

De pichação à manifestação artística: Um estudo dos graffitis de ACME 23 no âmbito da folkcomunicação

Soraya Venegas Ferreira¹
Deborah Galeano Arco²

RESUMO

O graffiti, antes visto como pichação criminosa e transgressão, em muitos ambientes mudou de status e passa a ser considerado manifestação de arte contemporânea. Embora ainda se mantenha nas ruas, entrou também para o universo das galerias de arte e das concorridas exposições. A partir desse processo de reconhecimento, além de ser aceito como expressão artística, o graffiti ainda é visto como modo de resistência e meio de comunicação alternativo à grande mídia. Neste contexto, esse artigo explora o viés comunicacional do graffiti através da teoria da folkcomunicação, criada por Luiz Beltrão com base nos conceitos de folclore e cultura popular. Com o objetivo de entender a relação entre grupos marginalizados e o graffiti, esta pesquisa selecionou a obra do artista Acme 23, morador da comunidade do Pavão-Pavãozinho, no Rio de Janeiro. Além de ser pioneiro no graffiti carioca, Acme 23 é ativista da arte urbana e foi o primeiro *grafiteiro* a expor em uma galeria de arte na cidade, além de ter participado de exposições internacionais.

PALAVRAS-CHAVE

Folkcomunicação - Graffiti - Grupos marginalizados - Rio de Janeiro - Acme 23.

From tagging to art: A study of ACME 23's graffitis as a folk communication expression

ABSTRACT

The graffiti, once seen as tagging and criminal trespass, in many environments changed status and became regarded as a manifestation of contemporary art. Although still remain in the streets, also entered the world of art galleries and crowded exhibits. From this process of recognition, in addition to being accepted as artistic expression, graffiti is still seen as a mode of resistance and alternative communication to the mainstream media. In this context, this article explores the communicational bias of graffiti through the theory of folk communication, created by Luis Beltrão based on the concepts of folklore and popular culture. In order to understand the relationship between the marginalized groups and the graffiti, this research selected the work of the artist known as Acme 23, resident at the Pavão Pavãozinho community, in Rio de Janeiro. Besides being a pioneer in Rio graffiti, Acme 23 is activist of street art and was the first graffiti artist to exhibit in an art gallery in the city, and also has participated in international exhibitions.

KEYWORDS

Folk communication - Graffiti - marginalized groups - Rio de Janeiro - Acme 23.

¹ Doutora em Comunicação e Cultura (ECO-UFRJ), com Pós-doutorado em Teorias do Jornalismo pelo PPGCom-UFF, professora titular da Universidade Estácio de Sá, onde coordena o curso de Jornalismo. Pesquisadora do Programa Pesquisa Produtividade da Unesa e avaliadora de cursos de Graduação e Graduação Tecnológica do MEC-INEP.

² Graduada em Jornalismo pela Universidade Estácio de Sá – campus Niterói

A arte nos muros: os primórdios do Graffiti

Desde a pré-história, época que antecede a escrita, existem pinturas, desenhos, gravuras realizadas em paredões rochosos e nos tetos das cavernas. O homem da pré-história já possuía a capacidade de se expressar através destas representações artísticas. As mais antigas datam do período Paleolítico (4.000 a.C). Para Celso Gitahy, “aquelas pinturas rupestres são os primeiros exemplos de graffiti que encontramos na história da arte”(GITAHY, 1999:11). Os grafismos mais comuns nos registros rupestres são “espirais, círculos radiados e linhas paralelas onduladas que podem significar, ao mesmo tempo, dependendo do grupo cultural, símbolos femininos ou masculinos, incesto, o movimento das águas”(GASPAR, 2006:12). Muitos desses traços são ainda encontrados hoje nos desenhos pelos muros do Rio de Janeiro.

Na Antiguidade, a manifestação artística mural se fez presente tanto no Oriente quanto no Ocidente. As pinturas egípcias realizadas nas paredes das pirâmides misturavam imagens e escritas “predominando a função decorativa e a aplicação de técnicas mais requintadas”(GITAHY, 1999:14). Em Roma, além das pinturas portáteis, feitas muitas vezes em tábuas de madeiras, havia a arte parietal romana: pinturas e graffiti que utilizava as paredes, tetos e muros como suportes. Nos últimos séculos a.C, quando os romanos conquistaram a Grécia, eles disputavam as pinturas portáteis gregas para sua galeria pessoal. Muitos destes originais gregos foram reproduzidos nas casas e em muros romanos. Nas cidades de Pompéia e Herculano era comum casas com as paredes pintadas com a técnica dos afrescos, tanto na parte externa como nos cômodos, exceto na cozinha, nas latrinas e na dispensa.

A arte nas paredes e muros evoluiu e no contexto do entendimento dos movimentos precursores do que hoje conhecemos como graffiti. Há de se destacar, já no século XX, o muralismo mexicano, que surgiu em decorrência da Revolução Mexicana de 1910, considerada, por muitos, como a primeira grande mobilização social do século a exigir a reforma agrária. Entre os principais representantes do muralismo mexicano temos: **Clemente Orozco** (1883-1949), **David Siqueiros** (1896-1974) e **Diego Rivera** (1886-1957).

O Muralismo foi um movimento artístico com propósito principal de democratizar o conhecimento histórico através da arte em espaços públicos, onde o povo podia apreciá-la. Estas formas de arte representavam, em muros e através de diversas formas de expressão (esculturas, painéis e gravuras), opiniões e críticas dos artistas, que buscavam dialogar com a cidade e seu povo sobre fatos históricos, políticos e sociais (WEBSTER, 1992). A influência revolucionária seria expressa em grandes murais nos edifícios públicos, que foram a principal tela dessa nova arte.

