Moro dentro dos meus sapatos, ora!
Meu nome é Pensamento!
(Mário Gomes)*

Ao observar uma das muitas obras de Narcélio Grud, artista urbano da cidade de Fortaleza, espalhadas pelos muros e viadutos da cidade, podemos reconhecer um personagem constante, sem formas definidas, com olhos ora fechados ora abertos a nos observar. O que são essas formas, cada transeunte terá a sua compreensão, alguns dizem que estão vendo anjos, outros afirmam ser extraterrestres e ainda têm os que dizem que estão vendo almas⁴. O que enxergam tem relação com suas memórias, com seus desejos, com seus medos, a imagem deixa de ser apenas do grafiteiro para tornar-se

⁴ O próprio Grud relatou, durante a visita ao seu ateliê feita em maio de 2014, que as pessoas falaram que possuíam estas interpretações de suas obras.



parte das pessoas, ela “*nos oferece algo para pensar: ora um pedaço de real para roer, ora uma fâsca de imaginário para sonhar*” (SAMAIN, 2012, p. 22).

As imagens estão carregadas de emoções, são lugares e tempos revividos, são narrativas visuais de quem as fez e de quem as viu e incorporou as cores, as formas e os personagens fotografados ou desenhados a sua própria narrativa. Criamos, assim, uma história nossa a partir destas narrativas visuais, compondo a nossa heterobiografia, entendida por Delory-Momberger, como “a forma de escrita de si que praticamos quando nos confrontamos com a narrativa de outrem” (2008, p. 60). A história do outro, pintada nos muros da cidade, visível para todos os transeuntes, pode ser incorporada não a uma, mais a várias histórias que se interligam, formando uma rede complexa de narrativas que se inter cruzam em alguns momentos, fazendo dos *graffitis* uma narrativa compartilhada que ajuda a contar a história da cidade.

Mas a imagem também nos transmite uma mensagem, “*veicula pensamentos*” (SAMAIN, 2012, p. 22), conta a história de quem a produziu, poderíamos até dizer que mais do que transmite uma história, as imagens são vetores de criação. Vistas como uma forma de narrativa visual, as imagens materializam as histórias dos sujeitos que as produziram.

Grud relata que inicialmente não tinha percebido como seus desenhos tinham uma similaridade. Por qual motivo isto acontecia? Ele conta que acredita ter começado a fazer linhas contínuas em seus *graffitis* porque inicialmente o equipamento que usava, improvisado por ele mesmo, não permitia ficar interrompendo o jato de tinta (ver figura 1). Esta dificuldade o levou a criar imagens contínuas, com traços curvilíneos, inventando um estilo próprio a partir de suas experiências, mas ele só percebeu o quanto as imagens que produzia estavam relacionadas às suas histórias de vida depois de ver sua obra pronta, pensar e falar sobre ela.

A obra abaixo ilustra como o traço contínuo aparece nas imagens produzidas por Grud, o que nos leva a uma possibilidade de relacionar as histórias de vida dos sujeitos com o seu processo criativo, mostrando o quanto as imagens narram as experiências de quem as produziu.



Figura 1: *Graffiti* de Narcélio Grud. Fonte: www.narceliogrud.com, 2013.

Para Delory-Momberger “é a narrativa que faz de nós o próprio personagem de nossa vida; é ela, em fim, que dá uma *história* a nossa vida: *não fazemos a narrativa de nossa vida porque temos uma história, temos uma história porque fazemos a narrativa de nossa vida*” (2008, p. 37). Nesse sentido, os desenhos, vistos como narrativas visuais, vão contando a história de vida do sujeito, conectando experiências, ligando momentos da sua vida e organizando estes acontecimentos em uma história de vida.

Entretanto, “a narrativa não é apenas o meio, mas o lugar: a história de vida acontece na narrativa” (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 56), ou seja, ela não só organiza nossas experiências, ela cria ligações, faz interpretações, projeta o futuro, de forma que a narrativa sempre é a versão possível que o sujeito faz de sua vida a partir de



sua memória, do que está vivendo, da sua relação com o seu interlocutor e de suas projeções de futuro.

