

A PRESENÇA INDÍGENA
NOS GRAFITOS DE BOÊM:
ENTRE FRATURAS E RESISTÊNCIAS



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO, CULTURA E
AMAZÔNIA
MESTRADO ACADÊMICO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

Camille Nascimento da Silva

A PRESENÇA INDÍGENA NOS GRAFITES DE BELÉM:
ENTRE FRATURAS E RESISTÊNCIAS

BELÉM – PARÁ

2017

Camille Nascimento da Silva

A presença indígena nos grafites de Belém: entre fraturas e
resistências

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação. Área de concentração: Comunicação. Linha de pesquisa: Mídia e Cultura na Amazônia.

Orientadora: Ivânia dos Santos Neves

BELÉM – PARÁ

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S586p Silva, Camille Nascimento da
A presença indígena nos grafites de Belém : entre fraturas e resistências / Camille Nascimento da Silva. - 2017.
119 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM), Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.
Orientação: Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves

1. Discurso. 2. Enunciados. 3. Presença indígena . 4. Grafite. I. Neves, Ivânia dos Santos , *orient.* II.
Título

CDD 302.2098

Camille Nascimento da Silva

A presença indígena nos grafites de Belém: entre fraturas e resistências

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação. Área de concentração: Comunicação. Linha de pesquisa: Mídia e Cultura na Amazônia. Orientadora: Ivânia dos Santos Neves

RESULTADO: (X) APROVADA () REPROVADA

Data: 05/04/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof(a) Dr(a) Ivânia dos Santos Neves – Orientadora (PPGCOM/UFPA)

Prof(o) Dr(o) Otacílio do Amaral Filho – Avaliador Interno (PPGCOM/UFPA)

Prof(o) Dr(o) Agenor Sarraf Pacheco – Avaliador Externo (PPHIST/PPGA/UFPA)

BELÉM-PARÁ

2017



Defesa de Dissertação
Ata de Desempenho da Aluna

Aos 05 dias do mês de abril de 2017, às 15h00 horas, foi realizada, na sala 06 do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom) da Universidade Federal do Pará (UFPA), a Defesa de Dissertação de **Camille Nascimento da Silva**, cujo trabalho intitula-se **"A PRESENÇA INDÍGENA NOS GRAFTES DE BELÉM: ENTRE FRATURAS E RESISTÊNCIAS"**. A Comissão Examinadora, constituída pela professora doutora Ivânia dos Santos Neves (PPGCom-UFPA), pelos professores doutores Otacílio Amaral Filho (PPGCom-UFPA) e Agenor Sarraf Pacheco (PPGA e PPHIST-UFPA), emitiu o seguinte parecer:

*Trata-se de um trabalho inscrito no campo de Análise de Discurso, explorando o gíft e indígena pensando-o como enunciado. Com habilidade e dedicação a aluna realizou uma ampla pesquisa de campo, com base em apar-
to teórico-metodológico consistente e bem utilizado.*

Resultado final:

- Aprovado sem alterações condicionado a pequenas alterações
- Aprovado mediante reformulação sob a responsabilidade do aluno e do orientador
- Reprovado

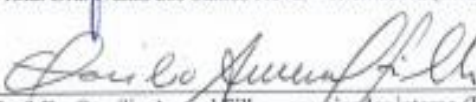
Outros comentários:

- Louvor
- Indicação para publicação


Eu, Ivânia dos Santos Neves, orientadora, lavrei a presente Ata que segue por mim assinada e pelos demais membros da Comissão Examinadora.



Prof.ª. Dra. Ivânia dos Santos Neves - orientadora (PPGCom-UFPA)



Prof. Dr. Otacílio Amaral Filho - examinador interno (PPGCom-UFPA)



Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco - examinador externo (PPGA e PPHIST-UFPA)



Que se aprende mais é fora da escola, no calor da família, em redondeza dos afetos.
(Mia Couto)

Para minha família, com quem vivo em profundo aprendizado, a
partir das nossas relações de afeto.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, FORA TEMER!

O sentimento de gratidão me faz escrever estas breves linhas. Ao meu bom Deus e Minha Mãe Rainha Nossa Senhora de Nazaré, os agradecimentos infinitos pela força, fé e coragem concedida a mim e a minha família. Sem esta força maior, sei que nada posso, nada consigo!

Terminar este curso em momento tão frágil da política brasileira, em meio a golpes contra a democracia foi bem difícil. É revoltante viver tudo o que está acontecendo no nosso país, este retrocesso total na educação e na política me faz refletir como podemos mudar ao menos o nosso entorno. Que este título de Mestre em Ciências da Comunicação seja também um instrumento para contribuir minimamente com o meu país, com a minha cidade, com a minha família, com a minha profissão.

À toda a minha família, meus agradecimentos pela força e amor incondicional de sempre! Minha mãe, Marenilda, obrigada por todos os gestos de incentivo, pelos carinhos feito ao me ver na mesa de estudo durante a madrugada e também pelas garrafas de café nas maratonas de estudo! Ao meu pai, Heraldo, agradeço pelo incentivo, pelas conversas e por todo o amor! Júnior e Dani, meus irmãos queridos, vamos seguindo a mais um passo meu, e a mais um passo de vocês também, agradeço a amizade única de vocês, eu os amo! Minhas crianças, Heitor, Helena, Hugo Salomão, Anthony e João Paulo, isso também é por vocês! Ao meu companheiro de amor e de vida, Alan, meu carinho e agradecimento por todo incentivo e companheirismo! Meus tios e tias queridos, primos e primas, amigos do peito, agradeço por tudo também. Me desculpem pelas vezes que eu estava “na correria” dos compromissos acadêmicos e não pude dar total atenção a vocês.

Professora Ivânia, muito obrigada por todo o ensinamento, no mestrado e na vida! Que este ser inquieto que tu és, continue contagiando a todos e conquistando mais gente do bem! Obrigada pelas leituras, pelo olhar, pelos textos compartilhados (principalmente a dissertação). Espero que nossa pesquisa não termine aqui. Estes dois anos de mestrado foram de desconstrução, de mudanças e novos olhares, e tu foste fundamental para este processo. Obrigada pela experiência no estágio docência, que tanto me despertou a vontade de estar em sala de aula. Obrigada por tudo!

Aos amigos do GEDAI, obrigada pela companhia, pelo compartilhamento de experiências, leituras, cafés e confras. Ao Dilermando agradeço pelas indicações de leitura que foram valiosas para a escrita da dissertação; Diogo, agradeço pelas dicas quanto a “não pitar quando no final da pesquisa aparecer milhões de leituras” hahaha aquela nossa conversa de corredor foi preciosa na hora de fazer a tão temida “consideração final”.

Agradeço imensamente ao PGCOM/UFPA, a todos os professores que contribuíram para minha formação, desde a graduação, iniciação científica, até o mestrado. Deixo registrado também o agradecimento e parabenizo a turma 2015 do PPGCOM, pelos seus trabalhos tão ricos. A CAPES, pelo financiamento por meio da bolsa.

Aos professores da banca de qualificação, Otacílio Amaral Filho e Rosário Gregolin, agradeço as contribuições, correções e outras perspectivas que acrescentaram no trabalho. Aproveito para agradecer aos professores que estarão na defesa, Otacílio e Agenor Sarraf, espero que possamos dialogar bastante sobre este trabalho.

Aos artistas e grafiteiros Sebá Tapajós e Cely Feliz, meus agradecimentos pela disponibilidade de entrevistas, conversas e, acima de tudo, por fazerem emergir em nossa cidade os discursos sobre as sociedades indígenas por meio dos grafites.

Por fim, agradeço de coração a todas as pessoas que se afetaram com o meu objeto e passaram a olhar os muros de Belém junto comigo, obrigada por todas as fotos que vocês me davam de presente. Lídia Karolina e Alan, agradeço por terem me apresentado a *pokestop* com o Tupinambá Vermelho, despertando ideias para um capítulo desta dissertação. Cristiane, Josué, Jonilson, Roberta e Nathália, obrigada pelas fotos dos grafites que vocês registraram.

Shirley Penaforte, fotógrafa, professora e amiga, obrigada pelo ensaio feito na Ilha do Combu, o teu olhar sensível e apurado está presente nesta dissertação. Te agradeço também pelas conversas incentivadoras, e pela força e calma que me passavas, além das dicas com a formatação do texto que fizeram otimizar o tempo. Obrigada mesmo!!!

Grata de coração a todos!

RESUMO

A motivação para esta dissertação é o silenciamento das sociedades indígenas. Seja na mídia televisiva, imprensa ou na internet, os discursos produzidos sobre estas sociedades são carregados de estereótipos, dando a elas o lugar do incivilizado, do estranho, do diferente da sociedade ocidental. Começamos a pesquisa a partir da observação do aumento do número de grafites na cidade de Belém nos últimos dez anos, mais precisamente com a figura indígena. Observamos também o deslocamento desta materialidade discursiva, o grafite, para outros espaços além da rua, como as galerias de arte e a internet. Nossa pesquisa busca analisar a construção dos discursos e enunciados sobre as sociedades indígenas nesta intervenção urbana. Como suporte teórico, optamos por aliar ao nosso objeto de estudo o método teórico da Análise do Discurso de vertente Francesa, com conceitos como discurso, enunciado, recorrências e dispersões, propostos por Michel Foucault, Jean-Jacques Courtine e Rosário Gregolin. Além disso, outros teóricos que tomam a cidade como seu objeto de pesquisa se fizeram presente em nossa análise, a saber, Massimo Canevacci e Lucrécia D'Aléssio Ferrara, que consideram a cidade como meio comunicativo. Utilizamos também a análise de Walter Mignolo sobre a enunciação fraturada decorrente do processo de colonização.

Palavras-chave: Discurso; Enunciados; Presença Indígena; Grafite.

ABSTRACT

The discourse on indigenous societies are always silenced. Be the television media, press or on the Internet, discourses produced on these societies are always loaded with stereotypes, giving them the place of the uncivilized, the strange, the different from Western society. In this work, we consider that the modernity of colonization brought (thus) a silencing process in the colonized society. These speeches and silenced memories, according the conditions of historical possibilities, emerge, at times, in society. We start the research from the observation of the raise in the number of graffiti in the city of Belém in the last ten years, more precisely with the Indian figure. Our research seeks to analyze the construction of speeches and statements about indigenous societies in this urban intervention, the graffiti. As theoretical support, we chose to combine our object of study, the theoretical method of the French Aspect of Discourse Analysis, with concepts such as speech, statement, recurrences and dispersions, proposed by Michel Foucault, Jean-Jacques Courtine, which are used in studies of Discourse Analysis in Brazil, as one used by the Rosario Gregolin. In addition, other theoreticians who take the city as their research object is made present in our analysis, namely Massimo Canevacci and Lucrezia D'Alessio Ferrara, who consider the city as a communicative environment. We also use the Walter Mignolo's analysis of the fractured enunciation result of the colonization process.

Keywords: Discourse; statements; Indigenous presence; Graphitti.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Jornal Folha do Norte	14
Figura 02	Saída Rodoviária de Belém – Mulher Indígena	16
Figura 03	Saída Rodoviária de Belém – Três Indígenas	16
Figura 04	400 anos no esgoto	17
Figura 05	Grafismos e Cuia	17
Figura 06	Mulher indígena amamentando	18
Figura 07	Mulher amazônica	21
Figura 08	Mulher negra, verde e amarela	22
Figura 09	Grafismos e adereços	24
Figura 10	Grafite pintado na Rua Assis de Vasconcelos	32
Figura 11	Corredor de Nazaré	33
Figura 12	I Love Graffiti	33
Figura 13	Grafite no Instituto de Letras e Comunicação da UFPA	34
Figura 14	Estação Jamaica / Metrô de Nova Iorque	35
Figura 15	belém 400 anos DE QUE???	40
Figura 16	Muro “Todos somos um”	41
Figura 17	Paisagens periféricas e o coletivo Freedas Crew	42
Figura 18	Grafite feito pelo coletivo "Os Índios"	43
Figura 19	Grafite feito durante o projeto "Celpa em Grafite"	44
Figura 20	Grafite no Tucunduba	48
Figura 21	“Piquenzinho nu”	53
Figura 22	Índio Tarariru de Albert Eckhout	54
Figura 23	Litogravura “O P e. Antônio Vieira”	55
Figura 24	Grafite feito durante os Jogos Olímpicos	56
Figura 25	Cidade de Belém	67
Figura 26	Grafite “Belo Monte de Irregularidades”	68
Figura 27	Fundação de Belém	70
Figura 28	Skyline de Belém	71
Figura 29	Paisagens periféricas e o coletivo Freedas Crew	73
Figura 30	Paisagens periféricas e o coletivo Freedas Crew	77
Figura 31	“PQ em todo risco no muro é masculino!”	78
Figura 32	Índigena grafiteiro de Cely	80
Figura 33	Grafite “La piel del Indio te enseñara”	82
Figura 34	Mulher indígena amordaçada	83
Figura 35	“Quem somos nós?”	84
Figura 36	“Indiazinha com Flor de Lótus”	85
Figura 37	Raiz Campos - Manaus (AM)	85
Figura 38	Fan page “Olhe os muros”	88
Figura 39	Site de Olhem os muros	89
Figura 40	Série “Índio azul” - Crânio (São Paulo)	92

Figura 41	Família Azul	92
Figura 42	Viva os povos da floresta. Mundano (SP)	93
Figura 43	Índio Verde. André Hulck (AM)	94
Figura 44	Pokemón Go	95
Figura 45	Pokestop em Belém	97
Figura 46	Índigena tomando tacacá	100
Figura 47	Projeto Reduto Walls 2015	101
Figura 48	Índigena pop de óculos	102
Figura 49	Cabelo Caiapó	102
Figura 50	Índigenas com flores nos cabelos	103
Figura 51	Índio Pop na Ilha do Combu	104
Figura 52	Cacique Raoni	107
Figura 53	Mulher amazônica no Combu	107
Figura 54	Ilha do Combu por Mundano	108
Figura 55	Taberna na Ilha do Combu	108
Figura 56	Casa na Ilha do Combu	109
Figura 57	Paisagens comunicativas na Ilha do Combu	109
Figura 58	Cuidado SP! Por Crânio	112

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
1 – INTRODUÇÃO	20
CAPÍTULO 1 – NAS TELAS DO DISCURSO: O GRAFITE	27
2.1. DAS PAREDES ÀS PALAVRAS DA ACADEMIA: PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARIDADES	27
2.1.1. HIP HOP AS ESTÉTICAS DE RESISTÊNCIA, POSSIBILIDADES DE COMEÇO	34
2.1.2. ISTO NÃO É UM GRAFITE! OU É?	38
2.1.3. PELAS RUAS DE BELÉM...CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADES	43
2.2. DISCURSO, REDE DE MEMÓRIA E ENUNCIADO	46
2.2.1. CONVERSAS INICIAIS SOBRE ARQUEGENEALOGIA	47
2.2.2. MEMÓRIA DISCURSIVA E INTERICONICIDADE: DOS JESUÍTAS AO PARQUE OLÍMPICO	51
2.2.3. QUANDO OS INDÍGENAS SE EMBALAM NAS REDES DE MEMÓRIA	57
CAPÍTULO 2 – A BELÉM QUE SE COMUNICA POR MEIO DOS GRAFITES	62
3.1. A CIDADE INTERATIVA E A METRÓPOLE COMUNICACIONAL	62
3.2. NAS PAISAGENS COMUNICATIVAS DE BELÉM DO PARÁ	66
3.2.1. ECOS DA <i>BELLE ÉPOQUE</i> , PAISAGENS RECONFIGURADAS	68
3.2.2. SOBRE O SKYLINE E A MEMÓRIA CABANA	71
3.3.3. NOSSOS OLHOS SE PERDERAM POR BELÉM: PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS	74
3.3. DESESTABILIZANDO LUGARES: O TRAÇO INDÍGENA, A PRESENÇA FEMININA	76
3.3.1 OS GRAFITES E A AMBIGUIDADE ÉTNICA DE CELY FELIZ	80
CAPÍTULO 3 - NOS MUROS, NAS ILHAS, NAS TELAS DO POKEMÓN GO: A DANÇA DOS GRAFITES	87
4.1. DOS MUROS ÀS TELAS DO POKEMÓN GO: INDÍGENAS EM GRAFITES	87

4.1.1. NAS CONVERGÊNCIAS DA REDE	88
4.1.2. AZUL DE AVATAR OU DE BRASILEIRO INDÍGENA?	91
4.1.3. <i>POKESTOP</i> EM BELÉM: GRAFITE INDÍGENA	94
4.2. ENTRE MUROS, PALAFITAS E GALERIAS: OS INDÍGENAS DE SEBÁ TAPAJÓS	97
4.2.1. SOBRE SEBÁ TAPAJÓS	99
4.2.2. PAISAGENS RIBEIRINHAS COMO ENUNCIACÕES: O PROJETO STREET RIVER	103
5 - MAIS MUROS COLORIDOS COM A PRESENÇA INDÍGENA! MENOS CINZA! CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116

APRESENTAÇÃO

*A cidade está no homem/Quase como a árvore voa
No pássaro que a deixa/Cada coisa está em outra
De sua própria maneira /E de maneira distinta
De como está em si mesma /A cidade não está no homem
Do mesmo modo que em suas /Quitandas, praças e ruas
(GULLAR, 2004, p. 147 - 149)*

Antes de começar a dissertar este trabalho, considero necessário explicar minha trajetória, os acontecimentos mais significativos, as motivações e minha expectativa diante de meu tema, a presença indígena em grafites espalhados pelos muros, fachadas e viadutos da cidade de Belém. Primeiro na iniciação científica, etapa bastante significativa para minha formação e depois como integrante do GEDAI-Grupo de Estudo Mediações e Discursos com Sociedades Amazônicas.