As principais representações vieram do revivamento da criatividade da antiga cultura mexicana, portanto, a sua principal proposta era o “retorno” às origens indígenas. Os pintores mexicanos, inspirados pela atmosfera da revolução Zapatista, iniciaram uma proposta de “arte revolucionária”. Assim, na primeira metade do século XX, o México vivia uma importante momento cultural, “pois nessa época os muralistas constituíam o grupo mais atuante e criativo que formava a vanguarda cultural revolucionária do México, com forte sentido do valor social de sua arte”. (CASTELLANI, s/d)

Outro movimento cultural normalmente associado à emergência do Graffiti é o *Hip-Hop*, que surge nos subúrbios dos Estados Unidos no final da década de 1970. Estes subúrbios, como Brooklyn, eram conhecidos por sua pobreza, violência e população predominantemente negra e latina. Tinham como prática o confronto entre gangues armadas pelo domínio do território. Neste tempo, o “ringue” deixou de ser a rua, onde aconteciam as violentas brigas, e se transferiu, em parte, para as pistas de dança. As gangues rivais continuaram a competir entre si, mas desta vez, utilizando os passos de *break*, dançado ao som do *Hip-Hop* ou do *Electro*. Considerado o criador do *Hip-Hop*, o DJ Afrika Bambaataa, pseudônimo de Kevin Donovan, teria se inspirado na forma pela qual se transmitia a cultura dos guetos americanos e também pela forma de dançar, que era saltar (*hop*) movimentando os quadris (*hip*). De acordo com o autor William da Silva e Silva em seu artigo *Intervenção Parietal Contemporânea: O Graffiti Carioca e a Contracultura*, Bambaataa declara:

“Quando nós criamos o hip-hop, o fizemos esperando que seria sobre a paz, amor, união e diversão e que as pessoas se afastariam da negatividade que estava contaminando nossas ruas (violência de gangues, tráfico de drogas, complexos de inferioridade, conflitos entre afrodescendentes e latinos). Embora esta negatividade ainda aconteça aqui e ali, à medida que a cultura cresce, nós desempenhamos um grande papel na resolução de conflitos e no cumprimento da positividade”.(SILVA, 2006: 4)

O mesmo criador do *hip-hop* é também fundador da Organização Não Governamental Zulu Nation, com sede em Nova Iorque, que tem por objetivo divulgar o movimento hip-hop baseado na paz, no amor, na união e na diversão. Esta ONG possui diversas afiliadas espalhadas pelo mundo, inclusive no Brasil, encarregadas de difundir os ideais do hip-hop, abrangendo a música, a dança, o orgulho da afro-descendência e a arte através do graffiti.

Ainda no início da década de 1970, nos guetos americanos, inscrições de siglas, muitas vezes incompreensíveis, marcavam os vagões e começaram a chamar a atenção dos usuários. Eram os chamados *tags* – uma espécie de assinatura que identificava um determinado grupo e também tinham o objetivo mostrar domínio pelo local. Surgiram então os *writers*. Assim eram denominados os que “bombardeavam” a cidade com os “enigmáticos rótulos cifrados”

(CAMPOS, 2008). A partir da visibilidade, os *tags*, além de ser uma forma de demarcar o território, passaram a propagar e reforçar a cultura e a identidade dos latinos e negros que compunham a periferia de Nova Iorque. Acerca disto, Souza e Mello afirmam:

“Buscando a produção de uma identidade, (os negros e os latinos) preencheram as ruas e metrô da cidade inicialmente com seus Nicks (do inglês, apelidos), também chamados de signatures (o inglês, assinaturas) seguidos dos números de suas casas. Magnani (2005) coloca exemplos como STITCH 1, Freddie 173, CAT 187, T-REX 131, SNAKE 1 e RAY-B 954. Uma maneira de reforçar seu pertencimento àquele espaço urbano e àquela cultura. Esse processo culminou no fortalecimento da estética própria do graffiti. Nas laterais dos trens do metrô, a mensagem era móvel, transitava por toda malha urbana da cidade e levava aos bairros mais distintos a mensagem daquele grupo. No contexto nova-iorquino, o graffiti inseriu-se como um dos elementos que formou a tríade do hip-hop, movimento essencialmente metropolitano composto também pela dança (break) e música (rap).” (SOUZA e MELO, 2007:1996)

Frases e desenhos com uma estética ousada despertaram a atenção de autoridades que passaram a reprimir e a tentar conter a ocupação promovendo uma “limpeza” dos espaços pintados (TEIXEIRA, s/d). Sobre estes artistas, a pesquisadora Célia Antonacci Ramos diz que a imaginação através das imagens passou a circular nos trens de Nova Iorque. Ela cita o autor Craig Castleman, que em seu livro *“Getting Up” – Subway Graffiti in New York*, que afirma que os *writers* eram, em sua maioria, estudantes de artes e design na década de 70 e interessados em história da Arte. Eles exerciam seu talento para o desenho, trocavam ideias, experiências, conhecimentos em técnicas, estilos, materiais e lugares para que pudessem expressar a transgressão (RAMOS, 2007:1262). Ainda segundo a pesquisadora:

“Linguagem de princípio transgressor, sem proteção ou vigilância, até mesmo os trabalhos mais escondidos e expressivos acabam sendo invadidos por outros grafiteiros ou, mais frequentemente, apagados por ordem das autoridades administrativas, e seus autores, quando pegos em flagrantes presos e autuados. Na carona dos sujeitos anônimos, muitos artistas de renome participaram destas transgressões; ou, vice-versa, muitos jovens fizeram fama e se posicionaram como artistas de mercado após as intervenções nos trens e muros da cidade.” (RAMOS, 2007:1263)

Contudo, o surgimento do graffiti, segundo as autoras Taís Souza e Lilian Mello, está ligado também ao movimento realizado na França, em maio de 1968, no qual estudantes reivindicaram mudanças no sistema de ensino. Nos muros da Universidade de Sorbonne, eles deixaram claro o espírito transformador presente na manifestação. “O *spray* viabilizou que as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas, fossem rapidamente registradas nos muros

da cidade.” (GITAHI, 1999:21). De acordo com Célia Ramos, outras frases espalhadas por Paris marcaram o protesto, dentre elas: “É proibido proibir”, “É proibido o trabalho alienado”, “A imaginação toma o poder”. Ações como essas “marcaram a presença dos jovens na história do protesto e projetaram para muitas outras cidades e grupos de jovens a transgressão lúdica de viver a cidade como espaço da comunicação” (RAMOS, 2007:1262). Os ideais do movimento se disseminaram outros países europeus e chegaram do continente americano.

Outro acontecimento em que a expressão através dos muros chamou atenção ocorreu em Berlim. Devido à Guerra Fria, quando o mundo era “dividido” em dois blocos, a cidade foi dividida por um muro de 4,5 metros de altura por 166 quilômetros de extensão com o objetivo de impedir as pessoas de atravessarem do lado Leste para o Oeste. De um lado, estava a Alemanha Oriental com seu muro sempre limpo e do outro, a Alemanha Ocidental, onde o muro, a partir de 1985, foi ganhando cores, inscrições, desenhos e frases de protesto contra a situação sociopolítica, cultural e de segregação vividas pelo país.