A relação do grafiteiro com seu interlocutor é um ponto que precisamos destacar. Quando desenha ou escreve nos muros da cidade, o artista urbano fala para alguém, imagina os transeuntes olhando sua mensagem e “modifica continuamente seu comportamento em função do comportamento do observador” (FERRAROTTI, 1988, p.29). Desde a escolha do local até o conteúdo do *graffiti*, o processo é pensado para atingir o maior número de pessoas e para chamar a atenção para a sua mensagem.

O *graffiti* é, desta forma, além de uma possibilidade de escrita imagética de si, uma forma de comunicação com a cidade e os seus moradores, como afirma Campos (2010, p.77):

Esse aglomerado de signos pictóricos, de grafias impenetráveis, de traços aparentemente caóticos, espalha diferentes vontades enunciativas, modos distintos de utilizar a arquitetura e o mobiliário urbano. Estas mensagens têm uma autoria e um destinatário. Quem utiliza o espaço público urbano para comunicar fá-lo com um intento, assumindo este suporte como um veículo de transmissão de algo a alguém.

A mensagem de um *graffiti* será interpretada de diferentes formas pelos transeuntes. Não podemos, assim, dizer que os *graffitis* são narrativas ordenadas, cronológicas. São antes fragmentadas, articulam-se com outros elementos urbanos. Também não podemos dizer que é a narrativa de um único sujeito, pois sofre interferências múltiplas do pichador que escreve por cima, da publicidade que apaga parte do desenho, das marcas das pessoas que passam e encostam seus corpos, da poluição dos carros, das marcas de acidentes.

Além de incorporarmos nossas interpretações às imagens e delas mesmas já estarem carregadas de mensagens encucadas pelo seu produtor, as imagens nos dizem algo, elas possuem o poder de ideação, como explica Samain (2012, p.23):

Com outras palavras: independentemente de nós – autores ou espectadores – toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao associar-se com outra(s) imagem(ns), seria uma forma que pensa.

Para o autor, as imagens conversam entre si, criam articulações que foram uma trama, uma rede. É como se elas revelassem algo mesmo sem a intencionalidade do seu autor, como se tivessem vida e contassem uma história, mostrassem algo por meio do que Benjamin (1987) chama de “iluminação dos pormenores”.

Um acontecimento, uma aparição, a imagem mostra algo que permanecia escondido, nos encaminha para outras imagens, como se estivéssemos lendo histórias nos muros da cidade, transitamos entre elas, ouvimos sua narrativa de imagens cruzadas e a interpretamos de acordo com o nosso tempo, com o nosso lugar. Cada imagem não está mais isolada, faz parte de uma rede, articulada ponto por ponto e de forma diferente por cada transeunte e pelas imagens entre si.

3 Terceira dimensão: o ciberespaço

*Passei em baixo do Edifício Jalcy
Quando do ar condicionado,
Uma gota a'água cai no meu braço nu
Na pressa de limpar o braço,
Vi que uma formiga se aproximava
Dei um tempo. A formiga bebeu a água
Saiu. Espantei a formiga e enxuguei o braço
(A formiga e a gota d'água, Mário Gomes)*

As intervenções que uma imagem sofreu e até mesmo sua ausência são articuladas numa trama, que forma redes, que compõem a manha urbana. Mesmo um muro recém-pintado guarda as marcas de seus escritos, comunica uma ausência e pode fazer com que a imagem apagada seja lembrada, seja percebida. Foi o que aconteceu em setembro de 2014 quando foi levada uma parte da obra do artista urbano Luz, da cidade de Fortaleza (ver figura 2).



Figura 2: Painel “roubado” do artista urbano Luz. Fonte: Foto do artista, 2014.



O espaço vazio comunicava tanto quanto o espaço preenchido, ele compunha a obra, já que a dinâmica da rua, as intervenções, as sujeiras, as pichações, os anúncios colados por cima vão compondo as imagens que já fazem parte de uma rede complexa de relações, de disputas, de sentimentos de pertença. O buraco deixado no painel já fazia parte dele, era uma ausência preenchida pelo desejo, era um espaço de sombra que permitia ao transeunte compor o desenho, completar a obra.

Além da pulsão criativa que o espaço estava deixando, o “roubo” de parte da obra feita pelo Luz e incorporada pela cidade também revelava uma rede complexa que só poderia ser percebida quando existisse um ponto de divergência. Para Latour, “as controvérsias proporcionam ao analista os recursos necessários para rastrear as conexões sociais” (2012, p. 53). É na fronteira, no momento da dobra, quando as coisas não estão estabilizadas, quando a divergência surge que podemos perceber como operam as conexões.

