

Graffiti na novela *Cheias de Charme*: um discurso ‘colorido’ da poiesis existencialista

José R. F. Lins Jr.
Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA)

joselins2006@gmail.com

Resumo:

O presente artigo objetiva analisar de que forma a grafiteagem na novela *Cheias de Charme* (Rede Globo, 2012) representa a condição de existência de um grupo subalternizado numa favela do Rio de Janeiro. Numa perspectiva mais ampla, de que forma o *graffiti* revela a condição humana de classes desprivilegiadas nos grandes centros urbanos. Para isso, escolheu-se uma cena que foca o *graffiti* realizado numa instituição privada da sociedade capitalista. A discussão fundamenta-se nos conceitos de absurdo (Camus, 2008), cultura (Lévy, 2001), e existencialismo (Kierkegaard, 2001; Arendt, 1997). Discutem-se os valores estéticos, éticos e políticos que constituem a identidade social na pós-modernidade.

Palavras-chave: Identidade social; Discurso; Existencialismo; Graffiti

Abstract:

This article aims to analyze how the *graffiti* on the Brazilian soap opera *Cheias de Charme* (Rede Globo, 2012) represents the condition of existence of a group of young artists in a slum in Rio de Janeiro. From a broader perspective, it shows how the *graffiti* reveals the human condition of subaltern classes in large urban centers. We chose a scene that focuses on *graffiti* held at a private institution of our capitalist society. The discussion is based on the concepts of absurdity (CAMUS, 2008), culture (Levy, 2001) and existentialism (Kierkegaard, 2001, Arendt 1997). It discusses the aesthetic, ethical and political issues that constitute the social identity in a postmodern world.

Keywords: Social identity; Discourse; Existentialism, Graffiti

Vivo sempre no presente. O futuro, não o conheço. O passado, já o não o tenho. Pesa-me um como a possibilidade de tudo, o outro como a realidade de nada. Não tenho esperança nem saudades [...] que posso presumir da minha vida de amanhã, Senão que será o que não presumo, o que não quero, o que me acontece de fora, Até através da minha vontade [...] não quero mais da vida do que senti-la perder-se Nestas tardes imprevistas

(Fernando Pessoa)

INTRODUÇÃO

Não é novidade que a oralidade precede a escrita na história da humanidade. Em muitas culturas, os anciões adquiriam *status* social e/ou político pela experiência acumulada, ou seja, a memória era o critério de empoderamento nas sociedades ágrafas. Também é verdade, que nos dias atuais, a mídia audiovisual tem grande responsabilidade na transmissão dos conhecimentos das sociedades em geral, seja por questões de acesso, de letramento, ou ainda, questões socioculturais. Pierre Lévy (2001), ao posicionar-se em relação à oralidade, diferencia duas fases. Uma fase primária, que antecede a forma escrita, e que é responsável pela gestão da memória social, e uma fase secundária, onde, juntamente com a escrita, serve para fins comunicativos cotidianos entre os indivíduos de uma sociedade. É nessa última perspectiva que se desenvolve este trabalho. A teledramaturgia brasileira, uma das mais elaboradas do mundo, vem não apenas “transmitindo” informações acerca da memória coletiva do nosso país, mas também, ora reforçando modelos hegemônicos, ora propondo-lhes rupturas – característica de todo ato de fala, dada a sua força perlocucionária. A fala de Cora, personagem da novela *Tieta* exibida pela Rede Globo, em 1989: «eu não gosto de novela. Eu vejo, que é para poder falar mal», expressa bem a nossa realidade; pouco importa se gostamos ou não da teledramaturgia, o fato é que ela está presente no nosso dia a dia, nas vestimentas, nos comportamentos, nas músicas que ouvimos nos rádios, nos comentários e jargões que repetimos e, também, nas discussões acadêmicas. Utilizando de uma cena da novela *Cheias de Charme* (Rede Globo, 2012), o objetivo deste artigo é