Segundo Célia Antonacci Ramos, entre 1986 a 1989, cada centímetro do muro do lado Ocidental foi disputado entre berlinenses e imigrantes, por pessoas de diversas classes sociais, artistas, turistas e ativistas. Além de frases anônimas, como *Death to Tyrans, Berlin will be WALL-free, The Wall must stay, Concrete makes you happy, Shit, I like Beuys (boys), I was here*, inúmeros mosaicos, colagens e desenhos fizeram parte do muro. “Pintando, desenhando, escrevendo ou fotografando, as pessoas se apoderavam do muro, transformando um espaço de segregação em espaço de comunicação e de patrimônio”(RAMOS, 2007:1264). Estes fatos foram fundamentais para a propagação mundial do graffiti, ficando este associado à juventude, à rebeldia, ao protesto e ao caráter revolucionário.

O Graffiti chega ao Brasil

Assim como no México, a arte mural esteve presente no Brasil com o propósito de utilizar o espaço público para divulgar e democratizar o conhecimento histórico através da arte, sendo representada por esculturas, painéis e gravuras (WEBSTER, 1992). Diversos artistas se destacaram, entre eles Cândido Portinari e Di Cavalcanti. Este último, realizou o painel da fachada do Teatro Cultura Artística de São Paulo que possui cerca de 15 metros de comprimento. Mas, o que seria o início do movimento mais próximo do Graffiti aconteceu entre os anos 70 e 80 do século XX, sob influência americana. Foi neste momento que o que seria chamado, posteriormente, de hip hop, surge no Brasil “como um movimento social que utiliza as

práticas estéticas enquanto instrumento na luta pelo reconhecimento (...) e veicula a temática da desigualdade, da violência, do cotidiano, do orgulho da herança afrodescendente e da politização de um discurso estético” (VENTURA, 2009). Com o declínio dos *bailes blacks* marcados pela consciência racial e orgulho negro divulgados via *soul music*, surge, primeiramente em São Paulo, um novo jeito de dançar, com passos “quebrados”. Era o *break*, primeira manifestação do *hip hop* no Brasil.

Neste embalo, começam a surgir na capital paulista os primeiros graffitis ligados à essência do *hip hop*, junto com uma nova forma de contar e cantar a realidade da população negra e periférica que se encontra à margem da sociedade. Com *Rhythm and poetry* (ritmo e poesia), surgia o Rap brasileiro. Completava-se então, a tríade do *hip hop* no Brasil: a dança (*break*), a música (RAP) e a arte (graffiti).

Mesmo antes dessa “explosão” do Graffiti em São Paulo, houve alguns artistas precursores não diretamente ligados ao movimento hip-hop. Esse é o caso, por exemplo, de Alex Villauri. Italo-etíope, chegou ao Brasil em 1964 e seus primeiros graffitis eram simples e foram aprimorados com o tempo. Sua primeira marca a chamar atenção foi uma botinha preta de salto agulha e cano longo que foi ganhando outras composições, até que se formou a imagem de uma mulher. Os desenhos de Villauri eram feitos com máscaras oriundas das aulas de gravura na Faap (Faculdade de Artes Plásticas de São Paulo). Muitos de seus graffitis vinham de uma coleção de carimbos dos anos 50. As imagens despertaram curiosidade. De acordo com Gitahy, “todos queriam saber quem era o autor destas imagens negras nas paredes da cidade. Quando a imprensa descobriu, ele ficou famoso e participou de três bienais de São Paulo, além de muitas exposições em galerias” (GITAHY, 1999:54).

Outro artista considerado o precursor do graffiti no Brasil é Hudinilson Júnior. Ele formou o grupo 3nós3 juntamente com Mário Ramiro e Rafael França. Este grupo tinha como objetivo intervir na paisagem urbana propondo “interversões” (como o próprio grupo chamava), ou seja, oferecer à cidade uma nova versão do espaço urbano (GITAHY, 1999: 51). Sendo assim, 3nós3 realizava ações noturnas visando chamar a atenção da população para espaços pouco notados cotidianamente. Até 1982, ano em que o grupo se desfez, foram realizadas dezoito “interversões”. Com eles, diversos outros artistas passaram a utilizar a cidade como suporte para suas obras. Dentre eles, Carlos Matuck, Mauricio Villaça, John Howard, o grupo TupiNãoDá. No dia seguinte a morte de Alex Villauri ocorrida em 26 de março de 1987, seus amigos *grafitaram* o túnel da Avenida Paulista para homenageá-lo. Assim, o dia 27 de março é comemorado como o Dia Nacional do Graffiti.

Com relação ao graffiti ligado ao hip-hop, William da Silva e Silva o divide em três categorias: o graffiti, o graffiti hip-hop, no qual se enquadra a obra do artista Acme 23, e a pichação. O graffiti hip hop é definido por William como:

[...] comunicação visual que utiliza como suporte paredes, muros e laterais de viadutos, geralmente realizado com tinta *spray* ou tinta óleo, contém técnicas plásticas específicas e estilos próprios: *Throw-up*, *Wild*, *3-D* e o *Free Style* que comportam letras, códigos grupais e ideógrafos completos. (SILVA, 2006:2)

O estilo *Throw-up* é considerado o mais barato, mais simples e mais fácil de fazer. Utiliza pouco material e pouca tinta e o fundo como contraste. Sua característica é a letra arredondada. Já o *Wild* é considerado o mais criativo dentre os estilos e o mais difícil de ser interpretado por quem não é *grafiteiro*, pois traça nomes e formas de letras mais complexas. O 3-D é o mais realista, pois utiliza muitas nuances, cores e sombras que dão a impressão de que o desenho salta do muro. E o *Free Style*, como o nome sugere, é livre. Não importa qual é o tema, o material utilizado, podem-se usar letras, assinaturas. Enfim, engloba diversas criações do graffiti hip-hop. (SILVA, 2006:2)

Como o movimento hip hop está ligado à inclusão social, seu alvo é o jovem da periferia, da comunidade que vive à margem da sociedade, dando “voz” aos grupos marginalizados para que possam ser notados como parte integrante da sociedade. Porém, nada impede que outras pessoas de diferentes faixas etárias ou classes sociais ingressem no movimento. Não se sabe precisar se este tipo de graffiti surgiu no Brasil na década de 80, com a chegada do hip-hop ou se foi posteriormente. Alguns dos *grafiteiros hip-hopianos* que atuam hoje no Rio de Janeiro são Acme 23, Akuma, ECO, Fada e Heloi. Muitos artistas do graffiti tiveram o primeiro contato com spray através da pichação. A pichação surgiu e se intensificou nos centros urbanos, tem a cidade como suporte e as tintas como material e deve ser diferenciada no graffiti na medida em que “assim como o graffiti, a pichação interfere no espaço, subverte valores, é espontânea e efêmera. Uma das diferenças entre o graffiti e a pichação é que o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita, ou seja, o graffiti privilegia a imagem; a pichação, a palavra e ou a letra” (GITAHY, 1999: 19).