O painel “roubado” proporcionou uma desestabilização que nos permitiu explorar questões como a ideia de autoria, a dinâmica efêmera da arte urbana, o sentimento de pertença, o que dizem as imagens, o que dizem as imagens quando são silenciadas entre tantas outras conexões possíveis que só ficaram visíveis depois do rompimento de sua “normalidade”.

O próprio *graffiti*, como já apontamos, pode representar a quebra dessa ordem, pode ser um ponto de controvérsia que desestabiliza o lugar dado para as coisas, por meio dele é possível perceber que existe algo de errado na cidade, que a ordem esconde uma rede formada, por vezes, pelo governo que tanta instaurar uma norma para a nossa forma de percorrer a cidade, sem sermos autores de sua história. Afinal, as figuras célebres dos monumentos já fizeram isto, já criaram uma tradição que deve ser seguida. Outras vezes, é a publicidade, com seus cartazes, letreiros, fachadas que nos impõe o fluxo do consumo. *Grosso modo*, a mensagem do *outdoor* é feita para ser lida em poucos segundo, os letreiros não param de correr com informações da última hora, as fachadas com suas vitrines magnetizam nosso olhar. Mas entre a cidade dos monumentos e a cidade da publicidade existem outras, que colocam em questão a aparente ordem, que ousam rabiscar sua própria história.

No movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais. As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar o seu significado, e subordinar os



demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver (CANCLINI, 2003, p. 301).

A disputa por visibilidade, da qual fala Canclini, torna a cidade um campo comunicacional onde mensagens transitam, algumas possuem seus lugares oficiais ou comprados e outras são inscritas sem autorização, na proteção das sombras noturnas, mas que estampam o espaço urbano e afrontam a ordem hegemônica. Mesmo uma cidade cinza, com muros cheirando à tinta e câmeras a nos vigiar terá sua normalidade perfurada, é o que diz uma passagem do filme *Medianeras*, de 2011, que discute as conexões e desconexões em Buenos Aires, ao falar da natureza que cresce fora de lugar

Brotan en el cemento mismo. Crecen donde no deberían crecer. Con una paciencia y voluntad ejemplar logran erguirse con dignidad. Sin ninguna estirpe, salvajes, inclasificables para la botánica. Una extraña belleza tambaleante. Absurda. Que adorna los rincones más grises. No tienen nada, ni nada las detiene. Una metáfora de vida incontenible que paradójicamente enfrenta mi debilidad.⁵

Como uma planta que cresce na rachadura de uma parede e coloca em evidência as falhas de todo o processo de construção e de manutenção de uma obra, os *graffitis* podem mostrar as rachaduras da cidade, mas também pode esconder. Ao usar um viaduto como superfície, as suas cores destacam o cinza, a sujeira, as pessoas que dormem no espaço e os vendedores ambulantes. Podemos, então, perceber que existe uma intencionalidade em tornar certos espaços, pessoas e coisas invisíveis e é justamente quando vemos algo fora lugar que podemos perceber que tudo está fora da ordem, que as conexões não são feitas em linhas retas, que a cidade não segue em mão única. Por outro lado, também podem ser usados para “embelezar” a cidade, escondendo sua estrutura de concreto e aço, enevoando a dureza dos viadutos, a precariedade das casas, escondendo as pichações e ecoando um discurso segregador que define o belo e o feio, o legal e o ilegal.

Mas, para perceber as facetas hegemônicas e contra-hegemônicas do *graffiti* é preciso fazer o que Latour (2012) chamou de “abrir a caixa-preta” e perceber as tramas que envolvem a produção do *graffiti*, pois, para o autor, precisamos entender o social a partir da concepção da Teoria Ator-Rede (TAR), compreendida como uma rede

⁵ Em tradução livre: “Brotam no mesmo cimento. Crescem onde não deveriam crescer. Com uma paciência e vontade exemplar, erguem-se com dignidade, sem nenhuma estirpe, selvagens, inclassificáveis para a Botânica. Uma estranha beleza trêmula, absurda, que adorna os cantos mais cinzas. Não têm nada, e nada as detém. Uma metáfora de vida incontentável que paradoxalmente enfrenta minha debildade”.



complexa, fluida, mutável, formada por pessoas, lugares e coisas, que podem ter suas conexões melhor rastreadas quando acontece uma linha de fuga, um pico de desterritorialização que vai desagregar momentaneamente os agenciamentos para depois formar outros. É nesse momento, para Latour (2012), que devemos iniciar nosso guia de viagem que pode ser rabiscado, alterado e até esquecido durante o percurso.