analisar de que forma a grafiteagem pode representar uma condição de existência, através dos personagens por ela afetados, a saber, seus criadores e a sociedade em geral. Uma pergunta que se estabelece, então, é: de que forma o *graffiti* revela a condição humana¹ de classes desprivilegiadas nos grandes centros urbanos? Para responde-la, centrarei a discussão em torno três grupos de personagens, assim definidos: (a) autor, representado pela personagem Rodinei, um dos membros do Borrvalho Crew (coletivo de grafiteiros de um subúrbio carioca), (b) sociedade de consumo, representado pelas personagens Sônia, dona da galeria grafitada, e suas filhas, Isadora e Ariela e, finalmente, (c) a mídia, representada pela personagem Emília Xavier, que se mostra interessada na obra de Rodinei, e que representa um espanto para a sociedade de consumo, que, por sua vez, caracteriza o *graffiti* como ato de vandalismo. A análise fundamenta-se a partir dos conceitos de absurdo (Camus, 2008), cultura (Lévy, 2001), e existencialismo (Kierkegaard, 2001; Arendt, 1997). A cena analisada foca o *graffiti* na *Galerie*, loja de grife de Sônia, após a proprietária ter utilizado, indevidamente, a fotografia de um dos trabalhos do coletivo, no convite de lançamento de coleção. Uma vez que o coletivo Borrvalho Crew vê sua arte como uma forma de combater o consumo e o gasto desnecessário, os grafiteiros imaginaram que uma intervenção naquela loja, seria uma vingança (e ao mesmo tempo protesto) para o “roubo” de sua arte. Início com um percurso sobre a questão da oralidade nas culturas (ditas) pós-modernas, em seguida abordo a questão do existencialismo na filosofia kiekergaardiana para, então, refletir sobre os processos representados pela grafiteagem na cena selecionada.

ORALIDADE, MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICO-POLÍTICAS E CONSUMO

A oralidade, enquanto constituinte da (e constituída na) história da humanidade, é o fenômeno responsável pela própria identidade do grupo. Se pensarmos nos primórdios da literatura inglesa, por exemplo, os contos da Cantuária, em inglês *The Canterbury Tales* (1476), representa um dos textos consolidadores da língua inglesa, apresentando a sociedade londrina, através das contações de histórias de peregrinos numa jornada religiosa. A genialidade do autor, Geoffrey Chaucer, é não usar, apenas, personagens eruditos, mas abordar todas as classes sociais, povo comum, religiosos e nobres. A variedade de informações e experiências das personagens deixou um grande legado histórico à memória coletiva inglesa. Nossa literatura também não deixa a desejar. Exemplo disso é a lírica trovadoresca, que marcou a identidade franco-lusófona. Igualmente, nossos cordelistas retratam a visão que têm da sociedade através de uma fórmula linguístico-literária que enriquece a memória coletiva nacional e imprime identidade nordestina àqueles que os criam. Não é de estranhar que alguns repentistas sejam tão brilhantes na “arte de fazer” trovas que signifiquem muito mais que apenas uma brincadeira entre os representados – e, ao mesmo tempo, muitos são incapazes de ler ou escrever.

Conforme avançamos no tempo, e novas tecnologias são disponibilizadas, os registros identitários vão se adequando e se modificando. Pensemos a contracultura como um movimento iniciado na França dos anos 1940's, com a filosofia existencialista de Sartre, que com o pessimismo pós-guerra, propunha uma defesa da liberdade individual e engajamento na vida política da sociedade. Uma década mais tarde, um grupo de escritores norte-americanos, estaria trazendo a essa sociedade, uma forma de vida alternativa, influenciados pela cultura oriental (zen budismo), pela vida aventureira e pelo uso de drogas. Era a Geração *Beat* que, protestando contra o consumismo e capitalismo, alienadores do pensamento crítico, plantava as primeiras sementes do que seria o grande *boom* da contracultura: o movimento Woodstock (1960's), onde jovens iriam à rua experimentar novas formas de comportamento e moda, quebrando valores hegemonicamente instituídos por uma cultura ocidental. Questionaram-se os valores cristãos vigentes, agindo com um espírito mais libertário, conquistando novos espaços e canais de expressão objetivando uma transformação maior, a mudança da própria sociedade, como previa Sartre, com engajamento político – e os meios de comunicação muito contribuíram para a divulgação desse movimento com músicas, filmes, documentários, etc.

¹ Para Hannah Arendt (1997), condição humana e natureza humana são coisas distintas. Enquanto esta última é tratada como uma marca universal, característica de todos os seres humanos, a primeira se particulariza em cada indivíduo (ou grupos de indivíduos), e se relacionam com os diversos fatores que o(s) condiciona(m) nas suas realidades.