O ato de pichar também não é novo. Em Pompéia, atingida erupção do Vesúvio em 79 d.C., as paredes eram muito pichadas com inscrições de diversos tipos: xingamentos, cartazes eleitorais, poemas, anúncios. Na Idade média, as bruxas perseguidas pela Inquisição eram castigadas e cobertas de piche. Já as paredes dos conventos costumavam aparecer com

pichações feitas por padres que não simpatizavam com aquela ordem. Tempos depois, era comum as pessoas picharem o muro da residência de inimigos, com acusações. A partir daí, a pichação passou a ser usada na intenção de abalar a imagem dos governos, e também divulgar ideologias.

Com o passar do tempo, também no Brasil, a pichação adquiriu novos sentidos. Dela passaram a fazer parte declarações de amor, piadas, ou, somente, divulgação do nome dos autores. Por ser considerada inicialmente subversiva, sua prática era feita à noite. Muitos pichadores, como eram chamados, foram detidos, muitas vezes de forma violenta, pelas autoridades policiais. Alguns *grafiteiros* se posicionam a favor dos pichadores. Mas, entre os anos 80 e 90, em termos práticos, no Brasil, o graffiti e a pichação não eram considerados distintos. Seus praticantes sofriam as mesmas sanções, isto é, eram presos como criminosos, autuados, fichados e tinham seu material apreendido pela polícia. Hoje, a situação está diferente e o graffiti passa a ser considerado arte contemporânea, sendo visto geralmente como manifestação de caráter positivo.

O graffiti enquanto folkcomunicação

Em decorrência das pesquisas de Luiz Beltrão, um dos pioneiros nos estudos da Comunicação no Brasil, surgiu o termo folkcomunicação. Para o autor, a folkcomunicação é a comunicação dos marginalizados³, isto é, grupos que estão à margem da mídia, e que criam outros canais de expressão. De acordo com Beltrão, há três tipos de grupos marginalizados: os rurais, os urbanos e os culturalmente marginalizados. Os marginalizados rurais, definidos pelo autor no livro *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*, são moradores de áreas geograficamente isoladas, sem acesso à luz elétrica, saneamento básico, transportes públicos eficientes. Essas pessoas possuem baixo nível intelectual, sendo muitas vezes, semi-analfabetos ou analfabetos. Tem uma maneira própria de falar com vocabulário peculiar, regional e mais enxuto. Como não possuem acesso aos meios de comunicação de massa, quer seja como comunicadores ou receptores, eles não deixam de se comunicar à sua maneira, de se informar e de manifestar sua opinião diante dos fatos.

³ Palavra utilizada com o sentido definido por Karina Janz Woitowics no livro *Noções básicas de Folkcomunicação*. Ed. UEPG, Ponta Grossa, 2007. p. 60. de que “trata-se da diversidade de lugares e posições ocupadas pelos indivíduos e grupos sociais, em que é possível estabelecer relações de proximidade ou marginalidade com os setores dominantes”.

Para a própria informação e instrução velem-se, preferencialmente, de canais interpessoais diretos: as conversas, o relato de *causos* e estórias, a transmissão de conhecimentos e normas de contuda tradicionais, através dos pais, parentes, membros mais velhos e experientes da comunidade dos seus próprios líderes que os aconselham e orientam, de alguns missionários e pregadores leigos carismáticos, que adquiriram sua confiança. (BELTRÃO, 1980: 42)

Para esse estudo, contudo, o foco será nos dois outros grupos definidos pelo autor. Os marginalizados urbanos são formados pela população de baixa renda, que pode ser formada por trabalhadores subempregados, mas também aposentados, biscateiros, prostitutas e outros que praticam atividades ilícitas como ladrões, bicheiros e foragidos da justiça. Alguns moram em conjuntos residenciais ou vilas populares, pois conseguem pagar prestação ou aluguel. Contudo, a maioria mora nas favelas, como Acme 23, ou periferias e subúrbios; habitam em moradias construídas sem nenhum planejamento, utilizando madeiras, barro, papelão, palhas e telhas reaproveitadas. O autor pontua que é difícil a identificação dessas pessoas com os meios de comunicação de massa, muito em virtude de não conseguirem, muita das vezes, entender, decodificar a mensagem devido ao baixo nível intelectual. Por terem o estilo de vida diferente do que é veiculado, eles não conseguem se inserir no contexto, se mantendo à margem.

Beltrão em seu livro *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*, de 1980, afirma que, desta forma, o grupo prefere almanques, folhetos, revistas, “sobretudo ilustrados, a cujos textos e conteúdos dão interpretação própria, adequando-os à sua realidade e vivência” (BELTRÃO, 1980: 58). Para ele, o misticismo e a violência são os elementos culturais que conduzem a preferência do grupo por determinados meios de comunicação ou programas que reproduzam o sensacionalismo, ocorrências policiais, manifestações tumultuadas, esportes como futebol, automobilismo e boxe, publicações religiosas, programas de auditório, músicas populares, novelas, programas que distribuem prêmios, ou ainda, canções sertanejas, sambas, frevos ou músicas religiosas. Já para manifestarem suas opiniões, ideias e pensamentos, utilizam os meios denominados *folk*.

Contudo, é nas

[...] *manifestações coletivas e atos públicos*, promovidos por instituições próprias (sindicatos, associações desportivas, beneficentes e recreativas, como escolas de samba, clubes carnavalescos e conjuntos folclóricos, ou organizações religiosas, como umbanda, camdomblé, igrejas e tendas de confissões evangélicas pentecostais) *que, sob formas tradicionais, revestindo conteúdos atuais, sob ritos, às vezes universais, mas consagrados pela repetição oportuna e especialmente situada, essa massa popular urbana melhor revela suas opiniões e reivindicações, exercitando a crítica e advertindo os grupos do sistema social dominante de seus propósitos e de sua força*” (grifo do autor). (BELTRÃO, 1980: 60)

Segundo o autor, os marginalizados urbanos aproveitam para se comunicarem através das festas religiosas urbanas tais como: dias de santos católicos ou de orixás da umbanda ou candomblé, batizados, manifestações mediúnicas e espíritas, sessões públicas de oração, cura e libertação, folia de Reis, festa do Bonfim, entre tantas outras oportunidades. As celebrações cívicas também fazem parte destas oportunidades, pois provovem o encontro para recordar, homenagear e exaltar figuras da política, ou fatos históricos que foram importantes para a formação do país. Também proporcionam um momento de folga para o trabalhador, que se envolve em desfiles cívicos, competições atléticas e apresentações de bandas e corais. E, ainda há o carnaval, que engloba não só as escolas de samba, nas também o maracatu e o frevo, eventos importantes e representativos para as camadas populares urbanas (BELTRÃO, 1980).