Ainda na graduação, no curso de Comunicação Social - habilitação em Jornalismo, como bolsista de iniciação científica, participei dos projetos “Jornais Paraóaras: percurso da mídia impressa em Belém no século XIX” e “A trajetória da imprensa em Belém”, coordenados pela Prof^ª Dr^ª Netília Silva dos Anjos Seixas, cujo interesse principal era compreender quais enunciados eram publicados a respeito da Amazônia. Nestes projetos, desenvolvi a pesquisa sob o norte de alguns planos de trabalho, como a investigação sobre notícias policiais, sobre as revistas impressas em Belém, sobre os jornais estudantis, entre outros. Finalizei a pesquisa com o meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), intitulado “Amazônia, Pará, Belém e sua gente na imprensa local: construções jornalísticas em *O Paraense*, *Diário do Gram-Pará* e *O Liberal*”.

Nos caminhos desta pesquisa, me deparei com muitos textos sobre as sociedades indígenas. As reportagens, crônicas e anúncios presentes nos vários jornais que circularam em Belém, desde o século XIX, passaram a me chamar atenção pelo fato de fazerem referência às sociedades indígenas. E, embora a princípio não estivesse com meu olhar direcionado aos povos indígenas, a insistência de enunciados que lhes traziam como selvagens, incivilizados e outras formas, sempre tinha o sentido de inferiorizá-los. Na imagem a seguir, um exemplo destas notícias que encontrei nas pesquisas anteriores, uma denúncia do jornal Folha do Norte (1896 – 1974) contra um grupo de indígenas.

Figura 01: Folha do Norte, 7/01/1938



Disponível na Biblioteca Pública do Pará Arthur Vianna.
Foto: Camille Nascimento

Abordagens como esta eram comuns nos jornais da época, com referência à palavra “índio” de forma generalizada, sem levar em consideração as diferentes etnias que aqui existiam, posicionando o sujeito indígena como um vilão, um indivíduo que rouba, invade e agride o território que já tem um dono. Estas primeiras inserções em projetos de pesquisa me provocaram um olhar inquieto sobre estas sociedades indígenas. Como, ao longo do tempo, desde a colonização da Amazônia, a memória e os discursos sobre os sujeitos indígenas são (re)produzidos nas mídias?

O encontro com o GEDAI, coordenado pela prof^a Ivânia dos Santos Neves, em 2013, que àquela altura já reunia uma série de pesquisas sobre os povos indígenas nas mais diferentes mídias, me permitiu pensar a presença indígena em um outro espaço de produção de sentidos. Já nas primeiras conversas com minha orientadora, reorientamos meu projeto de pesquisa e surgiu a oportunidade de investigar sobre os grafites da cidade de Belém.

Minha pesquisa, desde o início, esteve vinculada ao projeto “A invenção do índio na mídia: discursos e identidades”, aprovado no Edital Universal, na área de Comunicação Social, em 2013 pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq), coordenado pela professora Ivânia Neves. Dando prosseguimento a outros trabalhos já realizados pelo GEDAI, este projeto, finalizado em dezembro de 2016, objetiva realizar uma pesquisa arqueogenalógica sobre os diferentes processos discursivos que inventaram as identidades indígenas em suportes midiáticos, como as redes sociais da internet, jornais impressos e na programação televisiva. O projeto, então, se dispunha a verificar com que regimes de verdade estes discursos se construíram, a partir dos seguintes questionamentos: por que determinados enunciados ganharam destaque na mídia e outros foram excluídos, interditados? Quais relações de poder agenciaram e agenciam o movimento destas agitações históricas? Como as transformações midiáticas construíram estas movências históricas?

Dentro desta nova perspectiva, o meu caminhar por Belém se modificou. Meu olhar começou a parar nos muros públicos ou institucionais, postes e viadutos grafitados com a figura do sujeito indígena. O início da minha pesquisa coincidiu com o momento em que a cidade de Belém chegava ao seu quarto século de fundação. Por toda a cidade se via campanhas, peças publicitárias e programações culturais voltadas para os 400 anos de Belém. Já com o olhar inclinado às sociedades indígenas, observamos a ausência da memória indígena nas comemorações oficiais (do Governo Estadual e da Prefeitura Municipal de Belém) e da grande mídia. Porém, estes sujeitos que ficaram esquecidos nas festas oficiais do aniversário da cidade, foram lembrados em outros meios, um deles, o grafite.

Chamou bastante nossa atenção a quantidade de grafites que foram produzidos em Belém, concomitantemente às comemorações dos 400 anos da cidade. Nestes grafites observamos a recorrência da questão étnica. Além disso, o que mais nos prendeu a este tema foi a forte presença feminina, tanto no ato de grafitar, como nos grafites já prontos. O que possibilitou o aparecimento dos traços indígenas nos muros, paredes, postes e viadutos da cidade, já que em outro momento os grafites abordavam outros temas? É o que a nossa pesquisa busca problematizar.

Este primeiro olhar vai ao encontro também de outro projeto, coordenado pela professora Ivânia Neves, a saber, “400 anos depois: experiências nas paisagens de Belém”, financiado pelo CNPq desde 2014, o qual analisa como diferentes segmentos

da população de Belém viveram a experiência comunicativa do quarto centenário de aniversário da fundação da cidade. As imagens estabeleceram um roteiro para o meu olhar sobre a cidade.

Figura 02: Saída Rodoviária de Belém – Mulher Indígena



Foto: Shirley Penaforte

Figura 03: Saída Rodoviária de Belém – Três Indígenas



Foto: Shirley Penaforte

Figura 04: 400 anos no esgoto. Conjunto Catalina - Bairro do Mangueirão.



Foto: Raíssa Lennon

Figura 05: Grafismos e cuia



Foto: Camille Nascimento



Foto: Jonilson Moraes

Vivenciar uma cidade pode ser realizado sob inúmeros aspectos: pela mobilidade urbana, pelas práticas culturais dos habitantes, pela existência ou ausência da boemia, pela estrutura física, pelos inúmeros dados estatísticos. No caso das cidades amazônicas, falo principalmente a partir da minha experiência com Belém, há uma característica muito forte, a qual eu diria ser impossível passar despercebida: a memória indígena. Esta herança étnica vai desde os hábitos culturais, como deitar em redes, até o nosso tão esperado almoço do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, nossa maior festa religiosa, no qual o cardápio, tem como pratos principais a maniçoba e o pato no tucupi (alimentos típicos das sociedades indígenas). Os topônimos da cidade de Belém, processo recorrente em muitas cidades brasileiras, exibem também uma memória das sociedades indígenas, como o bairro do Jurunas, onde encontramos ruas como a dos Mundurucus, dos Tupinambás, dos Caripunas, entre outros.

Nesta perspectiva, comecei a entender bem a definição de etniCidade, proposta pela minha orientadora, a partir das pesquisas voltadas à cidade de Belém.

Às vésperas do aniversário do quarto centenário, a presença de grafites e de pichações envolvendo a pluralidade étnica da cidade, que aqui vou tomar como etniCidade, multiplicou-se nos mais diferentes espaços da cidade. Chama bastante atenção a presença destes enunciados espalhados na caótica urbanidade de Belém. (NEVES, 2015, p. 27)

A nossa descendência indígena é algo visível, principalmente para quem vem de fora da região, já que, em função dos processos de silenciamento e de inferiorização das matrizes culturais indígenas e africanas, é bastante recorrente a negação por parte dos moradores da cidade e da região, desta descendência indígena. Já tive a experiência de ser reconhecida como “índia” pelo primeiro contato com a minha aparência física: a cor da pele, o cabelo, os traços do rosto, tudo o que me identifica como descendente indígena. Este não é um processo particular e aos olhos estrangeiros, os moradores de cidades como Belém e Manaus, em função do corpo, são, em sua maioria, indígenas.

Fomos buscar esta memória indígena nos grafites e, nestes últimos dois anos, neste espaço que se constrói entre o poético e o político, procuramos entender o porquê desta enorme quantidade de grafites produzidos em Belém com marcações étnicas. Estas inscrições urbanas significaram um convite para pesquisarmos a nossa cidade.

INTRODUÇÃO

Nos enunciados colocados em circulação pela grande mídia, no Brasil, os 305 povos indígenas e suas 274 línguas nativas, frequentemente, são tomados como uma generalização. É como se houvesse apenas uma língua e uma sociedade, a Tupi (NEVES, 2009). Ainda hoje, é muito forte a resistência da sociedade brasileira em aceitar as singularidades destas sociedades, mais difícil ainda é considerar as matrizes culturais indígenas como constitutivas da identidade brasileira. Mesmo na Amazônia, uma região reconhecida pela forte presença indígena, boa parte dos moradores rejeita qualquer possibilidade de uma descendência indígena.

A definição das sociedades indígenas nas mídias corporativas, como os jornais impressos e on-line, revistas, reportagens especiais em telejornais, telenovelas, oscila entre o selvagem e o inocente; entre o habitante da floresta, relacionado à preservação do meio ambiente, mas também o responsável pelo atraso da civilização. Em outra direção, atualmente, as redes sociais e mídias alternativas, como as intervenções urbanas, começam a mostrar um outro discurso sobre os povos indígenas.

Neste estudo entendemos como objeto de pesquisa o grafite, considerando esta materialidade como produtora de sentidos e nos propomos a estudar a presença indígena nas grafitegens da cidade de Belém, na Amazônia. Quais os sentidos sobre as sociedades indígenas que os grafiteiros de Belém *desenham* nos muros da cidade? Esta é a indagação que inicia a pesquisa. Partimos da premissa de que os grafites se inserem em um processo comunicacional, que junto com a cidade, comunicam enunciados. Neste trabalho a atenção é voltada para os grafites que representam a figura indígena, os quais vão de encontro a outros tipos de mídias e de arte que dão visibilidade apenas às matrizes culturais europeias e silenciam a memória das sociedades existentes antes da chegada do colonizador em terras brasileiras.

Visivelmente em Belém, esta intervenção urbana tem ocupado cada vez mais espaço, em muros, em postes, em viadutos, em muros institucionais ou em fachadas de casas. E um dos temas que está presente nos grafites da cidade de Belém é a imagem dos indígenas e das indígenas. Cada grafiteiro, com sua própria poética, lhes concebe de maneira diferente, alguns são mais coloridos, com adereços que não são exclusivos da cultura de sociedades indígenas e pintam indígenas híbridos, fraturados; outros exaltam os traços reconhecidamente como indígena, como a cor da pele e o formato dos olhos,

os adereços. Nestas intervenções, a presença das mulheres indígenas é bem destacada e as grafiteiras já estabeleceram seus lugares no cenário do grafite em Belém. Estas duas particularidades envolvendo as mulheres foram bastante significativos em nossa pesquisa.

O grafite a seguir, produzido pelo coletivo de grafiteiras Ratinhas Crew, causou vários debates a respeito da imagem da mulher deitada à rede. Durante nossas comunicações em sala de aula ou em eventos na Universidade Federal do Pará não era pacífico identifica-la como indígena. Para alguns interlocutores moradores de Belém, ela não seria uma indígena, mas sim uma mulher “comum”, cujo corpo remeteria a uma moradora de Belém ou de outra cidade da região. E nem a rede justificaria esta identidade, já que também está inserida nas práticas cotidianas da cidade.

Figura 07: Mulher Amazônica



Foto: Cely Feliz

Esta mesma análise, propondo uma identidade indígena para a mulher grafitada, quando apresentada em eventos no estado de São Paulo, não produziu nenhuma contestação. Para quem não convive constantemente com os traços indígenas, não resta dúvida de que a imagem remete à figura indígena. Este enunciado grafitado e as diferentes perspectivas de interpretação nos colocam diante de um paradoxo: se por um

lado as grafiteiras e os grafiteiros reivindicam uma memória indígena da cidade e tem orgulho de assumir esta descendência, por outro, alinhados com a mídia massiva, na reação de grande parte dos moradores prevalece o estranhamento, a vergonha.

Observamos algumas características dos grafites produzidos nas paisagens de Belém: a presença feminina, os grafites nas plataformas digitais, a diversidade étnico-racial. Há muitos enunciados grafitados na cidade com negros e negras e com indígenas, a diversidade da região está insistentemente presente nos grafites.



Atualmente, existem muitos coletivos de grafites na cidade de Belém, como Cosp tinta; ACN Crew; Rataria; Esc; Resistência; Freedas. Tomamos como *corpus* principal de nossa análise os grafites do artista Sebastião Tapajós Júnior, conhecido como Sebá Tapajós, e da artista Cely Feliz, integrante de dois coletivos nacionais (Ratinhas Crew e Flores do Brasil). Ambos trazem em seus grafites mulheres indígenas. Para cada um deles, estas mulheres apresentam conotações diferentes.

Cely Feliz é integrante de coletivos de grafiteiras feministas, prefere as ruas dos bairros periféricos de Belém como cenário do seu grafite, embora esteja ciente do perigo pela falta de segurança. Sebá Tapajós, além de grafitar ruas, também ocupa outros

espaços como galerias de arte. Ambos utilizam as redes sociais como um outro espaço para os seus grafites. Para realização da pesquisa, também entrevistamos os dois grafiteiros. Apesar de nos determos mais na obra destes dois artistas, também atentamos à produção do *Freedas Crew*, coletivo paraense composto exclusivamente por grafiteiras.

Embora a princípio nosso interesse estivesse voltado apenas aos grafites das paisagens de Belém, desde o início, entramos em contato, através das redes sociais, com uma grande diversidade de grafiteiros que também pintavam homens e mulheres indígenas. Desse modo, gradativamente fomos nos convencendo de que as ambíguas e fraturadas identidades indígenas dos grafites estavam espalhadas pelas grandes cidades brasileiras.

Compreendemos que nossa pesquisa se justifica por ampliar as discussões sobre o modo como a sociedade produz sentidos sobre as sociedades indígenas. Este tipo de questionamento já começou a ser feito em materialidades midiáticas, como telejornais, jornais impressos e telenovelas, mas este é um processo ainda bem inicial. Os estudos acadêmicos sobre mídia e sociedades indígenas ainda não são suficientes para se entender a complexidade existente nelas, assim esta pesquisa busca colaborar para este tema também.

Nossa pesquisa aconteceu em diferentes espaços: as paisagens de Belém, as páginas e sites de grafiteiras, grafiteiros e coletivos. As figuras que analisamos foram retiradas destas páginas, fotografadas por mim e por vários amigos que encontravam pela cidade de Belém e mesmo na região das ilhas, grafites com a presença indígena. Os grafites não nos chegaram a partir de uma metodologia linearmente determinada, bem nos rastros de Canevacci (2004, 2013), eles estavam num perder-se pela cidade e pela *web*, e o único fio condutor foi a presença indígena. Nossos olhos armados pelas discussões teóricas, no entanto, estavam atentos aos processos discursivos que se atualizam numa metrópole de comunicação e cultura.

No primeiro capítulo, fazemos um apanhado histórico da arte urbana denominada grafite, como ele se estabeleceu como paisagem urbana, desde os anos 1960 até os dias atuais. Os estudos do pesquisador colombiano Armando Silva, nos deu suporte teórico para compreendermos o que é a prática do grafite. Segundo o autor, o grafite já passou por diversas transformações. Esta prática urbana que, inicialmente,

necessitava apenas de giz ou lápis para que se riscassem em paredes ou muro, hoje, utiliza outras técnicas e se apropriou do espaço virtual. Fez-se importante em nosso trabalho o levantamento bibliográfico sobre as pesquisas já realizadas sobre o grafite. Dialogamos com pesquisas sobre os grafites da área da antropologia, da psicologia ambiental, da sociologia e da comunicação.

Durante seu trajeto como pesquisador, Armando Silva assinalou as condições de competência linguística e comunicativa para que ocorra a inscrição grafite e analisou a leitura dos grafites por parte dos habitantes urbanos. Assim, os grafites colhidos por este pesquisador o fizeram olhar para a atividade dos cidadãos na construção de diferentes imaginários que ajudam a definir os modos de ser urbanos do novo milênio. Quanto aos nossos grafites, escolhidos para compor o *corpus* deste trabalho, identificamos a questão estética que guiou todo o trabalho, ainda que não fosse a nossa intenção, o poético e o político, os grafites de Belém, com a presença indígena transitam entre a liberdade poética e o controle político. Diante de uma imagem como esta a seguir, é difícil negar que existem fios de memórias que as interligam ao grafismo e a outras visualidades produzidas pelos povos indígenas.