Todos esses exemplos servem como registro para uma contradição que se materializa na história da humanidade: a questão do(s) saber(es) e sua relação com o erudito e com o popular; e mais a relação entre o centro e a periferia. Nesta análise, busco entender a literatura, a arte e as ciências como instrumentos presentes na sociedade enquanto conhecimento coletivo, sem priorizar um em relação ao outro, ou seja,

o extraordinário avanço patrocinado pela ciência e tecnologia impactou profundamente a sociedade no século XX, desencadeando um processo cuja radicalização certamente conduzirá ao que já prenunciamos chamar de nova *sociedade do conhecimento*. Nesse contexto, o antigo debate sobre uma possível e necessária *popularização da ciência* ganha nova força e novos aliados, mobilizando diversas iniciativas que tentam minimizar o crescente afastamento entre ciência e povo. (Germano, 2005: 1. Grifos do autor)

Disso entende-se que (cons)ciência não é um conhecimento enciclopédico, mas vivenciado diariamente; e resultante de experiências que advêm das próprias subjetividades. Desse fato torna-se pertinente uma relação entre oralidade, imagética e filosofia.

Em relação às duas fases da oralidade às quais Lèvy (2001) se refere, sabe-se que a fase primária ainda se mantém nas sociedades atuais, pois representamos e agimos, ainda, sem a necessidade da palavra escrita (ou digitada, se pensarmos nas novas tecnologias). Mas é na segunda fase que me deterei nesta análise, ou seja, da interação entre oralidade e linguagem visual², especificamente a verbalização da condição humana expressa através do *graffiti*.

Ao caminharmos pelas ruas da cidade, nos deparamos a todo momento com mensagens impressas em muros e monumentos: imagens coloridas, pequenos textos, letras deformadas ou rabiscos. Para uns, pichação, para outros *graffiti*. Irene Harvey (1990) entende as duas atividades como transgressoras em relação à lógica tradicional sob a qual as cidades se constituem. Para Gitahy (1999: 24), pichação é «guerra feita com tinta, [...] uma das formas mais suaves de dar vazão ao descontentamento e à falta de expectativas». Talvez por esse caráter depressivo e agressivo, assumiu um sentido negativo, conforme Reynaldo Roels Jr. descreve na edição de 7 de março de 1988, do Jornal do Brasil (*apud* Ramos, 1994: 20),

grafite não é pichação. O grafite é, em geral, um artista plástico que assina a obra da mesma forma como põe seu nome em uma tela. [...] Já o pichador costuma ser alguém sem conhecimento de artes plásticas, que usa os muros da cidade para queixar-se de dificuldades, mandar recados ou, simplesmente, escrever seu nome.

Parece-nos, então, que enquanto a pichação estaria mais relacionada com “poluição”, trazendo apenas elementos políticos desordenados, o grafite consegue um “equilíbrio visual” entre engajamento político e arte (estética). Nessa perspectiva, Schlecht (1995) percebe que o *graffiti* é mais facilmente absorvido pelo sistema socioeconômico vigente; aos poucos, vai deixando a rua e, através de financiamentos diversos, adentra galerias e museus.

Mas, afinal, preconceitos à parte, há uma diferença válida para essas manifestações do eu que expressam o sentir-se e o estar na sociedade pós-moderna? Na tentativa de elaborar uma resposta que enfraqueça a concepção negativa atribuída aos pichadores, Furtado e Zanella (2009: 45) dizem que

entre graffiti e pichação evidenciam-se diferenças estéticas e diferenças na maneira de apropriação dos espaços urbanos. Diferenças que não suprimem as possibilidades de seus artífices, como grafiteiros, por vezes atuarem como pichadores ou valorizarem a pichação como atividade por cujo intermédio podem protestar em relação às tensas dinâmicas sociais entre público e privado. Ademais, entre o autorizado e não autorizado, legal e ilegal, o graffiti e a pichação muitas vezes se assemelham e são compreendidos como práticas marginais, de vandalismo. Se no graffiti os sujeitos utilizam variados elementos para a elaboração da imagem no espaço, configurando diferenças em relação à pichação, na pichação também ocorrem processos de criação e seus produtos também implicam uma outra ética-estética no urbano.