Esse cenário apresentado pelo autor perdura até a atualidade no que diz respeito às condições em que vive o grupo urbano marginalizado, pois as pessoas ainda nos morros em barracos ou casas simples, sem acesso digno à saúde, educação ou saneamento básico. Sofrem com serviço de transporte público em decorrência também de se encontrarem geograficamente mais isolados dos centros urbanos, sendo necessário, assim, recorrerem a transportes urbanos alternativos como moto-táxis e lotações (vans e kombis). Já os grupos culturalmente marginalizados são compostos por pessoas que contestam a cultura e a organização social vigente, ou seja, adotam uma postura política e filosófica contestatória às ideias e práticas estabelecidas pela sociedade. Estes grupos se consideram afastados dos outros, seja de maneira forçada ou voluntária, e utilizam meios para se aproximarem do público rural ou urbano e transmitir sua mensagem, sendo ela convencional ou de folk.

Submetidos à repressão pelos agentes do governo ou das instituições que buscam minar, exercitam criativa capacidade de camuflar suas mensagens, ora usando linguagens sofisticadas e códigos específicos, ora imprimindo-lhes duplo sentido, ora, enfim, empregando canais e centros de difusão que escapam à vigilância normalmente exercida pela autoridade censora. (BELTRÃO, 1980: 103)

Beltrão destaca que estes grupos atuam de forma clandestina, como os pichadores, até se organizarem e alcançarem grande número de adeptos, o relaxamento de restrições legais e até situações de regalias. Três grupos contestatórios se destacam, no Brasil, por sua maior frequência em ações comunicacionais, são eles: messiânico, político-ativista e erótico-pornográfico. O grupo messiânico é formado por indivíduos que seguem um líder carismático, que se considera enviado por Deus com a missão de propagar o fim dos tempos e fazer da Terra um paraíso, que interpreta os ideais e dogmas religiosos de forma muito pessoal, indo de

encontro às crenças e denominações religiosas dominantes. Já o grupo político-ativista é constituído de indivíduos que tem como ideal a manutenção da opressão e dominação vigentes. Em geral, a sociedade considera a sua ideologia “exótica e insuportável”, pois visa realizar uma revolução política e social utilizando a força bruta como mecanismo de imposição de suas ideias. E, por fim, o grupo erótico-pornográfico, que é composto por aqueles que propõem reformas na moral e bons costumes apregoados pela sociedade como sendo os corretos e saudáveis, proclamando a liberdade sem limites à satisfação dos desejos sexuais (BELTRÃO, 1980: 103). O autor destaca que esses grupos são semelhantes pois

[...] observa-se, como princípio dominante, a aspiração coletiva a uma vida livre de sofrimentos, angústias, injustiças e opressões e/ou de pleno gozo das riquezas e prazeres que a civilização proporciona a uma minoria privilegiada. Nos dois primeiros aparece, como fator decisivo, uma liderança carismática, isto é, convencido da posse da verdade e de forças e poderes para a condução de homens e massas aos objetivos reformistas que se traçaram (BELTRÃO, 1980: 104).

Estes grupos marginalizados buscam a melhor maneira de se comunicar, fazer ouvir, expressarem seus anseios e opiniões sobre qualquer assunto que seja. Segundo Beltrão, eles recebem a mensagem transmitida por canais indiretos (TV, mensagens de folhetos) que são repassadas por um agente-comunicador que age como um intermediário na decodificação da mensagem (BELTRÃO, 1980: 27). A não utilização deste comunicador só ocorre quando o receptor domina e é capaz de usar o código em resposta. Sendo assim, o sistema da folkcomunicação se difere do sistema de comunicação tradicional.

Acme 23 e a folkcomunicação

A trajetória profissional de Acme 23 é repleta de histórias e fatos comuns aos que hoje conseguem viver do graffiti. Nascido de parto caseiro na comunidade Pavão-Pavãozinho em Copacabana, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, Carlos Esquivel⁴ se diz autodidata no graffiti. Como quase todo artista deste ramo, seu primeiro contato com o spray foi através da pichação, em 1994. Trabalhava como *office boy* e, como diversão, pichava ônibus, muros da cidade ou qualquer outra coisa que servisse como suporte, deixando sua marca. Amante do skate, ele assistia a muitos vídeos do esporte e os desenhos das pistas sempre chamavam sua atenção, assim como os filmes em que o graffiti servia de cenário. Então, seus amigos tiveram a ideia de fazer alguns graffitis na pista de skate que usavam, pois achavam que estava mal conservada e

⁴ Informações obtidas em entrevista concedida por email à pesquisadora Deborah Galenao Arco.

pediram a Acme. Mas, nesta época, o artista não imaginava fazer o graffiti na cidade do Rio, não tinha ainda esta ambição e achava que essa “moda” não teria êxito.

Em 1997, Acme 23 (*tag* escolhida para assinar seus desenhos) iniciou no graffiti realizando os desenhos nos muros da comunidade onde nasceu. Ativista da arte urbana, é renomado pelo seu pioneirismo no graffiti carioca. Inspirado pelo cotidiano, pela memória comunitária e pelo cenário social e político, Acme expressa suas opiniões, visões e anseios. Mas o início não foi nada fácil, pois o graffiti ainda não era visto como arte, mas sim como um ato de vandalismo e de depredação do espaço público, ou seja, era visto como pichação. Por isso, Acme 23 passou por diversas situações constrangedoras: apanhou da polícia, foi preso enquanto realizava graffiti no Jardim Botânico e em Paracambi, sendo sempre questionado se havia autorização para a realização do desenho. Mas, diz que hoje a situação mudou. A abordagem policial ocorre de maneira mais educada, até mesmo porque o graffiti passou a ser visto como arte, e não mais como ato de vandalismo.