Figura 09: Grafite pintado na Biblioteca Pública Arthur Vianna



Foto: Natália Cohen

Ainda no capítulo 1, vamos analisar o grafite como uma materialidade discursiva, um enunciado que é produzido por sujeitos historicamente construídos. Neste tópico tomaremos o método arqueológico de Michel Foucault, a partir de seu entendimento sobre a história descontínua, enunciado, discurso, acontecimento discursivo, para compreender a movimentação histórica das memórias indígenas que emergem nos grafites. O conceito de intericonicidade, a partir do entendimento de J. J. Courtine, nos ajudará a analisar alguns grafites com a presença indígena, selecionados para esta pesquisa. Entendemos que o grafite como se apresenta hoje, pode estar relacionado aos grafismos de sociedades africanas e indígenas, não limitando esta arte urbana à origem que geralmente é divulgada: o movimento Hip-Hop do final dos anos 1960/1970, nos Estados Unidos.

No segundo capítulo, abordamos o grafite como uma materialidade inserida no processo comunicacional, expressão artística típica do meio urbano. Vamos aqui analisar a materialidade grafite inserida nas relações de interação com a cidade comunicativa e a metrópole comunicacional. Nosso referencial teórico conta com o antropólogo italiano Massimo Canevacci (2004), o qual observa que as cidades são ambientes carregados de sentidos; denominadas “cidades de arte ou de cultura”.

Canevacci observa a cidade não apenas do aspecto físico e estrutural, mas também em uma dimensão simbólica. Para ele, os grafites modificam a paisagem urbana, produzem nas cidades as “interzonas”, possibilitam outras cartografias com olhares múltiplos para as cidades. O pesquisador trabalha em sua teoria o desenvolvimento de uma “forma-cidade” para uma “forma-metrópole” e as novas formas de comunicação urbana em todos os seus múltiplos ambientes e espaços. Para ele, a existência de múltiplos espaços nas metrópoles é constituída tanto por condições materiais quanto imateriais.

Utilizaremos neste capítulo, como referencial teórico do campo da Comunicação, os estudos da pesquisadora Lucrécia D’Aléssio Ferrara (2015), a qual entende a cidade como objeto de pesquisa da comunicação, observando a partir da cidade dois conceitos, que para a autora são a base epistemológica da comunicação, a saber, mediação e interação. Além disso, Ferrara (2015) observa em seus estudos a diferença entre o espaço urbano e a cidade, atribuindo ao primeiro conceito a definição de território, ao passo que, para ela, a cidade está no âmbito das relações humanas, das

trocas simbólicas, da interação e da mediação. Com estes conceitos, a autora define a cidade mediativa e a cidade interativa, conceitos que aplicamos em nossas percepções das grafitagens com a presença indígena, em Belém do Pará. Na segunda parte do capítulo, analisamos a produção da grafiteira paraense Cely Feliz.

No último capítulo, vamos analisar como os grafites com a presença indígena emergiram nas comemorações dos 400 anos de fundação da cidade de Belém. Uma referência deste tópico bastante voltado a entender as cidades latino-americanas, é o semiótico e professor argentino Walter D. Mignolo, que em seu livro “Histórias locais/Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar” (2003), define a colonialidade a partir das concepções de sistema colonial e de modernidade. Para este autor, o sistema colonial produziu uma série de estratégias para silenciar corpos, língua e memórias, porém os processos de resistência, ainda que bastante invisibilizados, sempre caminharam junto com os discursos hegemônicos, produzindo o que o autor denominou de “enunciações fraturadas”.

O capítulo três é também o espaço para mostrarmos o espraiamento destes grafites para as redes sociais, a convergência midiática em que eles se encontram atualmente, chegando a aparecer até no jogo tão cobiçado em 2016, o Pokémon Go. Para finalizar, analisamos as séries produzidas por Sebá Tapajos, que está além dos muros, das redes sociais e chega até as ilhas de Belém do Pará.

CAPÍTULO 1 – NAS TEIAS DO DISCURSO: O GRAFITE

O grafite é um dos mais genuínos modos de expressão urbana, por meio do qual a cidade descreve suas tensões e conflitos, inscreve em muros, paredes e tapumes seus sonhos e anseios, e escreve coletivamente sua própria história. Longeva, milenar, imemorial, a prática do grafite sofreu profundas transformações ao longo do tempo, constituindo um dos fenômenos socioculturais mais ricos e complexos da atualidade.

Armando Silva

Neste capítulo, iniciaremos com a apresentação do objeto da pesquisa, o grafite, com o objetivo não de definir uma estrutura fixa para este tipo de intervenção ou inscrição urbana, mas sim de compreender melhor seu funcionamento discursivo e suas transformações históricas, trazendo para o trabalho a partir da nossa referência bibliográfica, os conceitos relacionados ao funcionamento discursivo desta mídia alternativa, que se destaca pelo seu caráter político e poético. As formulações do pesquisador colombiano Armando Silva (2014) sobre grafites na América Latina foram delimitadoras neste caminho.

Na primeira parte, como referencial teórico para nossas análises, utilizaremos as definições da Análise do Discurso de vertente francesa, tais como discurso, redes de memória, enunciado, intericonicidade e acontecimento discursivo, a partir de Michel Foucault e J.J. Courtine. Na parte final, fazemos uma incursão sobre trabalhos acadêmicos que se interessaram por grafites e pela presença indígena em diferentes mídias. Neste âmbito, as pesquisas realizadas pelo GEDAI nos ajudaram bastante a pensar sobre a relação dos indígenas com as mídias corporativas e a perspectiva de abordagem proposta por Massimo Canevacci que envolve as discussões étnicas e a produção midiática foram fundamentais.

2.1. DAS PAREDES ÀS PALAVRAS DA ACADEMIA: PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARIDADES

A palavra grafite vem da expressão italiana *graffiti*¹, plural de grafito, do grego *graphis*, “carvão natural”, a matéria com a qual se fabrica o grafite usado em lápis e lapiseiras. Há também as variações do vocábulo em língua espanhola, “em países como

¹ Optamos por utilizar a grafia “grafite” no decorrer do trabalho, devido ser considerada por nossa referência bibliográfica o termo mais apropriado para a língua portuguesa.

Venezuela e Colômbia, houve a tendência de denominar a expressão grafite como pintas ou pintadas, sobretudo em ambientes universitários, enquanto no Brasil se fala também em pichações” (SILVA, 2014, p. 24).

Nas grandes metrópoles mundiais, o grafite, hoje, ocupa um significativo espaço de produção de sentidos, portanto, envolve processos de interação, relações de poder, administração dos gestos de leitura, silenciamentos, interdições. Por sua complexidade, cada vez mais ele interessa a pesquisadores de diferentes formações, embora ainda exista um número muito pequeno de trabalhos sobre este tema. Compreender o funcionamento discursivo destes enunciados, por isso, é um convite a investigar sobre pesquisas realizadas em diferentes programas de pós-graduação. Para esta pesquisa, à medida em que fomos delineando nosso corpus, passamos a recorrer a trabalhos cujos objetivos em alguma medida dialogavam com os nossos, assim chegamos a alguns trabalhos na área das artes, da comunicação urbana e visual, da antropologia, da sociologia e da psicologia, embora saibamos que já existem outras pesquisas sobre este tema.

Ricardo Campos (2008), na sociologia, tomou como objeto de sua pesquisa de doutorado o grafite nas paisagens urbanas da Grande Região de Lisboa, ele analisa o movimento que estas intervenções urbanas fazem das ruas da cidade em direção aos circuitos digitais. O autor mostra como o grafite é uma cultura em mutação, permeável aos circuitos globais e às novas tecnologias, mas, limita-se a identificar a convergência do grafite nas redes sociais apenas a partir dos registros fotográficos postados e não como uma perspectiva mais complexa, que envolva sujar os “muros” da web.

Na época de sua pesquisa, o cenário do grafite ainda era visto como uma prática exclusivamente de homens. Diferente do que vamos ver em estudos posteriores, ele também estabeleceu uma faixa etária para os grafiteiros, que seriam jovens entre 18 e 22 anos. Em seus textos, pela primeira vez entramos em contato com a definição de metrópoles comunicacional, proposta por Canevacci (2004) e passamos a compreender o grafite como objeto de pesquisa da comunicação. Suas conclusões delinearam os primeiros olhares e foi a partir delas que passei a perceber as diferenças das intervenções urbanas na cidade de Belém, onde tanto a faixa etária, quanto a presença feminina estavam em uma outra ordem do discurso.

Reifschneider (2015), a partir dos estudos de psicologia ambiental, em sua pesquisa de doutorado, estuda a apropriação do espaço público pela população urbana por meio do grafite e nos convida a pensar sobre os processos de apropriação e produção de subjetividades nas grandes metrópoles. Para ela:

A sobrecarga de informações que a cidade nos dá gera uma necessidade de automatizar os comportamentos e emudecem a percepção do ambiente, mas um grafite bem colocado quebra esta mecânica, sensibiliza o usuário do espaço, faz com que este reflita sobre o manejo do espaço público, sua privatização, controle e agenda. Dentro desta perspectiva o grafite toma posicionamento no velho dilema da arte de existir por si só ou exercer papel político. (REIFSCHNEIDER, 2015, p.9)

A pesquisadora também chama bastante atenção aos aspectos políticos que envolvem diferenças étnicas, de faixas etárias, de condições econômicas, de gênero. Mais próxima de nossa pesquisa, suas discussões suscitam a necessidade de compreender as particularidades das cidades brasileiras. Afinal, embora guarde muitas semelhanças com o que aconteceu em São Paulo, no Rio de Janeiro ou em uma grande metrópole do mundo, a forma como o grafite se estabeleceu em Belém nos últimos cinco anos foi bastante delineada pela história local.

Em pesquisa de mestrado em comunicação, Clarissa Rita DaneLuz analisa os processos estéticos e comunicacionais na produção do grafiteiro Bruno Novelli. A autora investiga como as imagens do grafiteiro estimulam a interação urbana e a experiência estética. A autora considera o grafite um objeto curinga para explorar as questões comunicacionais e considera que sua midiaticização vai além da adequação dos dispositivos tecno-midiáticos, enfatizando o modo como ocorre estas transformações.

Dada sua inserção e presença na vida social, a prática da grafiteagem tensiona os âmbitos comunicacionais e midiáticos, especialmente as apropriações estéticas contemporâneas e com isso a produção e o consumo de cultura -, reformulando aí, junto com outras manifestações populares, como o rap, o funk e o rock, a própria noção do que é o estético e/ou o artístico atualmente. (DANELUZ, 2010, p. 15).

Na nossa pesquisa sobre o grafite, suas possibilidades históricas e suas estruturas, nos deparamos também com a discussão sobre a pichação, pois, há uma discussão recorrente entre as diferenças e semelhanças entre grafite e pichação. Apesar de atualmente, no Brasil, o grafite ser descriminalizado e a pichação ainda ser considerada crime ambiental, muitos grafiteiros e pesquisadores divergem ao definirem os limites e características entre estas duas práticas. Alguns autores e mesmo na

observação do dia a dia, ou por parte dos próprios sujeitos que elaboram ambas as práticas, o grafite é entendido como uma comunicação mais elaborada, próximo à arte urbana, enquanto a pichação é algo mais grosseiro e ligeiro, comparando-se à brincadeiras de adolescentes sob muros ou mesmo ao vandalismo, com a intenção de ofender.

Em sua pesquisa de doutorado em comunicação, Ana Karina de Carvalho Oliveira (2016) argumenta que os sujeitos pichadores, atualmente reivindicam o seu reconhecimento como expressão artística e cultural, sem que seu caráter transgressor lhe seja destituída. Porém, a autora observa:

Por mais que haja um discurso sobre o reconhecimento da pichação como expressão artística e cultural e dos pichadores como artistas, o que acontece é que ele não ultrapassa os limites daqueles contextos particulares. Os pichadores conseguem entrar pela porta da frente, mas acabam saindo, novamente, pelas portas dos fundos, pois o que eles conquistam lá não volta com eles para a rua e outras esferas, como a esfera jurídica, por exemplo”. (OLIVEIRA, 2016, p. 18)

A autora analisou seis eventos realizados entre 2008 e 2012, destes, três eram invasões e três eram convites, e entrelaçavam de maneira tensa e conflituosa os universos da pichação e da arte.

Em sua tese de doutorado, na área da sociologia, David da Costa Aguiar de Souza faz uma leitura sociológica do processo de legitimação do grafite como expressão artística no Brasil. Em seu trabalho, analisa como a prática da grafiteagem chegou ao Brasil e como ele se desenvolveu, relacionando-o com as demais intervenções urbanas, como a *street art* e a pichação. O autor reforça como se realizou o processo de diferenciação ente grafite e pichação. Ambas as práticas eram criminalizadas, porém o texto da lei ambiental 9.605, de 1998, que previa punição para grafiteiros e pichadores, foi alterado pela lei 12.408, de 25 de maio de 2011, descriminalizando o grafite. (SOUZA, 2013, p. 18).

A descriminalização do grafite na lei constitucional é uma poderosa evidência empírica de que, ao ser assimilado pelo mundo oficial das artes plásticas e constituir-se em um dos ramos da pintura pós-moderna, o grafite distanciou-se da pichação na opinião pública e adquiriu o status de atividade artística, deslocando-se de uma atmosfera de entendimento que o tratava como essencialmente poluente, desviante e desnecessário e penetrando num universo de valorização e repercussão positivas. (SOUZA, 2013, p. 19).

Com esta mudança jurídica, podemos verificar o espaço que o grafite tem ocupado no cenário artístico: grafites que saem dos muros e vão para os museus, galerias e também para bairros não-periféricos, tanto no Brasil, como também no exterior, vamos retomar a esta discussão nos próximos capítulos. Porém, é importante investigar a demanda social que levou a esta descriminalização. Ainda que esta prática tenha sido descriminalizada, observamos que ainda é questionador.

O grafite traz implícito um questionamento de todas as estruturas do poder, e se constitui, se não num movimento de unidade internacional, mas nas várias explosões regionais e pessoais que chegam a usar e idealizar procedimentos similares. Por meio do grafite, começam a ser expressas realidades que ficam fora da mídia tradicional: jornais, rádio e TV. (SILVA, 2014, p. 25).

A opinião de autores e realizadores desta prática urbana, assim como de sujeitos que veem os grafites no cotidiano é que ele se tornou emblemático por representar uma escrita e representação social do proibido, por mais que atualmente ele esteja em galerias, tenha adquirido um status diferente daquele que existia nos anos 1960, ainda não é uma linguagem hegemônica. No caso dos grafites que vamos analisar neste trabalho, quais seriam os discursos cuja circulação é proibida, ou pelo menos silenciada: o sujeito indígena, o sujeito feminino?

Em relação ao movimento de grafites realizados em Belém não existem muitas pesquisas, até porque na cidade, a emergência do grafite com muita intensidade é recente, algo que ganhou força nos últimos dez anos, aproximadamente.

DE PAULA & Malcher (2010), a partir do entendimento do processo de hibridização, “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas e novas práticas” (CANCLINI, 2003), observaram nas paisagens de Belém quatro imagens de grafites produzidos pelo coletivo Cosp Tinta Crew, um dos mais conhecidos da cidade. Estes pesquisadores consideraram os grafites como expressões do imaginário e das identidades locais num contexto urbano. Estes grafites traziam como tema o período da *Belle Époque*, a herança indígena e a cultura *pop*.

Figura 10: Grafite pintado na Rua Assis de Vasconcelos, em Belém.



Fonte: De Paula & Malcher (2010)

Para os autores, este tipo de grafite traduz a heterogeneidade da região amazônica, onde os indígenas são muito importantes. Mas eles não estão interessados numa identidade fixa, apartada das movências históricas e o indígena tecnologicado da imagem sugere uma nova condição de identidade.

Em sua pesquisa de mestrado no Departamento de Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido da UFPA, Oliveira (2013) fala sobre a ressignificação da paisagem cultural urbana provocada pelo grafite, especificamente do “corredor de Nazaré”, uma das mais importantes avenidas da cidade, por onde passa a tradicional procissão católica do Círio de Nazaré.

Figura 11: Corredor de Nazaré em 2013



Fonte: Oliveira (2013, 15)

Ele analisa a importância do grafite como espaço de denúncia, onde é possível abordagens na contramão da mídia corporativa do estado do Pará, financiada pelas grandes mineradoras, que desqualificam os povos indígenas e ignoram os problemas ambientais nos processos de exploração da Amazônia. Podemos ver nesta imagem a presença indígena nos muros da cidade de Belém numa perspectiva política, que assinala como a ordem colonial ainda está fortemente presente na região.

A segunda pesquisa que encontramos sobre grafite na cidade de Belém, tema de tese de doutorado na Antropologia, Ferreira; Costa; Cardoso (2010, 2012, 2013) analisam o grafite a partir das práticas de sociabilidade da juventude na cidade. Elas falam sobre a questão do grafite no coletivo Casa Preta, um espaço cultural de produção do hip-hop e de realização de oficinas, cursos e palestras, com vistas a discussões sobre o movimento negro. Analisam como o grupo Cosp Tinta Crew, um dos mais conhecidos da cidade, produziu uma série de grafites para o coletivo Casa Preta com enunciados voltados para as matrizes culturais africanas. Na imagem abaixo, podemos observar o estilo que marca os grafites deste coletivo, trazendo na maioria das produções a etnia negra.