Início, agora o percurso que intitula este artigo, oralidade “pintada” em *poiesis* existencialista. Primeiro citei os *Contos da Cantuária*, que relatavam histórias de representantes da sociedade londrina e a lírica trovadoresca. Depois passei pelos cordeiristas nordestinos, até chegar nos poetas de rua das grandes metrópoles. Assim, o grafite passa a ser, também, uma contação. A contação de uma história de vida,

² Refiro-me, aqui, ao conceito de compreensão visual proposta em Kress - Van Leeuwen (2006), mas detalhado abaixo.

cheia de (in)satisfações existenciais, confirmando a estranheza de si em relação ao mundo de vários contadores, os grafiteiros.

Para o filósofo Albert Camus, o problema fundamental do homem é a questão do seu pertencimento/estranhamento em relação ao mundo que habita. Para ele, a ciência não traz as mesmas garantias que só o olhar e o sentir podem gerar, verdadeiramente, pois encontramos-nos num mundo de felicidade e de infelicidade, de divisão e de unificação. E sendo assim, o homem só reflete porque, de fato, sofre. Camus (2008: 20), retomando as ideias de Kierkegaard, explica o absurdo do mundo: o deslocamento do homem em relação ao meio onde vive, a estranheza ao que se passa a seu redor, bem como a certeza de que não poderia ser de outro modo, implicando uma atitude acrítica e automática por parte dos indivíduos. Essa falta de criticidade, alimentada pelo sistema capitalista do consumo e da eterna criação de necessidades, faz com que, ao perceber a proximidade do futuro, o indivíduo só enxergue a morte, o fim último. O homem das sociedades consumistas está focado em suas preocupações cotidianas, leva uma rotina regular e pacata e, raramente, tem seus hábitos abalados. A partir do momento em que percebe que a vida não é tão fácil quanto parece, e vendo-se impotente em realizar seus anseios e apreciar o mundo, o homem passa a ter uma existência profundamente atormentada. No momento em que nos damos conta da hostilidade primitiva do mundo, surge o sentimento de «mal-estar diante da desumanidade do próprio homem» (Camus, 2008: 29), percebido nas mais simples atitudes do dia a dia, e com esse sentimento, a necessidade de gritar, cantar, pichar ou grafitar, ou nas palavras de Camus, viver. Pois, «viver é fazer que o absurdo viva. Fazê-lo viver é, antes de mais nada, contemplá-lo [...], o absurdo só morre quando viramos as costas para ele» (Camus, 2008: 65), e isso exige uma atitude transgressora, daí resultando a arte do *graffiti* – bem como da pichação.

Na cena analisada neste artigo, temos de um lado, a sociedade de consumo, representada pela burguesia capitalista, nas personagens de Sônia e suas duas filhas. Também nesse quadro, se inserem os meios de comunicação de massa, na figura da jornalista Emília Xavier – configura-se, então, o mundo ao qual o filósofo se refere. Do outro lado, temos Rodinei, o homem camusiano – o “homem do absurdo”. Ao analisar a construção desta personagem, alguns traços merecem ser observados. Etimologicamente, Rodinei vem do inglês³ Rodney, relativo à Ilha de Rhode, o menor estado dos Estados Unidos. O adjetivo “menor”, neste caso, pode referir-se à exclusão da classe de menor poder aquisitivo na novela, da qual Rodinei faz parte. Paradoxalmente, Rhodes foi a primeira das treze colônias americanas a declarar independência da Inglaterra. Da mesma forma, Rodinei, morador de um morro no Rio de Janeiro, faz parte de um coletivo de grafiteiros, que combate a sociedade de consumo e vê sua arte como popular, de rua, de todos – livre das imposições que o sistema determina, livre da alienação, e completamente engajada em um projeto transgressor.

Esse sentimento de agressividade e violência materializa-se na arte destes grafiteiros – integrantes do Borrvalho Crew – como atitude de intervenção social, onde a voz do morro se faz ouvir. Cada história é contada como única, mas vivenciada por todos da comunidade.

A personagem de Sônia aproxima-se das estruturas sociais hegemônicas quando, ao visualizar uma foto de um muro grafitado pelo Borrvalho Crew, utiliza-a, sem permissão, no convite de lançamento da nova coleção de sua loja de grife. Trata-se da apropriação dos bens comuns pelas instituições que alimentam o consumo.