Hoje em dia o cara sai na rua aí e o polícia fala pra ele ‘boa tarde’. Se for de manhã, ‘bom dia’, se for de noite é ‘boa noite’. Mas antigamente, o cara chegava já falando ‘você tem autorização pra fazer isso aí, meu amigo?’. Se você não for educado (...) acabava arrumando problema na rua muito grande. Eu arrumei muitos. (...) já tomei muita pancada na rua. São muitas coisas que passou, quem começou naquela época, a gente ficava pensando assim ‘isso aqui não é Nova Iorque’. Meu sonho era ver tudo isso aqui graffitado.⁵

Além do pioneirismo no graffiti carioca, também foi o primeiro *grafiteiro* a expor sua arte em uma galeria do Rio de Janeiro, a Haus Arte Contemporânea. E foi além, expôs também na galeria Art Paris e no Teatro Arena, ambos na França, e em diversas outras galerias do Brasil. Contudo, sua primeira exposição individual ocorreu somente em julho de 2012, no Rio de Janeiro. Por encomenda e já reconhecido, realizou trabalhos para empresas de grande porte como Museu Histórico Nacional, Nike, Docas, Botafogo Futebol e Regatas, entre outros. Em 2008, Acme 23 tornou-se sócio fundador do Museu da Favela (MUF), exercendo o cargo de presidente até 2011.

O MUF é uma ONG de caráter comunitário fundada por Acme 23 juntamente com lideranças culturais das favelas Pavão–Pavãozinho e Cantagalo, ambas na Zona Sul carioca. O objetivo do MUF é transformar estas comunidades em um monumento turístico carioca da história de formação das favelas, das origens do samba, da cultura negra. Lá são realizadas diversas atividades culturais, oficinas de música e, claro, de graffiti, coordenada e executadas por

⁵ Trecho da entrevista de Acme 23 ao Woohoo News disponível em www.subsoloart.com. Acessado em 14/03/2014.

Acme 23. O artista trabalhou ainda em montagens de cenários de eventos culturais e de programas televisivos. Acme 23 participou e ainda participa de projetos em conjunto com outros *grafiteiros*, realizando exposições e pinturas de painéis como Bambas da Lapa em parceria com a Prefeitura do Rio de Janeiro e a Ambev; pintura do camarote VIP do Prefeito Eduardo Paes para o lançamento do filme Rio, no sambódromo da cidade; painel retratando a História do Brasil, no Museu Histórico Nacional, entre outras obras. Também recebeu dois prêmios, o EUROGRAFF - Paris (Encontro Mundial de Graffiti na Europa) e o Geração HIP HOP do SESC RJ.

Já estabilizado na carreira, Acme 23 afirma que o *grafiteiro* acaba trabalhando como ilustrador para ganhar dinheiro, até que sua arte se destaque fazendo com que ele possa viver somente dela. Depois que se descobriu artista, Acme 23 que não se imagina fazendo outra coisa. Sobre isso diz: “Quando comecei com isso (o graffiti), eu tinha certeza que queria ser isso desde quando nasci. Já nasci nessa intenção, fazer desenho. (...) Se eu não tivesse as mãos, de repente pintaria com o pé. É pra isso que eu vim, pra fazer o meu graffiti”⁶. O caminho profissional de Acme foi trilhado não só por exposições em galerias, prêmios e painéis, mas também por realizações de atividades pedagógicas como palestras, *workshops* e performances desenvolvidos em escolas, universidades e museus.

No sentido de mostrar um pouco da expressividade e dos temas retratados pelo artista, foram escolhidos cinco desenhos que refletem a teoria da folkcomunicação ao tratarem de política, justiça, corrupção e violência. São eles: Mensalão (Figura 1); Tem joio no trigo – 100 chance (Figura 2); DG (Figura 3); Nossa Senhora Aparecida (Figura 4) e São Jorge (Figura 5).

Pode-se perceber o intenso usos das cores e o traço firme que identifica o artista nos cinco desenhos. Em *Mensalão*, podemos identificar o Deputado Jefferson com o microfone nas mãos como se estivesse trazendo a público o caso. Junto dele, estão os principais envolvidos no esquema como Delúbio Soares, José Genoíno, Marcos Valério, José Dirceu e o presidente Lula. Pode-se observar também a oposição ao governo, representada por Heloísa Helena (senadora por Alagoas e fundadora-integrante do Partido Socialismo e Liberdade, o PSOL), vibrando com o acontecimento. O graffiti não se restringe a apenas um tema, visto que, nesse caso, além da política, o escândalo se caracteriza também pela corrupção. De acordo com os autores Coutinho e Miguel (2007), os veículos de comunicação que mais noticiaram o fato foram e acompanharam os desdobramentos foram os de alcance nacional. Sendo assim, a maioria população que integra

⁶ Trecho da entrevista de Acme 23 ao Woohoo News disponível em www.subsoloart.com. Acessado em 14/03/2014.

o grupo dos marginalizados urbanos, definido por Beltrão, ficou alheia ao acontecimento. Portanto, o graffiti cumpriu o papel de mostrar para este grupo, de forma mais simples e visual, decodificando a mensagem que está sendo divulgada pelos meios de comunicação de massa. De acordo com Beltrão, ao decodificar esta mensagem para os indivíduos que compõem o grupo, forma-se a audiência Folk. Quanto à linguagem, é utilizada a gíria “esculacha”, fazendo uma aproximação com o linguajar das pessoas que vivem na localidade, facilitando o entendimento.

Tem Joio no trigo – 100 chance é composto por uma mão, como se fosse um tronco de árvore, que apresenta a marca de um tiro na palma, por onde escorre o sangue. Nos dedos, temos imagens da máscara do mágico *Mister M.*, do super herói Batman, mas o que chama a atenção são as imagens da caveira com a boina, símbolo do BOPE (Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro) e a de um rosto coberto por uma camisa vermelha, geralmente utilizada por bandidos para esconderem o rosto para não serem identificados quando cometem algum delito ou quando estão nas comunidades vigiando a movimentação. Em volta da mão, há o ramo de trigo, e no punho está escrito “100 chance” em cima de uma faixa com desenhos de caveiras que se assemelha há um rolo de papel higiênico. Ao fazer a análise deste graffiti nota-se que ele retrata a violência vivida diariamente pelos moradores da favela, que correm o risco de serem mortos acidentalmente por uma bala perdida. A expressão “tem joio no trigo”, dito popular baseado em uma parábola bíblica, que dizer que há algo de ruim misturado com algo bom, fazendo referência à corrupção na polícia, aos bandidos misturados aos moradores de bem nas comunidades. E tudo isso gera a violência que tira a chance (100 chance) de vida e realização dos que morrem nesse conflito diário. Porém, o termo “100 chance” permite dupla interpretação (cem ou sem), pois também pode ser entendido não só como a perda, mas também como inúmeras oportunidades de se conseguir algo. Além disso, o Mister M. é aquele que revela a mágica, ou seja, o “X-9” da favela, que delata os criminosos aos policiais ou a outros bandidos de facção criminosa inimiga.