Figura 12: I Love Graffiti



Foto: Camille Nascimento

Em nosso levantamento de trabalhos produzidos na região amazônica sobre estas intervenções urbanas, até o momento de encerramento da pesquisa, só encontramos mais uma pesquisa sobre grafiteagem. Nunes (2013, 2014), em sua pesquisa de mestrado desenvolvida no programa de Comunicação, linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia, analisa os grafites da artista visual Drika Chagas. A grafiteira se destaca por pintar as paisagens amazônicas, com a forte presença da mulher da região. Na imagem a seguir, um grafite sobre os 400 anos de Belém, pintado no Instituto de Letras e Comunicação da UFPA.

Figura 13: Grafite no Instituto de Letras e Comunicação da UFPA.



Disponível em <https://www.instagram.com/pupunhastreet/?hl=pt-br>. Acesso em 15/12/2015, às 9h.

Nunes (2014) observa as transformações estéticas, conceitos e ideias sobre o grafite, bem como esse espraiamento das ruas para as galerias, pois a artista, atualmente com produções em diferentes metrópoles espalhadas pelo mundo, começou produzindo sua arte nas ruas e hoje já tem trabalhos em diversas galerias de arte. Atualmente, nos estudos do grafite, os espaços da galeria e os novos formatos digitais destas intervenções que ampliam os sentidos do urbano vem merecendo muita atenção das pesquisas.

2.1.1. HIP HOP AS ESTÉTICAS DE RESISTÊNCIA, POSSIBILIDADES DE COMEÇO

O grafite, como se concebe hoje, nas discussões acadêmicas, começou a ganhar visibilidade, juntamente com o movimento Hip-Hop, em Nova Iorque. Esta complexa

prática cultural, Hip-Hop, construída historicamente pelo discurso da resistência às desigualdades sociais, especialmente juvenil, é composta pelo rap, o break-dance e o grafite.

A família do hip-hop, composta por grafite, rap e break dance, teve início no final dos anos 1980 nos Estados Unidos e logo se espalhou pela América Central e América do Sul. Em São Paulo, assume-se como fenômeno único, percebendo-se os hip-hopeiros como grafiteiros, com destaque para a “especificidade da geografia local” em seus movimentos. (SILVA, 2014, p. 64).

Pintados, escritos, raspados ou colados sobre muros e outras superfícies, os grafites tornaram-se habituais nas grandes cidades. Apropriados pelos jovens como uma forma radical de expressão, constituem-se como um código diferente e especial e como uma marca da visualidade urbana. Espontaneamente deixados na rua, os grafites se apresentam como um tipo de manifestação aberta e híbrida, propícia a entrecruzamentos com a mídia, com a arquitetura, vindo a se firmar como uma forma de contestação política, poética e de afirmação social.

Há uma recorrência entre os estudiosos que os movimentos dos anos 1960 foram grandes influenciadores da prática do grafite. Como exemplo desta insurgência, podemos pensar nas pichações como “Il est interdit d'interdire!”, de Maio de 68 em Paris, nos movimentos liderados pela juventude estudantil em diversas cidades latino-americanas, assim também os movimentos espontâneos de Nova Iorque de 1970 (SILVA, 2014), quando o metrô e suas estações se tornaram os principais espaços de expressão, com desenhos “agressivos”, “transgressores”, figuras e inscrições como

Figura 14: Estação Jamaica / Metrô de Nova Iorque



Fonte: <http://www.boweryboyshistory.com/2010/09/wild-era-of-subway-graffiti-1970-1989.html> Acessado em 15/12/2015, às 9h.

mostra a imagem anterior.

A expansão desta prática cultural, nesta perspectiva, vai se intensificar nas décadas seguintes. Nos anos de 1980, já se destacava o nome do afro-americano Jean-Michel Basquiat, que fazia grafites em prédios abandonados, em Manhattan, mas que também teve seus trabalhos expostos em galerias de arte.

Mesmo com esse marco temporal, consideramos, neste trabalho, a prática do grafite uma referência também a formas de comunicação de sociedades não necessariamente inscritas num contexto urbano. Neste sentido, podemos pensar nos grafismos de sociedades indígenas e africanas, ou ainda remontar mais atrás na história da humanidade, às práticas humanas de interação com a sociedade por meio “da escritura” em paredes, muros e postes, como as pinturas rupestres.

Para compreender melhor estes complexos processos históricos e interativos envolvendo os grafites, os trabalhos do mais notabilizado pesquisador colombiano sobre o assunto foram estruturais em nossa pesquisa. Em “Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos” (2014) Armando Silva faz um grande apanhado de suas pesquisas sobre grafites desenvolvidas em cidades latino-americanas. Ele também trata da história do grafite, desde o aparecimento de expressões, nomes e frases impressas em banheiros, passando pela construção da palavra e dos conceitos que cercam o mundo da arte nos muros, até a utilização das novas ferramentas acessíveis no mundo virtual. Silva (2014) lança o olhar sobre as novas configurações do grafite, não mais limitado apenas às primeiras características dos anos 1960, mas inclui os novos espaços ocupados por essas inscrições urbanas: as redes sociais, as galerias e museus e suas associações a diferentes grupos sociais.

Escoltam-no novas estratégias em sua composição, associa-se com recentes manifestações da arte e ataca a partir dos muros, não só os físicos, mas também os virtuais. Aumentaram os que fazem e as cidades que o recebem; infiltrou-se entre novos grupos e dobrou-se a várias tribos urbanas, de tipos extravagantes à sua própria estilística; introduziu-se em grupos musicais, deixando-lhes sua marca; exhibe-se na mídia, gera controvérsias em museus e galerias de alta reputação e, em sua ousadia, infiltra-se até nos estudos acadêmicos, em que se discute qual a sua verdadeira identidade. (SILVA, 2014, p.13).

Em seu olhar sobre as cidades da América Latina, Armando Silva assinalou as condições de competência linguística e comunicativa para que ocorra a inscrição grafite e analisou a leitura dos grafites por parte dos habitantes urbanos. Assim, os grafites

colhidos por este pesquisador o fizeram olhar para a atividade dos cidadãos na construção de diferentes imaginários que ajudam a definir os modos de ser urbano do novo milênio.

O grafite não possui um emissor reconhecido, não se dirige a ninguém em particular, não concede nenhuma garantia em sua elaboração ou permanência, nem sequer quanto aos seus efeitos. À primeira vista, apresenta-se como um ato do acaso, no qual o risco, a incerteza em sua elaboração e a imprevisibilidade de seus resultados constituem praticamente sua descarga determinante. (SILVA, 2014, p. 23).

Segundo o pesquisador colombiano, os realizadores dos grafites são agentes que, com características pessoais ou grupais, materializam, através de escritas ou representações ocasionais, desejos e frustrações de uma coletividade, ou, ainda exaltam formas que retomam ou questionam seus territórios sociais. Observamos que no corpus deste trabalho, no qual trabalhamos com a presença indígena nos grafites e nos deparamos com a forte presença feminina, estes grafites são produzidos por diferentes grafiteiros, sem nenhuma relação de intimidade. Portanto, podemos afirmar que eles nos trazem uma coincidência de marcas de sentido que vai recriando o imaginário coletivo. Estes grafites retomam a memória indígena da cidade e visibilizam a presença feminina, ambos bem silenciados na prática do grafite em Belém nas primeiras experiências.

Independentemente de sua origem – espontânea, artística, militante -, essas mensagens se repetem por identificação com o referente textual. A repetição e a reiteração elevam as mensagens a uma instância de marca grupal, o que provoca o desaparecimento do sujeito concreto de emissão e faz com que estas mensagens entrem numa ativa coparticipação vicinal, e nos casos de maior êxito podem ter uma rápida ascensão numérica e qualitativa. (SILVA, 2014, p. 74).

Esse movimento se globalizou, sem se uniformizar, e se revela um fenômeno que deseja atribuir novo sentido à cidade, tornando-a um espaço de manifestação de “uma voz bastarda” e “transgressora” que não se preocupa com as convenções sociais. Inicialmente a prática do grafite esteve relacionada a certos setores culturais, a exemplo de militantes políticos, universitários, feministas, operários e empregados de baixa qualificação acadêmica. Era por meio do grafite que estes setores da sociedade expressavam suas necessidades econômicas, políticas ou sexuais. Até então, o grafite era reconhecido por sua natureza de marginalidade urbana. Mais tarde, com a reformulação de conceitos e técnicas, este caráter vai se expandir. (SILVA, 2014).

2.1.2. ISTO NÃO É UM GRAFITE! OU É?

Embora os estudos sobre o grafite ainda sejam poucos e relativamente recentes, já encontramos uma bibliografia interessada em chegar a uma definição estrutural do grafite. Nosso objetivo aqui não é esquadrihar um conceito fixo para esta intervenção urbana, mas sim compreender os processos de suas emergências históricas e as práticas de interação que suscita, sobretudo nas metrópoles contemporâneas. Interessa-nos mais especificamente compreender como os grafites se inscrevem nas paisagens comunicativas de uma cidade em particular, Belém do Pará.

Nesta pesquisa entendemos o grafite como uma materialidade discursiva inserida no processo comunicacional, expressão artística identificada precipuamente com o espaço urbano. Canevacci (2004) considera os grafites² como fenômeno da comunicação urbana, são um sintoma da transformação de uma “forma-cidade” para uma “forma-metrópole” e as novas formas de comunicação urbana em todos os seus múltiplos ambientes e espaços. Este autor compreende as cidades como ambientes carregados de sentidos; denominadas “cidades de arte ou de cultura”, cujo o foco não é apenas o aspecto físico e estrutural, mas também a dimensão simbólica. Neste processo, os grafites modificam a paisagem urbana, produzem nas cidades as “interzonas”, possibilitam outras cartografias com olhares múltiplos para as cidades. Para ele, a existência de múltiplos espaços nas metrópoles é constituída tanto por condições materiais quanto imateriais.

Numa homenagem à matriz multicultural e sincrética local, gosto de definir este tipo de escrita como sendo árabe-gótica. Essas letras têm o jogo – ou o arabesco, como muito adequadamente foi definido – dos rabiscos próprios da verdadeira escrita árabe, com sua exigência quase exagerada de entrelaçamentos que constroem cifras, bordados, heras; e também a seriedade do alfabeto gótico, feito de signos convexos e côncavos, de ângulos agudos, de improvisadas acelerações, com subidas e descidas dos signos. Talvez seja devido a esta matriz obscura e misturada – simultaneamente árabe e gótica, quase o máximo da incompreensibilidade – que raramente se compreenda o sentido desses grafites. (CANEVACCI, 2004, p. 204).

Esta percepção do pesquisador é decorrente da sua análise sobre a cidade de São Paulo, na qual ele observou que o grafite comunica não apenas letras, mas também a “presença fantasmática” do autor, que pode atingir o seu alvo quando quiser, seja nos prédios mais altos, nos edifícios mais elegantes ou nas perspectivas mais vertiginosas.

² Canevacci(2004) não faz diferença entre grafite e pichação.

Uma referência a esta influência “árabe-gótica” também pode ser encontrada no documentário brasileiro “Pixo” (2009), dirigido por João Wainer e Roberto Oliveira, no qual se explica a apropriação que o grafite e a pichação fizeram daquele tipo de escrita.

Para Armando Silva (2014) também não existe diferença entre pichação e grafite e ele inclusive assinala que esta diferenciação é uma particularidade brasileira. O pesquisador propõe que o grafite apresenta sete especificidades, as quais denomina de valência. Por sua vez, estas valências atuam dentro de um cenário social que delinea o grafite e são motivadas por causas sociais, as quais o autor chamou de imperativos. São elas: marginalidade, anonimato, espontaneidade, cenaridade, velocidade, precariedade e fugacidade. Os imperativos são: comunicacional, ideológico, psicológico, estético, econômico, físico e social.

A marginalidade se estabelece, quando o autor percebe que os discursos contidos no grafite não podem ser colocados em circuitos oficiais, ou comerciais, seja por razões ideológicas, religiosas, partidária. Já o anonimato faz referência à não divulgação da identidade do realizador do grafite, para preservar sua identidade; a espontaneidade é a não obrigatoriedade de um planejamento para a produção de determinado grafite, a sua realização pode ser feita em momentos previstos ou imprevistos. No grafite a seguir, podemos observar alguns destes aspectos.

Figura 15: Bairro de São Brás em Belém

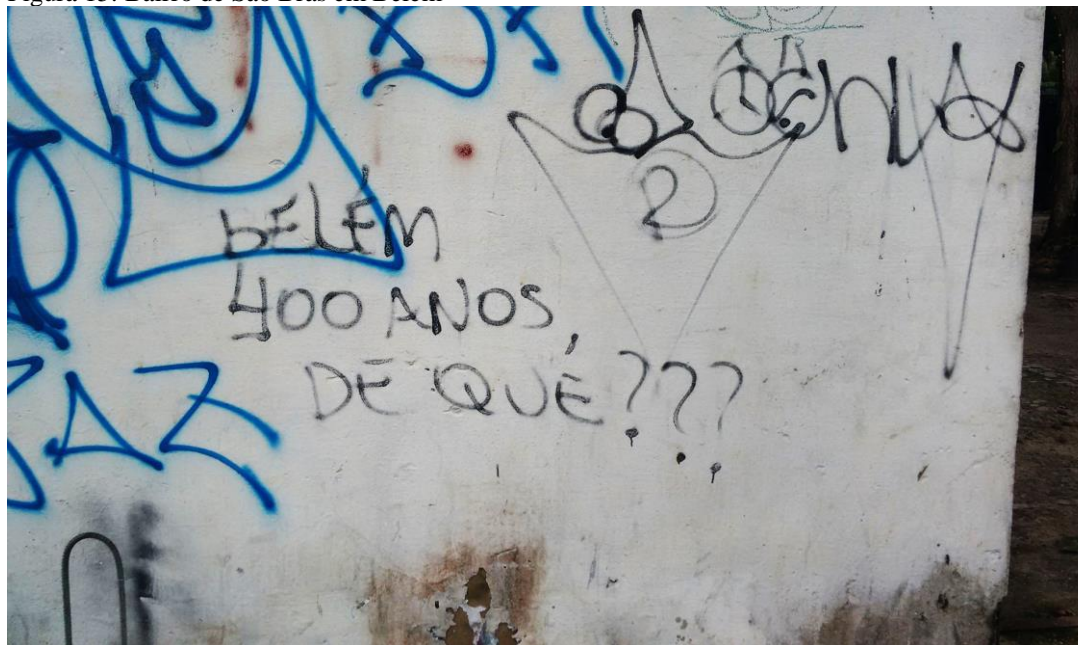


Foto: Camille Nascimento

Na imagem podemos ver uma série de pichações e grafites produzidos a partir da emergência do aniversário da cidade de Belém, o imperativo ideológico, que se apresenta de forma marginal e anônima. Também podemos observar nesta intervenção a cénaridade, que determina a escolha do lugar, uma parede branca, na periferia da cidade. Muito provavelmente este grafite, por não ser autorizado, foi produzido com rapidez, teve um baixo custo e está sujeito à efemeridade, pois existe a possibilidade de modificação a qualquer momento.

Silva (2014), considera, então, que um grafite deve ser feito de forma anônima, marginal e espontânea, de maneira rápida e com instrumentos precários, embora o local, formato e cores utilizadas sejam escolhidos de forma estratégica. Por fim, a obra dura pouco tempo, estando sujeita às intempéries e intervenções de outros agentes. A presença ou ausência destes elementos é que vai caracterizar um escrito ou desenho como estando dentro ou não do sistema do grafite urbano. Portanto, ao não possuir inteiramente estas valências, o grafite-arte seria uma forma intermediária de comunicação, que não está plenamente no campo do proibido.

O autor explica que os imperativos dão forma à ação grafite. Inicia com o que é em si a comunicação grafite, segue com os imperativos temporais e conclui no imperativo social. Armando diz que para ser considerado o sistema da comunicação grafite, são fundamentais principalmente os três primeiros imperativos, “a inscrição

urbana que chamamos grafite corresponde a uma mensagem ou conjunto de mensagens ou expressões filtradas pela marginalidade, pelo anonimato e pela espontaneidade” (SILVA, 2014, p. 34). No próximo tópico, vamos perceber que estas valências e imperativos, não funcionam como uma imposição, como uma condição *sine qua non* para a existência do grafite. O próprio autor, Silva (2014), vai avaliar como os grafites contemporâneos ora obedecem à regra, ora a transbordam, reconhecendo que estas características são flexíveis. Os grafites que vamos analisar nos próximos capítulos não se enquadram em pelo menos um destes critérios, principalmente quanto ao anonimato, haja vista que grafitam inclusive as suas assinaturas.

Em Belém, assim como em outras capitais nacionais e internacionais, o anonimato é contestado por grafiteiros ou grupo de grafiteiros que já são conhecidos no cenário da intervenção urbana, a exemplo dos irmãos Otávio e Augusto Pandolfo, os Gêmeos, nascidos em São Paulo no ano de 1974, que desde crianças entraram em contato com a arte, e aproveitaram a chegada do movimento Hip-Hop em São Paulo, nos anos 1980, para se inserirem no universo do grafite.