Ao ver a arte do coletivo estampada no convite de lançamento da nova coleção da Galerie, Rodinei fica indignado e propõe que o coletivo faça uma “intervenção” na loja, grafitando paredes, manequins e balcões, durante a noite. No dia seguinte, ao entrar na loja, Sônia fica desesperada com a reação negativa que a mídia registraria no lançamento da coleção, o que para sua surpresa – e frustração estética – não se confirmou, pois a jornalista não apenas elogiou a ideia da intervenção como a arte em si, querendo, inclusive, fazer uma entrevista com o artista.

Temos, portanto, dois sofrimentos camusianos, aqui entendidos como duas contações de história de vida. Rodinei percebe que seu ato de protesto não teve o fim esperado, e Sônia sente que, mesmo com a aceitação da mídia, teve sua loja invadida, pois não reconhece o *graffiti* como arte, mas como ato de vandalismo.

³ Daí a importância de apresentarmos um esboço da literatura em língua inglesa, como expressão artística.

POIESIS EXISTENCIALISTA

Na tradição aristotélica, *poiesis* (o ato de produzir) diferencia-se da *physis* (a produção em si, a realidade) tanto pelo ato original e único do “artista”, quanto pela relevância que o posiciona como indivíduo no mundo. Avançando nesta concepção,

também a *phýsis*, o surgir e elevar-se por si mesmo, é [...] *poiesis*. A *physis* é até a máxima *poiesis*. Pois o vigente da *phýsis* tem em si mesmo o eclodir da produção. Enquanto o que é produzido pelo artesanato e pela arte, por exemplo, o cálice de prata, não possui o eclodir da produção em si mesmo, mas em um outro, no artesão e no artista, (Heidegger, 2002: 16)

que criando realidade(s), lhes dá sentido. Trago, então, a poética oral das vozes silenciadas (pois não são silenciosas!) para a discussão acadêmica. O que silenciaria essas vozes – se é que, de fato, são silenciadas? Os movimentos continuam acontecendo, os *rappers*, funkeiros, grafiteiros e pichadores continuam a produzir estéticas sociais que, cada vez mais, alcançam posições distantes de suas produções (e, percebam que não me refiro a locais determinados como centro e periferia, dada a impossibilidade de localizar tais polos, na contemporaneidade). Nesse ponto, aproximo os discursos visuais da oralidade no sentido da exigência de uma maior criticidade na recepção, pois não se trata apenas de “gostar” ou “não gostar”, mas de compreender o que está sendo dito, o que está sendo sentido e o que está sendo vivido. Trata-se de co(n)viver com o sofrimento desperto para poder existir verdadeiramente. Trata-se, também, de livrar-se de preconceitos estabelecidos; trata-se, enfim, de viver, como diria Albert Camus.

Uma postura existencialista, entretanto, não se firma inteiramente em Aristóteles. Acredito que a contribuição de Kierkegaard, filósofo e teólogo dinamarquês que, contrapondo-se aos ideais hegelianos e à própria Igreja da Dinamarca, fortaleceu bastante o que conhecemos hoje como existencialismo. O fato de suas ideias transitarem entre outras áreas do conhecimento, que não apenas a filosofia, imprime-lhe, sem dúvida, um caráter pós-moderno, essencial para o pensamento contemporâneo. Se é verdade que a construção teórica deste filósofo sofre forte influência da doutrina cristã, mas ao tratar da constituição identitária, também é verdade tratar-se de um fenômeno que não ocorre involuntariamente em relação à nossa consciência. Ao contrário, há uma grande demanda de esforço intelectual para acreditar em algo que não é facilmente compreensível (Kierkegaard, 2001). Ultrapassando as questões religiosas, traçamos, então, uma relação entre esse esforço com o absurdo camusiano. Ou seja, só após livrarmo-nos das ilusões oferecidas pela realidade que nos envolve é que podemos, de fato, tomar (cons)iência de nossa condição de existência.

E como fazer isso com poesia audiovisual? Certamente não significa apenas empoderar-se dos cânones estéticos já oferecidos pela tradição, mas retomando o termo clássico aristotélico, trata-se da *poiesis* (fazer), que coloca o saber erudito com/contra o saber popular. A estética canonizada e as estéticas subjetivas entram em colapso e se mostram, ambas, válidas.