O terceiro graffiti escolhido, *DG*, foi realizado em 2014 na comunidade Pavão–Pavãozinho, em Copacabana, que tem uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) desde 2009. Ele é composto pela figura do dançarino do programa *Esquenta!* da Rede Globo, Douglas Rafael da Silva Pereira, conhecido como DG, que foi encontrado morto na manhã do dia 22 de abril de 2014. O corpo estava nos fundos de uma creche com marca de tiro nas costas. No dia anterior, fora realizada uma operação policial na comunidade. No desenho, DG foi retratado de maneira alegre. Identifica-se o nome dele, a menção ao grupo de funk do qual fazia parte, o Bonde da Madrugada, uma estrela e uma lua, a frase da música “Tá escrito” do grupo de pagode

“Revelação” que diz “É Deus que escolhe a estrela que tem q brilhar” e o pedido de justiça. Atrás da dafigura de DG está o desenho da favela envolta em fumaça, subtendendo-se que a comunidade está “pegando fogo”, em menção ao tiroteio entre policiais e traficantes. Essas características reforçam o que Beltrão coloca na teoria da Folkcomunicação, ou seja, utilização do espaço urbano e público, linguagem simples, uso de trecho de música popular que faz parte do dia a dia daquela população, a homenagem prestada através de um veículo folk e o mais importante, que é o pedido, o anseio pela justiça.

Os dois últimos graffitis selecionados são distintos, ou seja, realizados em paredes diferentes, mas com o contexto folkcomunicacional semelhante. O graffiti de Nossa Senhora Aparecida foi realizado em uma parede externa de uma residência. Já o com a imagem de São Jorge foi realizado em um muro, ambos na comunidade Pavão-Pavãozinho. No primeiro, a Santa, padroeira do Brasil, é retratada com seu manto sagrado azul e sua coroa, ao lado está escrito a mensagem “Ó Maria Santíssima, que em Vossa querida imagem de Aparecida, rogai por nós que...”. No segundo, São Jorge, um santo muito festejado, pois é popular em vários grupos até mesmo entre policiais e bandidos, é retratado em cima de seu cavalo branco travando a luta com o dragão, trechos de sua oração compõem a imagem pedindo proteção, tais como: “Jorge da Capadócia” , “para que meus inimigos tenham pés e não me alcancem”. Ambos mostram características da folkcomunicação, pois apresentam o tema da religiosidade que é presença forte nas representações comunicacionais dos grupos marginalizados urbanos. Este grupo aproveita estas oportunidades, como as festas religiosas, por exemplo, para se comunicarem, trocarem informações, expressarem suas opiniões. A representatividade religiosa é muito importante para as camadas populares urbanas.

Da folkcomunicação para mídia de massa

Acme 23 teve a trajetória profissional marcada também por sua presença na mídia, com matérias sobre seus trabalhos, projetos, exposições e como fonte de informação quando o assunto a ser tratado na reportagem era graffiti ou intervenção urbana. A visão sobre o graffiti se modificou com o passar dos anos. Em alguns veículos, deixou de ser visto como arte marginal e alcançou o status de arte urbana. Assim, os autores dos desenhos saíram das editorias policiais e passaram para a editoria de arte. Diante dessa percepção, foram selecionadas três matérias jornalísticas em que o artista está presente no sentido de ilustrar os três diferentes posicionamentos da mídia em relação ao graffiti. A primeira saiu no *Jornal do Brasil* em 20 de julho de 2003, com o título “Rapper é detido por grafitar muro” (Figura 6). A segunda foi

publicada pelo jornal *O Globo* na coluna Gente Boa de Joaquim Ferreira dos Santos no dia 30 de novembro de 2006, com o título “O grafite é a solução” (Figura 7). E a terceira, veiculada pelo jornal *Folha de São Paulo*, na editoria Cotidiano, em 27 de fevereiro de 2011, é intitulada “Minha casa é uma pintura” (Figura 8).

Já pelos títulos pode-se observar a maneira de como o graffiti era visto e tratado nos meios de comunicação de massa. A primeira reportagem informa que integrantes de um grupo de *hip hop* foi flagrado pela polícia *grafitando* o muro do Jockey Club, na Gávea, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Emerson Facção, líder da banda, Acme 23 e o *videomaker* Lion foram presos, fichados e autuados por crime ambiental contra o patrimônio histórico, já que o prédio era tombado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Embora tenham dito na delegacia que possuíam autorização para *grafitar* no local, eles não apresentaram nenhum documento que comprovasse tal afirmação. Foram liberados após pagamento de fiança, mas o material que utilizavam (spray, bandeja e fita de vídeo) foi apreendido. Ao final, foi publicada a fala de Facção que dizia: “Grafite não é pichação, é uma mensagem de transformação social que tentamos passar em forma de arte (...) o trabalho é cuidadoso, a pintura é detalhada e a mensagem positiva é de paz”. Com relação a esta matéria, observa-se que o graffiti foi tratado como um crime contra o patrimônio, e, em nenhum momento os *grafiteiros* foram citados como artistas.

A segunda matéria retrata o fato de um grupo de jovens classe-média da Zona Sul carioca ter convidado o *grafiteiro* Acme 23, morador da comunidade Pavão-Pavãozinho, para realizar um desenho em um muro do rosto de Gabriel Marighetti dos Santos, de 19 anos, assassinado por um menor que dias antes havia roubado o *discman* e o tênis de seu irmão. A matéria também é composta por foto e pelo depoimento de Acme que diz “Eles me surpreenderam por ser molecada de classe média. Eu moro na favela, já vi muito irmão morrer e até hoje não desenhei nenhum na parede”. E ainda, Acme dá sugestão para o combate à violência: “Em vez de comprar mais munição e empregar mais polícia, tem que investir em projeto social na comunidade e dar mais lata de *jet* pra nego grafitar na favela.”

Nota-se que, da primeira matéria para a segunda, o Acme 23 passou de criminoso para *grafiteiro* que estava utilizando seu talento para homenagear uma pessoa vítima de violência na cidade do Rio de Janeiro. Além disso, o nome da coluna “Gente Boa” sugere falar de pessoas com atitudes positivas que colaborem para o bem comum e ele, *grafiteiro* e morador de favela, foi o personagem principal nesta publicação e não os jovens de classe média. A reportagem já coloca como notícia o fato da aproximação de classes com a incorporação da Folkcomunicação,

que é marginal, pela classe média e aponta o graffiti como solução para à violência agindo como oportunidade para as crianças e jovens das comunidades não irem para a criminalidade.