No cenário nacional também achamos importante citar o trabalho do paulistano Eduardo Kobra, que grafita desde os anos 1987, em São Paulo e já deixou sua marca nos muros e prédios do mundo inteiro. Em 2016, o seu mural “Todos somos um”, feito para a Rio 2016 foi considerado o maior grafite do mundo pelo “Guinness world records”, o livro dos recordes. Em seu site oficial, a descrição da obra segue as seguintes características: o muro com 15 metros de altura e 170 de comprimento, retrata cinco rostos indígenas de cinco continentes diferentes: os huli, da Nova Guiné

Figura 16: Muro "Todos somos um"



Disponível em: <http://eduardokobra.com/>. Acesso em 10/10/2016, às 18h.

(Oceania), os mursi, da Etiópia (África), os kayin, da Tailândia (Ásia), os supi, da Europa, e os tapajós, das Américas. A pintura é inspirada nos aros olímpicos e representa a paz e a união entre os povos. Localizado no Boulevard Olímpico da Praça Mauá, no Rio de Janeiro, o mural foi realizado com 180 baldes de tinta acrílica, 2.800 latas de spray e sete elevadores hidráulicos.

Os Gêmeos e Kobra são artistas que inicialmente se utilizaram das técnicas do grafite para realizarem os seus trabalhos. Atualmente, eles identificam os seus trabalhos como uma mistura de linguagens visuais e lúdicas, improviso, utilizam materiais reciclados e novas tecnologias, como pinturas em 3D, entre outros. Há críticos e grafiteiros que não os consideram grafiteiros, mas não podemos desconsiderar a importância destes nomes nos muros brasileiros e internacionais.

Artistas dos muros, como eles, nos fazem pensar em como o grafite se reatualizou, esta prática não cabe mais em regras que possam o identificar. As discussões sobre esta prática ainda são muitas: o que sai dos muros e vai para as galerias continua sendo grafite? O grafite pode ser realizado em muros institucionais, pode ser patrocinado? Quem pode realmente ser considerado grafiteiro? São questionamentos que não pretendemos debater nesta dissertação, para nós, o interesse é que o grafite com a imagem do sujeito indígena ainda não está no circuito das mídias oficiais, e traz para os sujeitos que interagem com este discurso a memória indígena silenciada.

A marginalidade é outro ponto que Silva (2014) considera como fundamental no grafite, quando observa que esta linguagem não pode ser exposta em circuitos oficiais. Porém, atualmente observamos o espraiamento dos grafites para além dos muros, em especial nos novos meios digitais, além de galerias e cenários conhecidos, como centros urbanos, como citamos acima.

Figura 17: Paisagens periféricas e o coletivo Freedas Crew



Na imagem acima, destacamos, em primeiro lugar, a mulher indígena e sua nudez, ainda que não aponte para a sensualidade, este enunciado visual retoma uma memória visual estabelecida desde as primeiras imagens produzidas pelos europeus sobre os povos indígenas ainda no século XVI (NEVES, 2009). O enunciado verbal “Sangue indígena nas veias” retoma a ancestralidade indígena da região, bastante silenciada ou generalizada na mídia corporativa. Outro aspecto a ser considerado é a localidade em que foi feito este grafite, um bairro periférico de Belém, onde existem muitas grafitagens. Ou seja, neste tipo de grafite podemos encontrar a característica da marginalidade apontada por Silva (2014), já que é um grafite que não está em circulação nos espaços oficiais, como galerias de arte ou como um bairro não periférico. Porém, as autoras do grafite deixam a sua assinatura, rompendo, assim, o anonimato.

2.1.3. PELAS RUAS DE BELÉM...CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADES

Na capital paraense, desde a entrada da cidade, passando por seus bairros periféricos e também pelos centrais, o grafite tem ocupado espaço na paisagem urbana. São enunciados verbais, pessoas, objetos, sentimentos, grafitados nas paredes, muros, postes e outros espaços. Para a nossa pesquisa, sobressaiu o grafite com a presença indígena, figura esta que é silenciada na nossa história amazônica, impregnados de estereótipos, alijados de políticas públicas. Andar pelas ruas da nossa cidade e ver a presença indígena estampada em nossas paredes é tornar visível a memória silenciada destas sociedades.

Figura 18: Coletivo "Os Índios"- na Vila da Barca, em Belém.



Disponível em: www.instagram.com/pupunhastreet. Acesso em 04/01/2017, às 10h.

Na figura acima, observamos o grafite em um grande muro, num espaço de produção de sentidos que por muito tempo o definiu como grafite: a rua. Porém, a história do grafite em Belém, assim como no restante do Brasil, é heterogênea e se constitui com caminhos plurais. Na cidade, o grafite também se institucionalizou em algumas circunstâncias. Esta manifestação que muitas vezes foi considerada criminosa passou a ser fomentada por empresas e instituições de ensino, agenciada pelo discurso da inclusão social. Desde 2004, a Rede Celpa³, promove o projeto “Celpa em Grafite”, onde jovens da periferia de Belém participam de oficinas de grafite para grafitarem os muros da instituição. (FERREIRA, 2011).

Figura 19: Projeto "Celpa em Grafite"



Fonte: <http://blogdacelpe.com.br/arte-e-cidadania/>. Acessado em 19/07/2016, às 10h.

Podemos observar que este tipo de expressão se introduz em uma outra ordem, pois assume um caráter pedagógico, sem qualquer preocupação de contestação. Neste sentido, a empresa se apropria da linguagem do grafite e acaba por controlá-la. Podemos observar como esta materialidade discursiva que é o grafite está envolvida nos processos de disciplinarização do espaço e também do sujeito. O sujeito grafiteiro, neste caso, tem o seu discurso interdito, pois, em projetos como estes, eles não têm a liberdade de escolher os temas que serão grafitados, mas seguem um roteiro de desenhos de preferência da empresa. Assim, o sujeito do discurso tem sua fala socialmente controlada e várias vezes interdita, ele não tem o direito de dizer tudo o que quer, em qualquer momento.

³ Empresa responsável pela distribuição da energia elétrica no estado do Pará e, apesar do estado ser um dos maiores produtores de energia do país, ela trabalha com a tarifa de energia elétrica mais cara de todo Brasil.

Barachuhy (2016) analisa, embasada nos estudos foucaultianos, como ocorre a governamentalidade e o controle social dos dizeres nos espaços urbanos, através da análise da produção de sentidos dos discursos do cotidiano que circulam nos grafites e pichações, na cidade de João Pessoa. Para ela o poder sempre procura silenciar as vozes transgressoras (próprias do grafite e da pichação). Logo, quando estas instituições se utilizam do discurso do grafiteiro, é com o objetivo não de transgredir, mas de manter a ordem, de impedir que se realizem nos seus muros institucionais grafites e pichações que possam protestar contra alguma característica da instituição.

Em 2008, a Prefeitura Municipal de Belém realizou o projeto “Metrópole em cores”, com o objetivo de grafitar as escolas municipais. Esse cenário do grafite é criticado por parte dos grafiteiros, os quais consideram que a principal característica do grafite é a sua liberdade temática nas ruas. Como apresentaremos em outro capítulo, os próprios grafiteiros da cidade buscam se reunir em coletivos, não vinculados à instituições governamentais, para produzirem os seus grafites.

Em Belém, observamos que o movimento do grafite se fortaleceu nos últimos dez anos. A cidade tem uma herança colonial muito forte, bairros como a Cidade Velha, o Reduto e a Campina guardam um rico patrimônio histórico, o qual, ao nosso olhar não recebe adequada manutenção. Este abandono pelo espaço público em alguns bairros de Belém foi o que motivou alguns grafiteiros da cidade a organizarem eventos e encontros como o “Rota Urbana pela Arte” (2013), organizado pela artista Drika Chagas e o “Reduto Walls” (2014), organizado pelo grafiteiro Sebá Tapajós, os grafiteiros se uniram e propuseram a ocupação e limpeza da cidade, utilizando o grafite.

O grafite, portanto, como todas as expressões humanas, está inserido em relações sociais, é produzido por sujeitos historicamente construídos, ele se modifica, se atualiza, inscreve-se em memórias discursivas. Eles são enunciados que circulam nos espaços urbanos, mas também já estão presentes nas redes sociais e podem tanto silenciar ou visibilizar discursos. Neste trabalho, nos interessa discutir esta materialidade com os estudos da Análise do Discurso e também com a comunicação urbana.

2.2. DISCURSO, REDE DE MEMÓRIA E ENUNCIADO

Aqui, tomamos os grafites como enunciados espalhados nas paisagens das grandes metrópoles. Partimos dos estudos da Análise do Discurso (AD), sobretudo as formulações de Michel Foucault para compreender a presença indígena nas inscrições urbanas de Belém.

A AD teve origem na França, no final da década de 1960, em um contexto de crise política: revolta de maio de 1968, a Guerra da Argélia, do Vietnã, os novos movimentos sociais; e demais crises e movimentos sociais e políticos que transformaram costumes e comportamentos, incluindo o meio acadêmico. Já no Brasil, devido ao período da Ditadura Militar, a AD não pôde se desenvolver como na França e só ganhou forças a partir dos anos 1990. (GREGOLIN, 2003).

Entendemos que a AD é uma corrente de estudos de base marxista e que reflete sobre a formação de sentidos dentro da sociedade, por isso tem dimensão humanista. Malidier (1994) aponta como fundadores da Análise do Discurso o linguista e lexicólogo Jean Dubois e o filósofo Michel Pêcheux. O primeiro envolvido com as questões da Linguística de sua época, e o segundo com o marxismo, psicanálise e epistemologia.

É, pois, sob o horizonte comum do marxismo e de um momento de crescimento da Linguística – que se encontra em franco desenvolvimento e ocupa o lugar de ciência piloto – que nasce o projeto da Análise do Discurso (doravante AD). O projeto da AD se inscreve num objetivo político, e a Linguística oferece meios para abordar a política. (MUSSALIM, 2001, p. 102).

A primeira corrente estruturalista dos estudos da linguagem, filiada a Ferdinand Saussure, analisa a língua em sua estrutura interna e não considera sua relação com o mundo. Embora se constituam bases acentuadamente diferentes, ela também é importante para o entendimento dos estudos da AD, pois, ainda que de forma bastante limitada dá início aos estudos da linguagem.

O estruturalismo, no entanto, não é uma única corrente de pensamento e pode ser pensado em pelo menos quatro gerações bem diferentes. Na segunda geração do estruturalismo, há a presença do sujeito e os aspectos exteriores à língua serão profundamente considerados, inclusive a definição de inconsciente, formulada por Sigmund Freud será incorporada aos estudos da linguagem. Este sujeito da linguagem e

suas práticas culturais, para esta corrente de pensamento, no entanto, não são compreendidos dentro de uma perspectiva histórica e ele fica está preso a estruturas universais. Um de suas maiores expoentes é o antropólogo Claude Lévi-Strauss.

Já na terceira geração, leva-se em consideração a história, o sujeito, a psique, mas as formas de circulação do poder e as práticas de subjetivação ainda ficam bastante limitada às definições de classes sociais e instituições sociais, sem considerar os micro-poderes e as micro-histórias. Louis Althusser é o estudioso que apresenta bem estas características.

A quarta geração, que mais interessa a esta dissertação, tem como principal teórico Michel Foucault, para quem o sujeito é constituído por discursos, envolvido em relações de poder que atravessam seu corpo, suas relações mais próximas, dentro de uma perspectiva de verdade construída historicamente. Nesta perspectiva, a história contínua é refutada e a partir das discontinuidades passamos a compreender as memórias discursivas, que, dependendo das condições de possibilidades, ganham visibilidade ou ficam submersas.

A Análise do Discurso é uma metodologia de interpretação, com o objetivo de compreender a produção social dos sentidos, realizada pelos sujeitos históricos, por meio da materialidade das linguagens. É uma teoria interdisciplinar, não consistindo em uma abordagem uniforme de investigação, pois, abriga diferentes origens teóricas e, conseqüentemente enfoques metodológicos.

2.2.1. CONVERSAS INICIAIS SOBRE ARQUEGENEALOGIA

Após termos apresentado, de forma breve, este cenário em que se desenhou a Análise do Discurso, podemos considerar que o aporte teórico da arqueogenealogia de Michel Foucault constitui uma conjugação dos métodos utilizados nas suas chamadas fases arqueológica e genealógica (GREGOLIN, 2004a). Os escritos desse autor se ocupam de uma vasta problemática, entre as quais a arqueologia dos saberes, a genealogia dos poderes e a genealogia da ética. No centro dessas questões está a constituição da história do sujeito na sociedade ocidental (FOUCAULT, 2009), ou seja, uma história das práticas de subjetivação. A questão que Foucault (2008b, p. 351) se coloca é saber quem somos nós hoje, o que nos ajuda a entender as identidades em circulação em nossa sociedade. Para tanto, ele analisa os discursos que se entrecruzam

na constituição dos sujeitos de forma heterogênea, por meio de lutas e batalhas, em que saber e poder se interrelacionam.

No grafite a seguir, pintado na favela do Tucunduba, em Belém, há a imagem de um homem negro. Pela cidade, existem muitas imagens que retomam a pluralidade étnica da região, sobretudo com negros e indígenas. Esta insistente memória, que se espalha pelos muros, viadutos, palafitas e ruas de Belém, acaba por nos fazer pensar sobre quem são estes sujeitos da cidade, hoje. Por que estas memórias, historicamente silenciadas, neste momento histórico passaram a ser visibilizadas?

Figura 20: Grafite no Tucunduba.



Fonte: <http://infograficos.estadao.com.br/especiais/favela-amazonia/capitulo-5.php>. Acessado em 30/07/2016, às 7h.

Para Foucault (2006a, p. 253), analisar discurso é examinar “as diferentes maneiras pelas quais o discurso desempenha um papel no interior de um sistema estratégico em que o poder está implicado, e para o qual o poder funciona”. O poder não é origem do discurso, e sim opera através deste, pois o discurso é um elemento de um dispositivo estratégico de relações de poder.

Em sua arqueologia do saber, Foucault (2008) propõe superar a forma tradicional de fazer história, a qual é organizada em forma de narrativas sequenciais de acontecimentos, em uma continuidade que elide os acidentes e discontinuidades que marcam as lutas dos sujeitos no interior da sociedade. Também deve ser abandonada a noção de uma ruptura radical com uma determinada forma de saber, de sujeito e de

pensamento, como a história tradicional apresenta os fatos. Em vez da busca pela origem e pela ruptura, nos ocuparemos aqui, na esteira da genealogia de Foucault (2013), dos acontecimentos que provocaram, ao longo da história, transformações nas concepções que temos sobre o objeto de discurso em análise.

A forma de organização do saber acerca da história em cada época obedece a um conjunto de procedimentos que regulam a produção e a circulação dos enunciados, ao qual Foucault (2013, p. 55) denomina “regimes de verdade”. Por essa natureza histórica, o discurso deve ser cotejado em sua irrupção de acontecimento, em uma dispersão temporal que lhe permite ser repetido, esquecido, transformado, apagado. A análise de acontecimentos em sua dispersão é, para Foucault (2008a), uma forma de abandonar os recortes e agrupamentos que colocam em pauta as continuidades na organização dos discursos, fazendo com que se busquem as origens secretas da sua irrupção. A análise dessa dispersão de discursos se dá na instância própria de cada um. Essa é a análise arqueológica proposta por Foucault.

Assim como a arqueologia, a descrição genealógica (FOUCAULT, 2013), para ser empreendida, requer que se renuncie à forma tradicional como se faz história, sem se ocupar das gêneses. A arqueogenealogia não tenta descobrir o que está oculto nos discursos, mas os próprios discursos enquanto práticas que obedecem a regras de construção, as quais são históricas e controladas por relações de poder.

Tomando como base nosso objeto de pesquisa, grafitagens em Belém com a presença indígena, abordamos um dos primeiros postulados de Foucault, a saber, todo discurso produz o que chamamos de “efeitos de sentido”, o qual pode ser materializado em linguagem verbal, como o texto, mas também em linguagem não-verbal, a saber, imagens, cores, luz e perspectiva. Para o autor, os sentidos são históricos e sociais, assim como a sociedade e os discursos também são responsáveis por produzir verdades, as quais formam os consensos e os preconceitos. Além disso, os discursos vivem em tensionamentos, são controlados em determinada sociedade, assim como a memória, para que um exista, é necessário a invisibilidade do outro.

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terminável materialidade. (FOUCAULT, 2014, p. 8).

Foucault entende que os discursos produzidos em uma sociedade, tais como o da sexualidade, da loucura ou da política, passam por algumas fases, as quais ele denomina de “interdições” e “procedimentos de exclusão”, “sabe-se que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2014, p. 9).

O discurso é uma prática que procede a partir da formação dos saberes, é nele que os saberes de um momento histórico se constituem, não de qualquer forma, mas de maneira regrada, é nele que saber e poder se articulam. Nesse sentido, propõe uma análise que se preocupe com as condições em que certos enunciados podem aparecer e em outros são proibidos; não mais um estudo das continuidades que questiona segundo quais regras deu-se a construção de um enunciado, mas uma descrição dos acontecimentos discursivos que questiona “como apareceu determinado enunciado, e não outro em seu lugar?” (FOUCAULT, 2008, p.30).