Apesar de não fazer referência a Deleuze e Guattari (1995), é possível relacionar a Teoria Ator-Rede de Latour com a terminologia do rizoma, utilizada pelos outros dois autores. O princípio da conexão e heterogeneidade, que afirma que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE; GUATTARRI, 1995, p. 15) dialoga com a ideia das conexões que podem feitas pelos mais diversos atores, humanos e não-humanos, e suas atividades “consistem em fazer conexões e alianças com novos elementos de uma rede e, com isso, ser capaz de redefinir e transformar os componentes dessa rede” (SANTAELLA; LEMOS, 2010, p.38). As imagens podem ser atores dessa rede, agindo como ponto de conexão ou interferindo nas conexões existentes.

A concepção do rizoma como aberto, mutável de acordo com as conexões, relaciona-se com a proposta da TAR de rastrear as conexões para entender os processos de formação dos grupos que são mutáveis e podem ser desagregados e reagregados. Os grupos não seriam, assim, entidades estáveis que podem ser identificadas previamente. A proposta é seguir as pistas dos atores para entender os grupos efêmeros nos quais transitam e não escolher um grupo para analisar.

Por último, o princípio da cartografia que fala que “uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter múltiplas entradas” (DELEUZE; GUATTARRI, 1995, p.22) encontra relação na alerta que Latour faz ao iniciarmos um estudo com base na TAR: “precisamos agora levar em conta mais cartografias contraditórias do social do que gostaríamos” (LATOURE, 2012, p. 59), deixando claro que os caminhos são incertos, as possibilidades são múltiplas e as conexões complexas. Outra questão levantada a partir do princípio da cartografia é a de que o trajeto pode nos levar para caminhos tortuosos, de forma que não iniciamos conhecendo todo o percurso, ele é feito ao caminhar.

A internet deve ser compreendida, assim, como uma dobra, como uma outra superfície onde essa rede pode atuar. Criada já com o intuito de ser uma rede de comunicação flexível, a internet proporciona uma complexificação das relações entre a cidade, os transeuntes e os graffitis, criando dobras e que interferirão umas nas outras e



fora dela. A internet possa, assim, vai ampliar a possibilidade de um número maior de atores envolverem-se no processo, de forma mais rápida e sem ter as distâncias como barreira.

Vejam os o caso da obra “roubada” do artista urbano Luz, seu relato inicial, postado dia 14 de setembro de 2014, na rede social digital repercutiu, inclusive de uma forma não esperada por ele. Segue relato abaixo:

Gente, hoje recebi um "presente" de aniversário nada bom. Parte do painel que fiz em frente ao parklet da beira mar foi ROUBADO. Já estamos tomando as providências, fazendo boletim de ocorrência e etc. Mas quero divulgar aqui e pedir a todos que possam ajudar a encontrar o painel roubado. Aqui está as fotos do trecho do painel e como se encontra hoje. Quero dizer, que antes de tudo, essa obra é um bem público, por mim doado a cidade de Fortaleza. não é porque está na rua, que seja permitida a posse de um indivíduo. Se isso chegar até ao responsável pelo furto, peço que por gentileza devolva-o para que seja repostado ao local onde verdadeiramente ele deve estar, para usufruto e apreço de todas as pessoas que ali passam. Agradeço a todos que possam compartilhar esse post, e que essa má atitude possa ser combatida. (Luz⁶)

Enquanto muitas pessoas apoiaram sua fala, outras colocaram questões, indagaram sobre o conceito de autoria de uma obra e levantaram uma discussão sobre o caráter transitório da arte urbana. O exemplo mostra como um relato pode ganhar dimensão, lugares e caminhos inesperados, agindo como um rizoma com suas ramificações que não obedecem uma ordem preestabelecida. A nova postagem do Luz, feita uma semana após a primeira, mostra como o grafiteiro ficou implicado pela repercussão que o episódio ganhou, como podemos ver abaixo:

Olá gente! Quero agradecer o apoio que estou tendo de todos, de solidariedade de compartilhar, enviar mensagens, realmente isso eh um grande incentivo para continuar a pintar mais e sem medo. O episódio chato desse furto do painel, me fez refletir bem sobre o desapego que temos que ter, e que mesmo se tratando de uma arte efêmera, ela tem um valor afetivo não só para mim, mas pra muitos que tb dialogaram com ela. Ate esse momento, não foi encontrada ou devolvida a parte levada da obra. Tenho expectativas de que a repercussão do fato faça com que a informação chegue a pessoa responsável por esse transtorno e que ela por si só, possa refletir sobre seu ato e devolver a arte. Por enquanto, o local vai ser restaurado e posto um adesivo com a réplica do original. Gratidão e paz a todos!

As discussões na internet não só levaram o debate para caminhos inesperados pelo autor, também incluiu novos atores e encontrou repercussão fora da internet, podendo inclusive interferir no espaço físico da cidade. As fotografias do *graffiti*, feitas pelos transeuntes e postadas na internet, continuam na rede e a retirada de uma parte da obra conferiu maior visibilidade para a imagem virtual, tornando o *graffiti*

⁶ Depoimento retirado do perfil do artista urbano Luz, em 14 de setembro de 2014.



mais visível, para um número maior de pessoas, mesmo àquelas que nunca visitarão o espaço físico da obra. A imagem ausente continua a criar conexões e é justamente em momentos de divergência como esse que devemos iniciar a pesquisa pelos rastros que tornarão possível a construção de uma cartografia, trilhada ponto por ponto, que nos levará a reconhecer as tramas do *graffiti* em Fortaleza.

Considerações Finais

A partir das reflexões apresentadas ao longo do artigo, podemos dizer que os muros da cidade, construídos para separar, podem ser usados como meios de comunicação que propagam discursos, muitas vezes, não autorizados. Estes discursos imagéticos podem transformar nossa relação com o espaço urbano, nos fazendo perceber questões esquecidas, pessoas invisíveis, formando uma rede de relações que pode ser complexificada no ambiente das redes sociais virtuais.

O ciberespaço pode ser percebido como uma nova dobra que irá alterar a relação de tempo da arte urbana, que tem a efemeridade como característica, e também pode modificar a busca por visibilidade na cidade. Os muros dos locais de maior circulação ainda serão os mais disputados? A possibilidade de visibilidade virtual pode levar os artistas a ocupar espaços escondidos, menos visíveis aos transeuntes? A possibilidade de desdobramento das imagens dos *graffitis* nas redes sociais trará uma permanência da obra, alterando a sua característica efêmera?

As questões levantadas mostram a necessidade de aprofundar a pesquisa em torno das possíveis alterações que o ciberespaço pode trazer para o uso da cidade como campo comunicacional.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LATOURETTE, B. **Reagregando o Social**. Bauru, SP: EDUSC/ Salvador, BA: EDUFBA, 2012.

CAMPOS, Ricardo. **Porque Pintamos a Cidade? Uma Abordagem Etnográfica ao Graffiti Urbano**. Lisboa: Fim de Século, 2010.

CAMPOS, Ricardo. **Introdução à cultura visual**: abordagens e metodologias em ciências sociais. Lisboa: Mundos Sociais, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 3ed. São Paulo: Ed 34, 2013.



DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Postulados da Linguística. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** vol 2. São Paulo: Ed 34, 1995.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Tradução de Maria da Conceição Passeggi, João Gomes da Silva Neto, Luis Passeggi. **Biografia e educação: figuras do indivíduo-projeto**. Natal: EDUFERN, São Paulo: PAULUS, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Trad. Vera Casa Nova & Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ufmg, 2011.

FERRAROTTI, Franco. Sobre a autonomia do método biográfico. In: NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Org.) **O método (auto)biográfico e a formação: Cadernos de Formação**, n. 1, 1988.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede**. EDUFBA, Salvador, 2012.

MEDIANERAS Buenos Aires na era do amor virtual. Direção e roteiro: Gustavo Taretto. Produção: Luis Miñarro. Rizoma Films, 2011.

SAMAIN, Etienne. (org.) **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SANTAELLA, Lúcia; LEMOS, Renata. Redes sociais digitais: a cognição conectiva do Twitter. São Paulo: Paulus, 2010.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In: VELHO, Otávio G. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.