Como verificamos isso na cena analisada? Se nos voltarmos para nosso personagem grafiteiro, podemos perceber que a realidade de sua obra (*physis*) reflete a sua própria condição humana – representante de um grupo subalternizado pela sociedade capitalista, que vê no poder de consumo a única forma de vida digna. Utilizo, propositalmente, realidade (e não, realidades), pois o objetivo do coletivo *Borrinho Crew* é protestar contra a sociedade de consumo. Destarte, na novela *Cheias de Charme*, o *graffiti* é, portanto, *poiesis de existência*, e está ‘numa dimensão entre oralidade e escrita’, pois requer uma reeducação semiótica para sua análise, mas também requer um sofrimento por parte do indivíduo, requer um certo grau de absurdidade camusiana para perceber a(s) ilusão(ões) criada(s) pela sociedade capitalista. Há muito mais do que o pertencimento ou a exclusão; há o estranhamento do mundo, o questionamento. E, nesse sentido, como já dizia Whitman, para haver um grande poeta, é preciso um grande público – e isso, a voz do *graffiti* do *Borrinho Crew* já conquistou. Não apenas na trama televisiva, mas na grande audiência que assiste à novela, pois demandas sociais são problematizadas, por

exemplo, as relações patrão/empregado, tradição artística/arte moderna, e luxo/lixo, como demonstrado nas [figuras 1 e 2](#).

Na intervenção que os grafiteiros realizaram na *Galerie*, fica clara a condição humana de uma classe subalternizada: o absurdo camusiano é percebido por quando, ao se sentirem excluídos, questionam os valores de um sistema capitalista que “petrifica” a compreensão mais ampla de uma sociedade que vive a ilusão do “luxo”. Ilusão, porque tudo é descartável, conforme os ditames de uma moda acessível apenas a uma pequena parcela da sociedade, que, por sua vez, só se mantém nesta posição pela exploração e apropriação de bens de consumo.

Certamente, não haveria questionamento se não houvesse a estranheza, a



absurdidade a que nos referimos, ou, nas palavras de Ramos, (1994: 43), «o espaço visual da cidade se altera, ganha outra dimensão pela ação de grupos ou indivíduos que por ali passam e imprimem sua marca. O muro vira mural... suporte para manifestações de todo e qualquer cidadão».

Na [figura 3](#), o choque, visível na expressão das personagens de Sônia e suas filhas demonstra a contradição existente e a instabilidade do poder hegemônico que se manifesta na estética canônica: a não aceitação do *graffiti* (como forma de expressão artística, e não de vandalismo) vai se deslocar para um nível de tolerância, quando essa obra for elogiada pela mídia. Não se trata de uma ruptura definitiva com o sistema, mas a promoção de uma possibilidade de ruptura, conforme veremos a seguir.

Na *Gramática do design visual*, de Kress e van Leeuwen (2006), há três metafunções responsáveis pela análise da imagem: a metafunção representacional, a interativa e a composicional. Cada uma delas, composta de elementos que estabelecem



relações entre os elementos da imagem e entre esses elementos e seus receptores. Para a metafunção composicional – que nos interessa nesse momento –, uma das categorias de análise é o valor de informação, ou seja, a posição dos elementos da imagem na relação direita/esquerda. Considera-se no lado direito a informação dada, já conhecida, e no lado esquerdo a informação nova. Analisando mais detalhadamente a [figura 3](#), percebemos a reação da personagem Lyara, que passou um tempo na Europa, e embora representante da classe “alta”, identifica-se com um modo de vida simples – não abre mão de certos confortos, mas reconhece que estes são necessários para se estabilizar no conflito entre pertencimento e estranheza no/do mundo. Ela reage positivamente, reconhecendo o *graffiti* como arte. Já a informação nova, representada por Sônia e suas filhas reflete uma atitude completamente oposta: indignação, ultraje e decepção. Para mãe e filhas, o que

Fig. 1-3 – Foto da cena exibida no dia 07/06/2012.

acontecer ali não era obra de arte, mas ato de vandalismo. Nessa perspectiva, a voz da existência subalternizada é silenciada, quase inaudível, o que resta dessa voz, é apenas o eco colorido deixado pelos matizes dos *sprays*.