Os saberes, os poderes e os discursos atravessam os sujeitos fazendo com que, historicamente, se constituam em certas identidades que estão de acordo com o verdadeiro da época (processo de subjetivação). Os sujeitos se constituem socialmente e os sentidos são produzidos historicamente e, por conta disso, os discursos estão em constante movimento, confrontam-se. Nesse movimento, micropoderes procuram promover verdades a serem seguidas, verdades que, por serem históricas, são relativas. O trabalho discursivo de produção de identidades procura integrar os indivíduos, direcionando-os aos mesmos modelos que obedecem às verdades de determinada época e sociedade.

Assim, entendemos o grafite como enunciado, uma materialidade produtora de sentidos, que atualmente em Belém, retoma discursos antes silenciados: a memória das sociedades indígenas. Observa-se que neste trabalho há “duas vozes” que em certos períodos foram silenciadas, mas agora estão evidência: o grafite e a presença indígena no grafite.

Analisar a circulação dos enunciados, as posições de sujeito aí assinaladas, as materialidades que dão corpo aos sentidos e as articulações que esses enunciados estabelecem com a história e a memória. Trata-se, portanto, de procurar acompanhar trajetórias históricas de sentidos materializados nas formas discursivas da mídia (GREGOLIN, 2007, p. 13).

Na perspectiva dos estudos do Michel Foucault não existe uma verdade absoluta que expresse completamente o que é real, mas sim uma “vontade de verdade” que encontra suporte institucional, como teorizou Michel Foucault em *A Ordem do Discurso* (1970). Essa vontade de verdade determina o que é legitimado como verdadeiro ou falso em uma determinada época.

O grafite é intervenção urbana bastante identificada com a periferia, praticada geralmente por jovens que trazem em suas produções discursos que não são hegemônicos. Geralmente protestam contra o governo, reivindicam estrutura para a cidade, exaltam as minorias do poder, geralmente silenciados na história oficial, na mídia corporativa, nos livros didáticos, nas conversas cotidianas.

2.2.2. MEMÓRIA DISCURSIVA E INTERICONICIDADE: DOS JESUÍTAS AO PARQUE OLÍMPICO

Esse ano conheci de perto o povo #Munduruku, lá na Amazônia e aceitei a missão de levar suas vozes para as Selvas de Pedra. Fiz isso em Berlim, e agora junto com o Marcelo Eco, no Rio de Janeiro, em pleno Jogos Olímpicos. Parte da campanha internacional do Green Peace Brasil contra a construção da Hidroelétrica São Luís do Tapajós. A luta continua.
Mundano

Para Foucault (2007), o enunciado não é a frase, os atos de fala ou a proposição, trata-se de uma unidade elementar do discurso, ou seja, está localizado no discursivo, não sendo totalmente visível tampouco totalmente oculto. Para descrevê-lo, é necessário considerar as condições sócio-históricas do seu aparecimento, a função que desencadeou em uma série de signos (que podem não ser linguísticos), seu campo associado, isto é, a relação que mantém com os outros enunciados na dispersão da história, permitindo sua repetição, apagamento, ressignificação ou adaptação.

A singularidade da existência dos enunciados está ligada “não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem”. (FOUCAULT, 2007, p.32). Em sua irrupção histórica, o enunciado é “sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente (...) está ligado, de um lado, a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra, mas, por outro lado, abre para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória”.

A memória, na Análise do Discurso, não se assemelha à memória individual, psicológica, mas está relacionada à reatualização de discursos, à ressignificação e aos silenciamentos; é um “sempre já” do discurso. O francês Jean- Jacques Courtine, quando propôs a formulação de memória discursiva, estava interessado em tratar da relação indissociável entre o linguístico e o histórico, postula que “a noção de memória discursiva concerne à existência histórica do enunciado no interior de práticas discursivas” (COURTINE, 2005, p. 160). Daí se entender que o discurso não nasce no momento da enunciação e que as questões da linguagem, da história e do sujeito precisam ser pensadas a partir da interdiscursividade, isto é, da “relação de sequências discursivas singulares com suas redes de memória” (Maldidier, 2003, p.93).

A definição de intericonicidade, que se ocupa mais particularmente da memória das imagens, está inserida no corpo analítico proposto pela Semiologia Histórica. Esta definição retoma a noção de rede de memória foucaultiana, para pensar mais especificamente sobre uma rede de imagens. Courtine (2013) propõe a definição de intericonicidade, voltada para uma memória visual. Ele parte de uma crítica à semiologia da imagem de Barthes, que aproxima a imagem do signo linguístico aos moldes de Saussure, para formular uma linha de análise que possibilita pensar a memória das imagens. A analítica de Barthes, segundo Courtine (2013), é um equívoco, na medida em que a imagem não obedece às mesmas regras do sistema da língua. A imagem, para Courtine (2013) pode ser analisada a partir de indícios e está inserida em “uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco” (COURTINE, 2013, p.43).

Assim, neste trabalho, o aporte teórico da Análise do Discurso nos permitiu observar nestas grafitegens com a presença indígena vários elementos que se repetiam considerando o processo de intericonidade em que estas imagens se inscrevem. Desde a colonização brasileira, as sociedades indígenas foram retratadas oralmente, verbalmente ou visualmente. No grafite a seguir, da grafiteira paraense Cely Feliz, há uma retomada da nudez indígena, sem dúvida, como já referido, um dos principais aspectos do indígena genérico. É fácil, por isso, associar a este grafite a imagens clássicas da iconografia indígena produzida pelos europeus.

Figura 21: Piquenuzinho nu



Foto: Camille Nascimento

Para enredar este grafite em um processo de intericonicidade, vamos tomar uma destas imagens clássicas sobre os povos indígenas. Na próxima imagem, registrada pelo viajante holandês Albert Eckhout, podemos observar o caráter exótico da nudez indígena, que tanto impressionou o olhar europeu e se estabeleceu como uma espécie de verdade oficial sobre a memória visual dos povos indígenas.



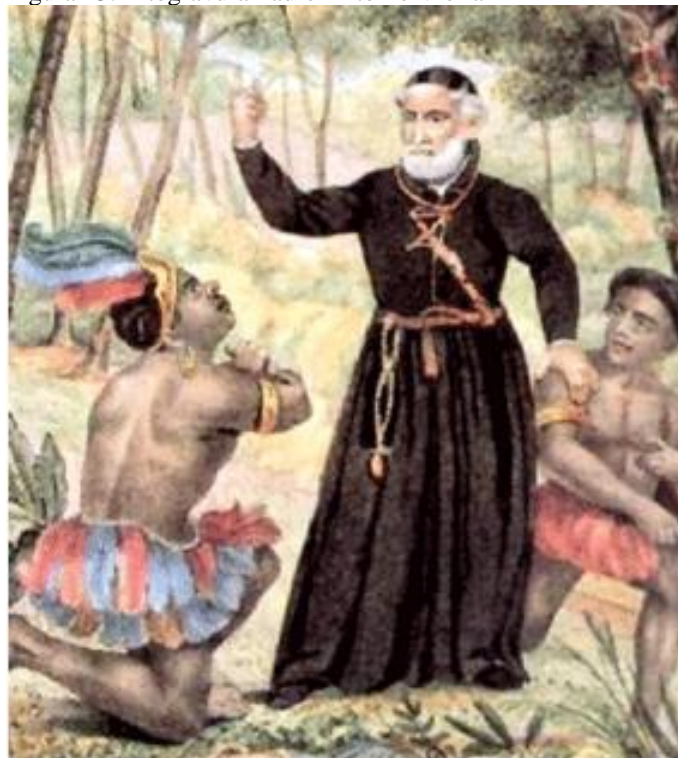
No grafite de Celly Feliz, ela retoma a imagem do indígena nu, mas brinca com a nudez e com a memória indígena dos moradores da cidade de Belém. Ela introduz um enunciado verbal com uma marca do português falado nas cidades paraenses mais antigas e usa a palavra “piquenzinho”, uma forma linguística associada ao Nheengatu, a Língua Geral Amazônica. Para quem conhece bem as formas de falar da região, a leitura deste enunciado verbal tem um ritmo bem singular, que remete às matrizes culturais indígenas. Neste grafite, ela fala, não só reconhece a memória indígena dos

moradores da região, como sugere um sujeito fraturado, que anda nu e fala a língua portuguesa com sotaques Nheengatu. A imagem atualiza a memória, pois traz semelhanças com a iconografia clássica, mas produz novos sentidos sobre este indígena ou este paraense descendente de indígena.

Na próxima análise, tomamos novamente uma imagem clássica da iconografia dos povos indígenas, desta vez relacionada à ordem dos jesuítas, uma litogravura de C. Legrand (1839 – 1847), intitulada “O Pe. Antônio Vieira”, produzida em 1841, retratando uma prática do século XVI. Na imagem, a postura de cada sujeito (os indígenas ajoelhados e o europeu de pé, pregando) revela como funciona a hierarquia étnica e social da sociedade ocidental: as práticas religiosas e culturais dos sujeitos indígenas inferiorizadas pelos europeus.

A imagem na sequência, que vamos cotejar com a do jesuíta foi produzida mais de 500 anos depois. São paredes grafitadas no Parque Olímpico do Rio de Janeiro em 2016. São pinturas assinadas por dois grafiteiros brasileiros conhecidos internacionalmente, Mundano e Marcelo Eco. Seus objetivos eram bem diferentes: mostrar ao mundo o caráter de confraternização e respeito às diferenças culturais.

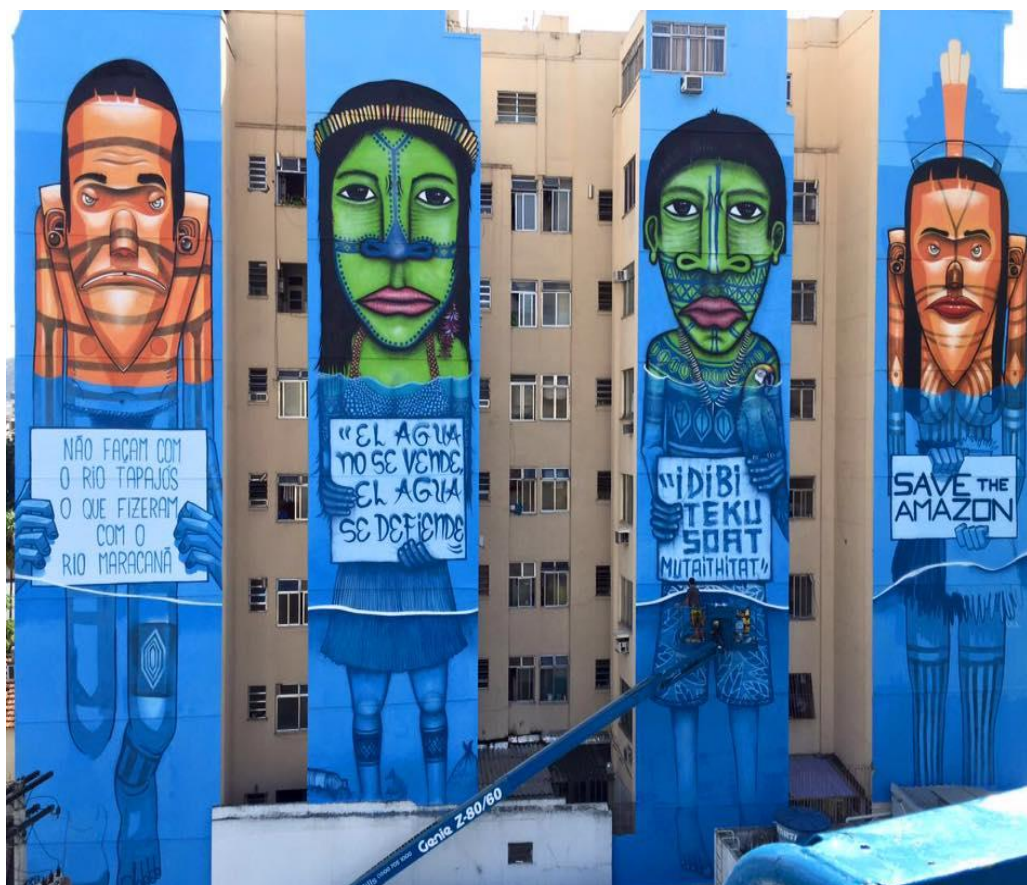
Figura 23: Litogravura Padre Antônio Vieira



Litogravura de C. Legrand, 1841, Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino.

Fonte: http://www.portugal.gov.pt/pt/imagens/PadreAntonioVieira_pregando.jpg

Figura 24: Jogos Olímpicos, no Rio de Janeiro - 2016



Graffiti: Mundano – São Paulo (SP)

Diferente da análise anterior, quando identificamos a nudez indígena como uma regularidade, entre a litogravura e as paredes grafitadas, podemos observar um processo bem mais marcado pela dispersão dos discursos sobre os povos indígenas, pois ainda que remetam a eles, como tinham objetivos bem diferentes estão em campos associativos muito diferentes e não conseguimos estabelecer com muita facilidade regularidades entre eles.

Nos grafites no Parque Olímpico, a presença de elementos identitários das sociedades indígenas, como os adereços e o grafismo, evidencia a questão da multiplicidade étnica, pois, o fenótipo indígena e negro são nítidos nesta inscrição. O silenciamento recai sobre o colonizador, pois há a ausência do sujeito branco, europeu. Os sujeitos representados neste grafite não aparecem na mesma situação de submissão que a litogravura, ao contrário, questionam as ações realizadas pelo sujeito não indígena. Porém, os enunciados como “Não façam com o Rio Tapajós o que fizeram

com o Rio Maracanã” e “El agua no se vende, el agua se defende”, funcionam como a fala dos povos indígenas, diante uma sociedade que desrespeita e silencia os seus direitos, ou seja, a situação das sociedades indígenas permanece em situação desvantajosa em relação ao sujeito não índio. Estes grafites foram pintados na cidade do Rio de Janeiro.

As duas imagens foram produzidas também em momentos históricos muito diferentes, distanciados por séculos. Como aqui tomamos a história na perspectiva descontínua que Foucault lhe atribui, escolhemos produções de séculos diferentes, para compreender o movimento das redes de memórias. Nos grafites da contemporaneidade, não encontramos enunciados que propusessem, sem contestar, a inferioridade indígena, embora seja bem possível que existam. Este discurso, no entanto, sem nenhuma dificuldade, está presente nas telenovelas, nos telejornais, nos jornais impresso e mesmo nas redes sociais, quando sem muito pudor, os usuários postam comentários bastante racistas. Os discursos que a litogravura e as paredes grafitadas colocam em circulação não obedecem a datas. Sempre estiveram aí, tencionaram-se, em alguns momentos foram silenciados, interditados e continuam atualizando memórias sobre os povos indígenas.

2.2.3. QUANDO OS INDÍGENAS SE EMBALAM NAS REDES DE MEMÓRIA

Desde 2011, as pesquisas desenvolvidas pelo GEDAI investigam a presença indígena em diferentes mídias. A partir dos resultados destes trabalhos, é possível conceber três formas em que os indígenas aparecem: “As produções midiáticas seguem uma dinâmica que, em linhas gerais, orienta-se a partir de três movimentos: a produção de silenciamentos, a reafirmação dos estereótipos e a perspectiva da pluralidade cultural” (NEVES; CORRÊA; TOCANTINS, 2013, p. 10)

As pesquisas discutem como a prática cultural de colocar o sujeito indígena de maneira inferior à sociedade ocidental foi reproduzida em diferentes mídias. Neves e Carvalho (2015), analisam como as telenovelas atualizam o discurso da “fala errada” indígena, comparando-a com o padrão normativo da língua portuguesa. A partir de cenas de quatro telenovelas que trouxeram personagens indígenas em suas tramas: “Aritana”, exibida em 1978, pela TV Tupi, “Uga Uga”, exibida em 2000, pela Rede Globo, “Alma Gêmea”, exibida em 2005, pela Rede Globo e “A Lua me Disse”, exibida em 2005, também pela Rede Globo, as autoras buscam compreender as regularidades

discursivas e suas dispersões na construção das falas dos personagens indígenas nestas diferentes tramas televisivas. (NEVES; CARVALHO, 2015).

Nas produções televisivas, assim como acontece com os livros didáticos, nos registros oficiais da história do Brasil, ou ainda em projetos de evangelização realizados por diferentes igrejas, podemos perceber uma incessante “desqualificação” dos povos indígenas, cuja diversidade linguística e cultural costuma ser amalgamada na construção de personagens que oscilam entre selvagens ingênuos ou agressivos, sempre à margem da civilização. Sem dúvida, uma das principais estratégias deste processo, residiu em criar uma “fala errada” para estes personagens, que se opõe à suposta uniformidade linguística do português no Brasil. (NEVES; CARVALHO, 2015, p. 71).