A terceira matéria divulga o projeto “Circuito das Casas Telas” promovido pela ONG Museu de Favela, da qual Acme 23 era presidente na época da publicação. O projeto consiste em *grafitar* a área externa das casas da comunidade Pavão-Pavãozinho contando a história de favelas no Rio de Janeiro, dos tempos dos quilombos aos dias atuais. Ele contou com o apoio do Ministério da Cultura e de 15 amigos *grafiteiros* do Rio e de outros estados para realizar em torno de 400 graffiti em 26 casas telas. A matéria ocupa quase uma página inteira, com três fotos coloridas e entrevista com Acme 23. Essa matéria traz a mudança da visão de ilegalidade do ato de grafitar tanto por parte da população como das autoridades, visto que o Estado se apropriou do projeto e incentivou financeiramente a execução do mesmo.

À guisa de conclusão

Com a análise destas três matérias é notório a evolução do modo como o graffiti vem sendo tratado pela mídia. Aos poucos, ele conquistou o respeito da sociedade, mas sem deixar de ser uma intervenção urbana. A partir daí, o graffiti passou a trilhar também os caminhos das galerias de arte.

É inegável – e, para quem viveu os primeiros anos da cena, quase incrível – a abertura que teve a sociedade em relação ao graffiti, e à arte de rua como um todo, na última década. As pessoas começaram a se sentir confortáveis ao caminhar por ruas cheias desses grafismos e desenhos ‘marginais’, vendo naquelas cores algo que poderiam aceitar sem preconceitos. A partir dessa curiosidade e interesse, galerias e espaços culturais de todo país passaram a receber, em suas paredes impecavelmente limpas, toda sujeira e agressividade das ruas. Alguns artistas arriscaram inclusive a se aventurar por telas e suportes tradicionais. Apesar dessa transformação, o ambiente urbano continua tendo um charme único, uma força viva que nenhuma galeria consegue simular ou substituir.⁷

A partir da observação do crescimento do espaço urbano permeado pelo graffiti e da apropriação dessa manifestação vinda de grupos marginalizados pelos veículos de comunicação de massa e não apenas pela comunicação folk, foi possível perceber que enquanto a mídia tratava o graffiti como vandalismo, grande parcela do público também o via assim e havia menos espaço urbano destinado aos desenhos. Quando o graffiti passou a ser visto como arte, o público também parece tê-lo aceito desta maneira. Acme 23 saiu das páginas policiais, como pichador, e chegou ao caderno Cotidiano da *Folha de São Paulo* como artista renomado no universo no

⁷ Revista ZUPI, São Paulo. Ed. 19, 2010. p. 37.

graffiti. Com isso, o graffiti, que atua como veículo folkcomunicacional, adentrou as galerias de arte do Brasil e do mundo com o objetivo de aproximar realidades distintas das diversas classes sociais. Hoje, temos a legitimação, profissionalização e reconhecimento do graffiti, com maior expressividade nos grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Curitiba, Recife e Salvador.⁸

Referências

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados**. São Paulo, Cortez editora, 1980.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: teoria e metodologia**. Material retirado do livro está disponível em www2.metodista.br/unesco/luizbeltrao.

GASPAR, Madu. **A arte Rupestre no Brasil**. Rio de Janeiro, Zahar Editora. 2ª edição, 2006.

GITHAY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo Ed. Brasiliense. Coleção Primeiros Passos, 1999.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite, Pichação & Cia**. São Paulo, Annablume, 1994.

CAMPOS, Ricardo. **Movimentos da imagem no Graffiti. Das ruas da cidade para os circuitos digitais**. Artigo para o VI Congresso Português de Sociologia. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa /Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008.

CARDOSO, Fabio. **Revolução Mexicana**. In: www.dominiotemporario.com.

CASTELLANI, Gláucia Rodrigues. **Murais Mexicanos: a arte para o povo**. Disponível em: www.klepidra.net.

CATENACCI, Vivian. **Cultura Popular: entre a tradição e a transformação**. S/D S/L. Disponível em: www.scielo.br.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. FURNARI, Pedro Paulo A. **A Arte Parietal Romana e Diversidade**. In: I Encontro da arte, IFCH / Unicamp. 2005.

CORNIANI, Fábio. **Afinal, o que é folkcomunicação?** Disponível em: www.encepecom.metodista.br/mediawiki/images/7/73/26_afinal_o_que_e.pdf.

DOURADO, Jaqueline. **Você sabe o que é Folkcomunicação?** Disponível em: www.cabecadecuia.com.br.

⁸ TARTAGLIA, Leandro R.S. Geograf(it)ando: a territorialidade dos grafiteiros na cidade do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. PPGE0 - UFF. Niterói, 2010. Disponível em: www.obraslivres.com acessado em 07/05/2014.

RAMOS, Maria Célia Antonacci. **Grafite & Pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte.** Artigo para o 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores d Artes Plásticas. Florianópolis, CEART/UEDESC. Santa Catarina, 2007.

RIBEIRO, Christian. **Novas formas de vivências nas Polis brasileiras? A ação transformadora da realidade urbana brasileira pelo movimento hip hop.** Artigo produzido para obtenção do título de mestre em Urbanismo pela FAU/PUC. Campinas, São Paulo. 2006.

SILVA, William da Sila e; **Intervenção Parietal Contemporânea: o graffiti carioca e a contracultura.** Artigo produzido para o XII Encontro Regional de História. Rio de Janeiro, 2006.

SOUZA, Taís Rios Salomão; MELLO, Lilian de Jesus Assumpção. **O folk virou cult: o grafite como veículo de comunicação.** In: Revista de Estudos da Comunicação. Curitiba, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, v.8, n.17, setembro/dezembro, 2007.

SCHMIDT, Cristina. **Folkcomunicação: estado do conhecimento sobre a disciplina.** In: Bibliocom, ano 1, novembro e dezembro/2008. Disponível em: www.intercom.org.br/bibliocom/home.shtml.

VENTURA, Tereza. **Hip-hop e graffiti: uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo.** In: Revista Análise Social, nº 192, Lisboa. Setembro de 2009. Disponível em: www.analisesocial.ics.ul.pt/documentos1253274392W9rKL7nq4Qb73EF1.pdf.

TARTAGLIA, Leandro R.S. **Geograf(it)ando: a territorialidade dos grafiteiros na cidade do Rio de Janeiro.** Dissertação de Mestrado. PPGE0 - UFF. Niterói, 2010.

ZUIN, Aparecida Luzia Alzira. **O grafite da Vila Madalena: uma abordagem sociosemiótica.** São Paulo, 2004. Dissertação de mestrado disponível em: www.revistas.uepg.br.

WEBSTER, Maria Helena. **A Metrópole e a Arte.** São Paulo, Banco Sudameris, 1992.