A cena analisada traz o discurso presente nos espaços públicos da cidade para o interior de uma instituição particular da vida privada. Foi a dicotomia público/privado que possibilitou a existência da cidade como a conhecemos hoje (do grego *pólis*), pois, diferentemente do discurso realizado na *ágora*, o privado tinha uma função basicamente econômica, o que afastava do domínio público, priorizando a produção de itens necessários à existência biológica. Trata-se, segundo Hannah Arendt (1997: 124), daquilo que cada um sente em relação às atividades impostas, visto que o público exigia uma relação de dominância/obediência, inexistente no espaço público. Para ela, não há primazia de um modo de vida sobre o outro, bem como as atividades relacionadas a cada uma dessas esferas não devem ser hierarquicamente determinantes. Entre as atividades desempenhadas pelo homem, a saber, trabalho (atividades relacionadas à sua subsistência), fabricação (atividades técnicas) e ação (atividades que geram relações com os outros indivíduos). É nesta última que a autora foca sua atenção – aquilo que Aristóteles chamava de *zoon politikon*. Sua preocupação é com o «fato de que homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo» (Arendt, 1997: 15). Assim, a mensagem deixada pelos grafiteiros do Borralho *Crew* não é vandalismo nem crime, ao contrário, é manifesto de uma voz que sofrendo, reconhece a sua posição imposta, e luta para livrar-se dela. O *graffiti* de Rodinei e seus companheiros dá voz a um grupo consciente de sua condição humana, reafirmando uma *poiesis* existencialista.

CONSIDERANDO...

Mais do que arte, o *graffiti* é política; é *poiesis*. É uma forma de expressão/comunicação legítima e consciente de sua função social que surge na *ágora* da cidade contemporânea e tende a deslocar-se para outras instâncias, inclusive privadas, levando uma voz há muito ignorada: a voz dos que sofrem. Sofrimento consciente e voluntário porque requer a libertação das amarras do conformismo e do conforto. Sofrimento pautado na experiência cotidiana que, na tentativa de pertencer ao mundo que habita, o percebe cada vez mais distante de si, distante dos outros e condicionando a própria vida às instâncias privadas que determinam os direitos do público.

REFERÊNCIAS

- Arendt, Hannah (1997), *A condição humana*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- Camus, Albert (2008), *O mito de Sísifo*, Rio de Janeiro, Record.
- Furtado, Janaína R. - Zanella, Andrea V. (2009), «Graffiti e Pichação: Relações estéticas e intervenções urbanas», *Visualidades*, v. 7, n. 1, pp. 138-155.
- Germano, Marcelo (2005), «Popularização da ciência como ação cultural libertadora», in *V Colóquio internacional Paulo Freire: desafios à sociedade multicultural*. Recife, Disponível em: http://www.paulofreire.org.br/pdf/comunicacoes_orais/POPULARIZA%C3%87%C3%83O%20DA%20CI%C3%8ANCIA%20COMO%20A%C3%87%C3%83O%20CULTURAL%20LIBERTADORA.pdf.
- Heidegger, Martin (2002), «A questão da técnica», in *Ensaio e conferências*, Petrópolis, Vozes.
- Harvey, Irene E. (1990), *Derrida and the Economy of Difference*, Bloomington, Indiana University Press.
- Kierkegaard, Søren (2001), *O Desespero Humano*, São Paulo, Martin Claret.
- Kress, Gunther - Van Leeuwen, Theo (2006), *Reading images: The Grammar of Visual Design*, London, Routledge.
- Lévy, Pierre (2001), *As tecnologias da inteligência*, São Paulo, Editora 34.
- Ramos, Célia Maria Antonacci (1994), *Grafite, Pichação & Cia*, São Paulo, Annablume.
- Schlecht, Neil E. (1995), «Resistance and appropriation in Brazil: how the media and “official culture” institutionalized São Paulo’s grafite», *Studies in Latin*

American Popular Culture, n. 14, pp. 147-170.

Xavier, Nilson (2007), *Almanaque da telenovela brasileira*, São Paulo, Panda Books.

Whitman, Walt (2011), *Complete prose works: specimen days and collect, November boughs and good bye my fancy*, Charleston, Nabu Press.