O modo de falar indígena está sempre associado a um tom irônico, errado, que precisa ser modificado. Nas memórias produzidas pelas telenovelas, há uma recorrência em relação aos personagens indígenas: vivem em uma floresta distante, não conhecem um ambiente urbano e nem as práticas cotidianas de uma cidade, são extremamente ingênuos, vivem em meio a animais selvagens e seus modos de vida giram em torno apenas do plantio, da caça e da colheita. (NEVES; CARVALHO, 2015). Com o mesmo propósito, de discutir estes estereótipos reproduzidos pela mídia, os trabalhos de Sena (2015), Oliveira Júnior (2016), desenvolvidos no GEDAI analisam, respectivamente, como os telejornais e os quadrinhos abordaram a presença indígena.

Em uma outra perspectiva teórica, mas bastante convergente nas conclusões, Lima (2012) mostra em “Por um retrato dos invisíveis: imagens dos povos Kaiowá/Guarani” as formas de visibilidade construídas a respeito desta sociedade indígena, as quais se localizam no estado do Mato Grosso do Sul. A autora analisou mensagens transmitidas em fotos no contexto de reportagens de dois jornais locais e concluiu o quanto elas eram produzidas de maneira estereotipada, de modo a invisibilizar e mesmo deslegitimar a luta destas sociedades em prol de seus direitos.

O trabalho do antropólogo Massimo Canevacci, o qual desenvolve sua pesquisa etnográfica sobre as culturas indígenas brasileiras no Mato Grosso, desde os anos 1990 é bastante significativo para nossas análises. Tanto em suas experiências de campo como nas análises de produtos midiáticos, ele apresenta uma posição bem crítica em relação à produção das identidades indígenas. Em suas análises sobre produções cinematográficas, como o filme Tarzan, ele afirma: “revestido do pior romantismo pseudo-rousseauiano no melhor estilo National Geographic, o filme aplica um módulo

sadomasoquista ao espectador globalizado (justamente aquele delineado por Adorno na indústria cultural)”. (CANEVACCI, 2013 p. 155).

Em seu livro, “Sincrétika: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas” (2013), o antropólogo apresenta o trabalho do escultor Jimmie Durhan, artista diaspórico cherokee, que mantém posições pós-coloniais, é um crítico militante da política americana em Wounded Knee e dos estereótipos sobre os “índios”, através de ensaios e obras de arte. Além da análise sobre o trabalho de Durham, o autor explica também a sua experiência com os xavantes, quando em trabalho de campo, a sua posição como antropólogo “descobridor” da cultura daquela sociedade indígena, mudou completamente a partir do comportamento dos sujeitos indígenas.

Jimmie Durhan nasceu em 1940, no seio de uma família de ativistas Cherokee. Ele é um escultor, performer, poeta e ensaísta que atualmente vive e trabalha em Nápoles e Berlim. Sua primeira exposição individual, nos Estados Unidos, data de meados dos anos 1960, porém, sua carreira artística emergiu em meados da década de 1980. Residiu na Europa, pois sempre se sentiu em exílio em seu próprio país, e dedicou-se também à política, num momento em que isso era preciso e quando havia maiores oportunidades. (MOIROUX, 2011). Durhan exerceu cargos como membro ativo do conselho central do Movimento Indígena Americano (AIM), e representante das Nações Unidas.

Durham é um crítico da disciplina antropologia, do modo como ela é ensinada, porque, segundo o autor, esta ciência é feita sempre por agentes externos àquela determinada comunidade, “e se nós tivéssemos nossos próprios arqueólogos, e se nós tivéssemos nossos próprios cientistas de toda espécie, esse sim seria o ato político mais forte que poderíamos fazer”. Ele enfatiza que a antropologia é apenas um produto colonial.

As pessoas de comunidades indígenas não confiam em cientistas porque eles são sempre colonizadores que tomam o partido da colonização. Mas há também o outro lado do qual já falei um pouco, de que a colonização nos deixa burros, que ser colonizados, ser oprimidos, faz com que nos tornemos estúpidos, não espertos. Os dois autores são emblemáticos do trânsito da política colonial e neo-colonial, às dimensões pós-coloniais; ambos cruzam arte e antropologia sem divisões dicotômicas entre “nós e eles”, mas afirmando o vagar trans cultural.

O artista define o seu trabalho como “contramonumento, conta-arquitetura e contracrença e contra a Narrativa”, publicou trabalhos sobre a questão indígena nos Estados Unidos e também sobre a arte contemporânea. Para Canevacci, a obra de arte de Durhan desestabiliza as ingênuas categorias etnográficas e estéticas, “um ensaio verdadeiramente extraordinário, apresenta alguns itinerários de auto-representação, desmontando todas as identificações erradas sobre os chamados ‘índios da América’ feitas por instituições, mídia e senso comum”. (CANEVACCI, 2013, p. 153).

Canevacci analisa a obra do autor intitulada “Autorretrato”, de 1987, na qual o artista representa a si mesmo como um manequim, “de sexo enorme que, segundo o estereótipo de ‘índio selvagem’, avança como um Frankenstein étnico, o coração aberto e uma série de escritos sobre o corpo que dão irônicas indicações sobre o seu self problematicamente ‘nativo’”. (CANEVACCI, 2013, p. 153). Observamos, portanto que este intelectual cherokee se dedica a desconstruir, por meio de sua arte e seus escritos, a visão homogênea, subalterna e preconceituosa que os não indígenas construíram em relação aos indígenas.

A experiência do antropólogo Massimo Canevacci com sociedades indígenas brasileiras, também resultou em uma visão que vai ao encontro do objetivo de Durhan. Os sujeitos indígenas com os quais o antropólogo teve contato tinham a autonomia para falarem por si mesmos, ao invés de esperar o sujeito não indígena. O jovem Xavante Divino Tserewaru fazia uso de uma câmera digital, nos anos 1998, quando o antropólogo chegou em sua aldeia com o material analógico e bloco de notas.

O sentido de um mundo que mudava radicalmente me pareceu claríssimo naquele momento e nunca o esquecerei: o meu poder, isto é, o poder do antropólogo ou do jornalista, do turista ou do missionário, foi posto em discussão pela simples presença do vídeo em suas mãos ‘divinas’ que invalidavam o meu papel. E o meu saber...Não era mais eu quem podia representar o outro, selvagem, nativo ou na’vi. O outro tinha aprendido a se representar sozinho e, ao contrário, me representava. (CANEVACCI, 2013, p. 137).

Conforme pudemos observar, ao se falar em sociedades indígenas prevalece o olhar do outro, do exterior, que causa sempre a estranheza, a aversão e o preconceito. O que se enfatiza é a nudez, a ausência de uma religião cristã e a ignorância à cultura ocidental. Quando se trata da mulher indígena o estereótipo é ainda mais forte, mais consensual. A mulher indígena foi construída em nossa memória como a mulher sensual, sem a moral cristã, que seduziu os primeiros europeus que aqui chegaram. No

próximo capítulo, vamos mostrar como os grafiteiros contemporâneos pintam as mulheres indígenas nos muros da cidade.

Para nós que vivemos na Amazônia, portanto sujeitos fraturados entre as cosmologias ocidentais e as cosmologias locais, em muitas situações não conseguimos estabelecer com clareza que é o indígena e quem é o outro do indígena. As imagens dos grafites que vamos analisar nos próximos capítulos trazem homens e mulheres indígenas, identificados com seus adereços, suas pinturas, mas, sem dúvida são imagens com as quais os moradores de Belém também se identificam, a ponto de questionarem se que está pintado nos grafites realmente é um indígena ou um morador da cidade.

As novas práticas que envolvem o grafite nos fazem pensar em como este tipo de intervenção urbana se reatualizou e já não cabe mais em uma estrutura rígida. As discussões sobre esta prática ainda são muitas: o que sai dos muros e vai para as galerias continua sendo grafite? O grafite pode ser realizado em muros institucionais, pode ser patrocinado? Quem pode realmente ser considerado grafiteiro e quem tem o poder de tomar esta decisão? São respostas a que não pretendemos chegar nesta dissertação. Nosso interesse é compreender como a imagem dos indígenas irrompem nos muros e encontram um novo espaço de visibilidade.

Quando pensamos estas inscrições urbanas e a presença indígena, como vamos continuar demonstrando nos próximos capítulos, observamos um deslocamento dos sentidos estabelecidos pela iconografia clássica e pela mídia corporativa. Não podemos generalizar esta afirmação, mas pelo próprio caráter contestatória dos grafites, ainda que as imagens retomem a memória oficial dos povos indígenas, podemos constatar que ela normalmente também insere novos elementos que nos convidam a refletir sobre a condição dos povos indígenas em nosso país.

CAPÍTULO 2 – A BELÉM QUE SE COMUNICA POR MEIO DOS GRAFITES

Compreender uma cidade significa colher fragmentos. E lançar entre eles estranhas pontes, por intermédio das quais seja possível encontrar uma pluralidade de significados. Ou de encruzilhadas herméticas.

Massimo Canevacci

O grafite é uma materialidade discursiva que se realiza nas grandes cidades, como já vimos anteriormente, entendemos como necessidade para o nosso trabalho, um suporte teórico com estudos que relacionam a cidade, o espaço urbano e a comunicação na cidade. Assim, agora, neste capítulo, na primeira parte vamos cotejar duas formulações teóricas que nos ajudaram a compreender os grafites na cidade de Belém, a metrópole comunicacional do antropólogo italiano Massimo Canevacci e a cidade interativa da pesquisadora e professora Lucrécia D’Alessio Ferrara.

Na segunda parte, analisamos mais especificamente a produção da grafiteira paraense Cely Feliz. Nesta perspectiva de metrópole comunicacional e cidade interativa, ela pinta nos muros da cidade suas inquietações sobre a posição da mulher na sociedade brasileira e dá especial atenção à importância dos povos indígenas na região amazônica, contestando a diversidade étnica da região.

3.1. A CIDADE INTERATIVA E A METRÓPOLE COMUNICACIONAL

Pensar a cidade como objeto de estudo não é uma atitude exclusivamente contemporânea. Desde a Grécia Antiga a noção de cidade estava associada ao moderno, ao processo de transformação dos pequenos feudos em grandes centros que congregassem economia, política e cultura. Daí, então, a cidade teve diferentes modos de ser, da Idade Média ao século XXI, vários paradigmas nortearam a definição de cidade na Europa. Na América Latina, antes da invasão colonial, a ocupação do espaço obedecia a ordens bem diferentes e se podemos pensar nas cidades Maias, Incas, Astecas, em relação às sociedades Tupi, por exemplo, esta definição não fazia nenhum sentido (NEVES, 2015).

Quando pensamos em cidades, outras associações se fazem presente em nossa memória, como metrópoles, megalópoles, pós-metrópole, cidades globais. Ferrara (2015) cita também cyburbia, exopolis, open city, endelss city, e Canevacci (2004),

inspirado na cultura da comunicação, especifica as cable-cities (cidades-cabo), a cidade-cultura, a cultura-comunicação, além da comunicação urbana. Todos estes se referem ao lugar que designa o tipo de vida associada na qual se partilham espaços, serviços, objetos, comportamentos e valores. (FERRARA, 2015, p. 137). Para estes dois pesquisadores a cidade em transformação dá um indicativo inseparável de tempo e espaço, o que nos faz entender que não podemos entender as cidades ignorando suas movências históricas.

Ambos os autores realizam as suas discussões sobre cidades, cidades comunicativas, cidades cultura, cidades polifônicas, entre outros conceitos, a partir de suas experiências com a cidade de São Paulo. Em suas pesquisas, eles trazem o olhar dos primeiros “leitores de cidades”, a saber, Walter Benjamin; Vilém Flusser; Richard Sennett e Lèvi-Strauss. A partir destes, Canevacci (2004) e Ferrara (2015) formulam seus conceitos e metodologias nas suas pesquisas sobre São Paulo. Conceitos e metodologias estes que vamos aplicar ao analisar os grafites com a presença indígena na cidade de Belém do Pará.

Walter Benjamin; Vilém Flusser; Richard Sennett, leram as cidades que pesquisaram por meio da ótica da Revolução Industrial Mecânica, considerando os contextos sociais e históricos. A passagem do mundo agrícola para o urbano, do nomadismo para o sedentarismo e a inserção das novas tecnologias; a produção de conhecimento a partir das transformações sociais e culturais da humanidade são fatores que marcam o entendimento destes autores sobre as cidades.

O interesse pelo estudo da cidade não está na percepção das suas características fenomênicas, mas no modo como a cidade se modela enquanto civilização, que encontra as suas raízes nos nós da rede que fazem cidades encontrar cidades em relações especulares. (FERRARA, 2015, p. 182).

Benjamin traz em sua obra sua personagem, *flâneur*, e Paris, nomeada pelo autor como “capital do século XIX”, uma cidade que espelha as outras, o autor tinha uma visão poética das cidades. Canevacci o considera o grande narrador das cidades, o primeiro antropólogo espontâneo da condição urbana.

A visualidade que desperta a atenção de Benjamin é aquela que se dispersa em cores, formas, comportamentos, valores, hábitos que se modelam nas cidades distinguindo-as, embora sejam sempre os vetores de comparação entre elas. (FERRARA, 2015, p. 193).

Flusser tem como base de sua filosofia “as três catástrofes da humanidade”: a hominização ou o nomadismo do homem, a obrigação/ necessidade de andar, de adquirir conhecimento; o assentamento, quando o homem desenvolve hábitos como o cultivo e a criação, os quais, geram os grupos urbanos, a acumulação de capital e a urbanização; e a “nova era do nomadismo”, o momento atual, que o filósofo não denominou. (FLUSSER, 2007). Para este autor, a característica mais importante das cidades é que elas não se fixam, mas “se espelham e falam uma pela outra”. Sennett concorda com a leitura de Flusser, ao perceber existe interação entre as cidades, elas são contínuas, planetárias, descentralizadas e falam umas pelas outras.

Aqui nos cabe explicitar a diferença que se faz entre o espaço urbano e a cidade comunicacional, como a comunicação urbana está presente em todas as relações humanas vivenciadas neste espaço, e como os grafites atuam neste processo comunicacional. Segundo Ferrara (2015), o espaço urbano está no âmbito das relações estruturais do ambiente, como as ruas, as avenidas, os prédios e toda a paisagem fixa, já a cidade alcança as relações humanas em que se encontra o urbano. A cidade está no âmbito das interações, das práticas culturais de uma cidade. A autora trabalha com a perspectiva da cidade como um complexo sistema comunicativo, no qual cabem os suportes materiais que a constroem, sua imagem contaminada pelos diversos estereótipos de cidade e o processo interativo que se processa, através do uso cotidiano, e alicerça valores e comportamentos (FERRARA, 2007).

Canevacci (2004) afirma ser possível uma metodologia da comunicação urbana, a partir de seu estranhamento com este objeto, a cidade. Para o autor, a condição para ser possível a pesquisa sobre a comunicação na cidade, é tornar-se estrangeiro dentro dela, buscar o afastamento, o isolamento, para poder conhece-la. O pesquisador trabalha com o conceito de “polifonia” das cidades, ao perceber o modo como se estabelece a comunicação entre diversas vozes, concomitantemente. Afirma que na comunicação urbana existem as relações de poder e que esta comunicação é dialógica.

Não somos unicamente espectadores urbanos, mas sim também atores que continuamente dialogamos com os seus muros, com as calçadas de mosaicos ondulados, com uma seringueira que sobreviveu com majestade monumental no meio da rua (...) Por este motivo a comunicação urbana é do tipo dialógico e não unidirecional. (CANEVACCI, 2004, p. 22).

No caso da capital paraense, tomando como referência o período em que foi desenvolvida esta pesquisa de mestrado, podemos entender que os grafites fazem parte deste complexo comunicativo que é a cidade, pois eles, por trazerem a memória indígena silenciada em diversas mídias, produzem uma desordem no olhar estabelecido pelo poder público, o qual apaga as referências à memória indígena. Assim, compreendemos que “a cidade não é pura construção e, por outro lado, sabe-se que não é organismo espontaneamente desenvolvido, ao contrário, é representação de complexas dimensões, onde se misturam imagens e sensações que podem esconder ou revelar a cidade” (FERRARA, 2007, p. 43).

Ao pensar a cidade como objeto de estudo da comunicação, a pesquisadora Lucrécia D’Alessio Ferrara aponta em sua obra duas categorias de análise, a mediação e a interação. Para ela, estas categorias são o cerne da pesquisa em Comunicação, e em sua análise sobre a cidade, as categorias equivalentes são o espaço urbano e a cidade, bem como cidade mediativa e cidade interativa respectivamente.

A mediação caracteriza uma comunicação de mão única, levando em consideração apenas o emissor, estamos aqui diante daquele modelo comunicacional já ultrapassado, o qual ignorava o sujeito receptor como um sujeito ativo. “A comunicação das mediações é instrumentalizada e anticomunicativa, porque seu foco é no emissor, deixando de lado a ‘atmosfera cultural do receptor’” (FERRARA, 2015). Já a interação é por ela mesma a comunicação, visto que recupera tanto emissor como também receptor. Os termos ‘interação’ e ‘mediação’ não significam antônimos, e na perspectiva deste duo presente nas pesquisas sobre o campo da Comunicação, a autora o aplica no par espaço urbano/cidade, o qual também está inserido em um processo e não necessariamente os tornam contrários, mas sim complementares.

Espaço urbano e cidade se pressionam no cotidiano, mas não se confundem; ao contrário, podem ser considerados categorias científicas distintas e, nessa condição, são imprescindíveis para que seja possível entender as relações sociais que, sob o impacto das novas tecnologias, se concentram naquilo que se tem entendido como fenômeno específico, a cidade. Espaço urbano e cidade não se confundem, mas se flexibilizam, se relacionam e convivem no clima da sociedade em rede; porém, se o que caracteriza o espaço urbano é sua definição de território, a cidade, ao contrário, se define como relação comunicativa, troca, mediação e interação. (FERRARA, 2015, p. 138).

Apesar da distinção entre estes conceitos, é preciso atentar para a não oposição entre eles, mas sim para o processo de transformação entre eles, o qual, para alguns autores é a base epistemológica da comunicação, a comunicação se dá por meio da percepção do mundo e do ambiente que nos envolve, a interação se opõe à mediação e, enquanto singularidade do tempo e do espaço, é uma experiência que assinala um processo comunicativo. Ferrara (2015) sugere que estes conceitos sejam aplicados também aos seus estudos sobre cidades. Segundo a autora, as mediações estão relacionadas “à gestão pública que transforma a cidade em roteiro de experimentações técnicas ou manifestações de poder, ligados à dicotomia forma-função”; a interação é estabelecida das relações invisíveis, de modo irregular, espontaneamente.

Indo diretamente às constatações concretas, observa-se que as mediações surgem como consequência da inserção da gestão pública que transforma a cidade em roteiro de experimentações técnicas ou manifestações de poder frequentemente individual e político, mas sempre aprisionando-a na dicotomia forma-função; ao contrário, as interações se manifestam de modo, quase sempre, incipiente e irregular, surgindo espontaneamente e sem avisos que as façam persuasivas ou evidentes. Se as mediações surgem glamorosas e de modo publicitário impondo-se à visão, atenta ou não, as interações são inusitadas e silenciosas e exigem do pesquisador a procura dos seus índices que se manifestam no deslocamento das derivas que, sem compromisso, fazem da cidade o seu laboratório de estudo e possíveis planos de reconhecimento de uma cidade que existe, mas não se impõe ao olhar ou à atenção. (FERRARA, 2015, p.123).

Entendemos, então, que o espaço urbano está no âmbito das relações estruturais do ambiente, como as ruas, as avenidas, os prédios e toda a paisagem fixa. A cidade alcança as relações humanas em que se encontra o urbano, constitui-se nas próprias interações dos cidadãos e de suas das práticas culturais.

3.2. NAS PAISAGENS COMUNICATIVAS DE BELÉM DO PARÁ

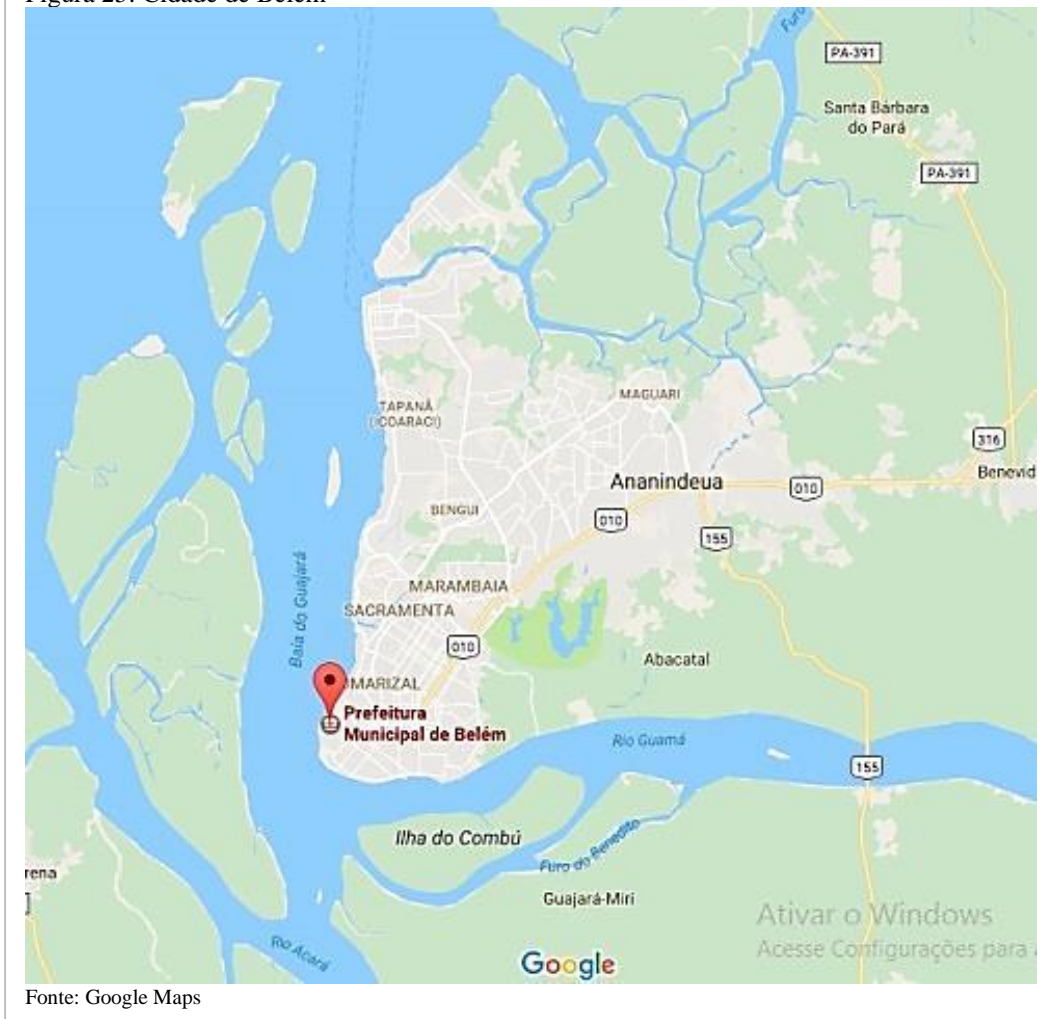
*Meu canto aprendi com a água, bulindo na ribanceira
ao som do vento brincando na copa da seringueira.
Aprendi a rimar com a chuva no telhado a batucar,
com o urutau que ensaiava canções à luz do luar.*
Antônio Juraci Siqueira

Belém é a segunda maior cidade da Amazônia brasileira, sua área metropolitana, reúne as cidades de Ananindeua, Marituba, Benevides, Santa Isabel e mais 39 ilhas, com seus cerca de 2.400.000 milhões de habitantes, segundo a última estimativa do IBGE 2016. Como uma cidade latino-americana, suas paisagens e o índice de desenvolvimento humano são intensamente desiguais. No centro da cidade, há quatro

bairros de classe média alta, onde a infraestrutura é bastante razoável, com escolas, hospitais, praças, delegacias de polícia, saneamento e desde o início dos anos de 1990 começaram a surgir os condomínios elitizados afastados do centro, mais recentemente, na ilha de Outeiro foi inaugurado um Alphaville. Há também alguns bairros intermediários, mas a maior parte dos moradores, no entanto, vive em grandes “baixadas”, sujeitas às enchentes no período de chuva, numa urbanidade precária.

A cidade é uma grande planície, localizada em uma península, às margens da Baía do Guajará e o do rio Guamá. Atualmente, já interligada via rodoviária à cidade de Ananindeua, Belém não tem mais como crescer horizontalmente e nas duas últimas décadas acompanhamos seu vertiginoso crescimento vertical. Na imagem a seguir podemos ver o mapa político da cidade, as ilhas que compõem a região metropolitana e as grandes áreas verdes que lhe cercam. Belém é uma cidade no meio da floresta e das águas. Quando se entra de barco ou de avião, o contato com a natureza é bastante imperativo.

Figura 25: Cidade de Belém



Fonte: Google Maps

3.2.1. ECOS DA *BELLE ÉPOQUE*, PAISAGENS RECONFIGURADAS

A imagem da cidade nos fornece uma visão do espaço urbano, mas o que nos interessa é a cidade interativa, a metrópole comunicacional. Na imagem a seguir, podemos observar a produção de um grafite feito no bairro do Reduto. Eis um exemplo de como o fenômeno cidade se mostra imprevisível no que diz respeito à interação do seu espaço urbano com as práticas culturais de seus moradores. O bairro em que este grafite foi produzido está inserido em uma zona da cidade considerada de classe média e se destaca pela arquitetura colonial, podemos observar que o grafite está na porta de um casarão antigo, revestido de azulejos coloniais. Antes do movimento dos grafiteiros, não

Figura 26: Grafite "Belo Monte de Irregularidades"



Foto: Camille Nascimento

era comum encontrar este tipo de discurso contestatório nas paredes desta região.

Protestar contra a Usina Hidrelétrica de Belo Monte no bairro do Reduto é um fato que foge do espaço urbano e entra no campo da interação do fenômeno cidade.

A cidade foi construída por sobre o território de sociedades Tupinambá, uma imposição dos colonizadores portugueses com o objetivo de garantir a posse do vale amazônico. Junto com os jesuítas trouxeram não apenas a estrutura arquitetônica colonial, como também as suas práticas culturais. Porém ainda que desejassem muito, não conseguiram apagar totalmente as práticas culturais das sociedades indígenas que aqui existiam nem as práticas culturais dos povos africanos que para cá foram trazidos. Desde o início do século XIX, não existem mais sociedades indígenas organizadas na área metropolitana de Belém, no entanto, é visível a memória destas sociedades no cotidiano da cidade. (NEVES, 2015).

A fundação das cidades paraenses aconteceu, em linhas gerais, a partir de dois diferentes momentos históricos. Os primeiros municípios, como Belém, Vigia, Cameté e Bragança, ainda no período colonial, a partir do século XVII, nasceram às margens dos rios da bacia amazônica e tinham como principal objetivo garantir a posse portuguesa desta região, bastante ameaçada pela presença francesa. Mais recentemente, já no século XX, no rastro da construção de grandes rodovias, voltadas à integração nacional da Amazônia, e dos grandes projetos de exploração mineral e agropecuária, pequenas cidades surgiram no interior do estado, como é o caso de Paragominas, Ulianópolis, Goianésia. (NEVES, 2015, p. 29).

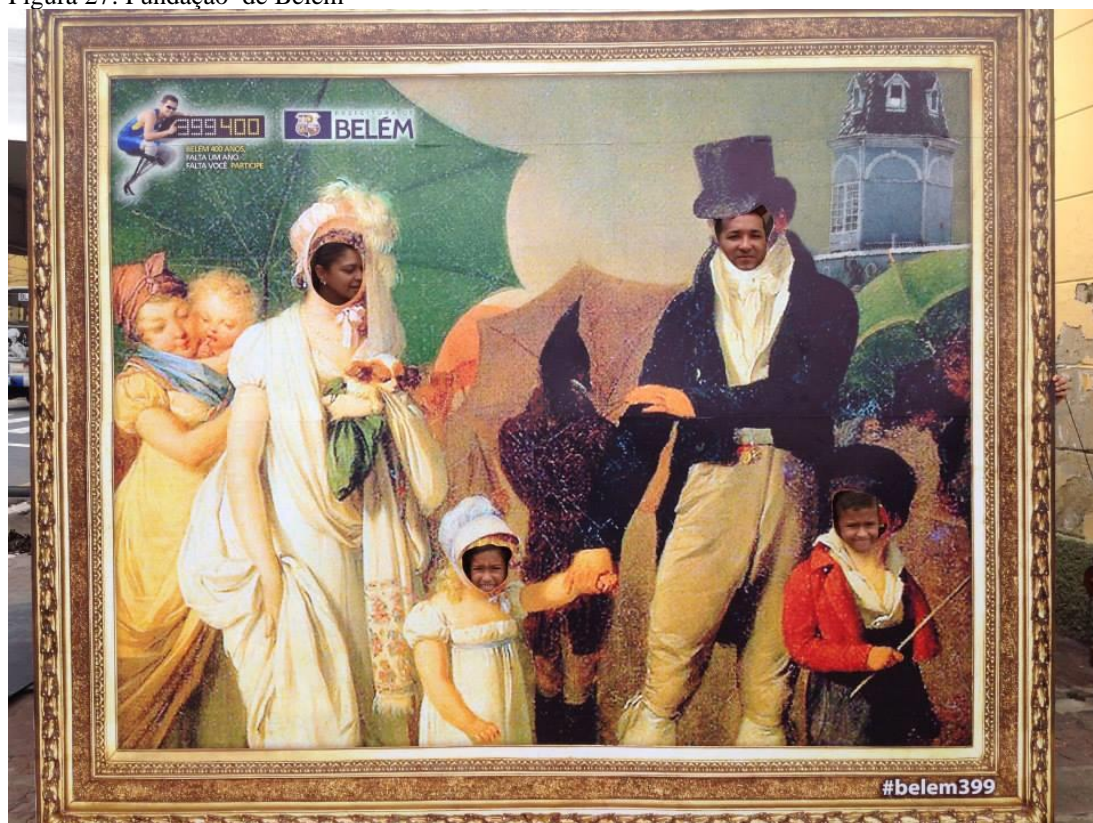
Devido à herança colonial, Belém tem até os dias atuais, a forte presença da arquitetura colonial: igrejas, museus, edifícios coloniais, azulejos, escolas, hospitais e prédios da administração pública marcam o seu espaço urbano. A exemplo do que acontece com a maioria das cidades brasileiras, as paisagens europeias tomaram o lugar do oficial em nossa memória, e de certa forma, nossos olhos veem na arquitetura colonial uma paisagem familiar. (NEVES, 2015).

A cidade de Belém é muitas vezes lembrada pelo auge econômico da borracha, entre 1870 e 1912 (SARGES, 2000), quando esse produto tornou-se a base de transformação industrial dos Estados Unidos e da Europa Ocidental, na segunda metade do século XIX (CASTRO, 2010, p. 24). A cidade recebeu centenas de famílias vindas da Europa, o que influenciou na arquitetura de suas edificações, deixando-a conhecida na época como Paris n'América. A arquitetura, a urbanização e a europeização, característicos da Belle Époque, tornaram Belém, cidade periferia do capitalismo, uma

experiência de modernidade (CASTRO, 2010, p. 24). Hoje, Belém ainda guarda o saudosismo dos tempos áureos da economia da borracha.

A tela a seguir foi encomendada pela prefeitura de Belém para as comemorações dos 400 anos da cidade. Os visitantes poderiam simular que eram os primeiros

Figura 27: Fundação de Belém



Fonte:

<https://www.facebook.com/PrefeituraBelem/photos/a.807409509278583.1073741832.560599677292902/926427657376767/?type=3&theater>

moradores da cidade colocando os rostos nos espaços reservados, para fazerem fotografias. Nesta imagem, podemos observar uma apologia à vinda dos europeus. Não existe qualquer referência a indígenas e africanos nos corpos apresentados, nem no cenário, que só aparece a arquitetura colonial.

O bairro do Reduto, com sua arquitetura colonial, em grande medida erguida na Belle Époque, abriga hoje, em suas paredes europeias, uma grande quantidade de grafites que contestam a memória monocultural. Na ação dos grafiteiros exista a reivindicação de uma memória plural para a cidade. É a metrópole comunicacional com suas interzonas, que desestabiliza sentidos e se enreda na contemporaneidade de nosso tempo, pinta paredes coloniais e atravessa os continentes nas redes sociais.

3.2.2. SOBRE O SKYLINE E A MEMÓRIA CABANA

Observamos em Belém outras marcas, práticas que vão além deste espaço urbano estabelecido pela memória colonial. Nossa cidade é constituída por uma estrutura delineada como espaço urbano, com grandes praças bem populares, a exemplo da Praça da República e a praça Cônego Batista Campos; pontos turísticos como a Estação das Docas, Mangal das Garças e o Portal da Amazônia. Também podemos falar de casas de shows que fazem parte da história da cidade, o Bar do Gilson, o Mormaço;

Figura 28: Skyline de Belém



Foto: Shirley Penaforte

as ilhas que compõem a Região Metropolitana de Belém; o centro histórico e muitos outros espaços físicos que constituem a malha urbana, a estrutura da cidade. Na imagem a seguir, podemos ver um barquinho, que nos remete aos moradores das ilhas de Belém, de quem falaremos mais um pouco no próximo capítulo e o skyline da cidade, com sua imensa parede de prédios altos se impõe como um dos mais importantes espaços urbanos da Amazônia brasileira.

A Belém comunicativa se constitui nas relações pessoais que os moradores estabelecem com a cidade. Por isso, a chuva da tarde; o modo como tomamos açáí, geralmente com a farinha d'água ou de tapioca, acompanhado de pratos como peixe, camarão ou charque e jamais com banana e granola (como é servido em outros estados). A apropriação que fazemos da língua portuguesa, com palavras e ritmos do Nheengatu

em construções como “égua!”, “mas quando!”, “tu é doido!”, enunciados verbais que fazem sentido somente para quem vive o cotidiano belenense; são particularidades dos processos de interação com esta cidade comunicativa que é Belém.

Esta cidade comunicativa se inventa nestas relações pessoais dos moradores com a cidade. Outro exemplo são os encontros frequentes no mercado do Ver-o-Peso, ponto turístico onde os frequentadores se encontram periodicamente para a “cervejinha e o açaí com peixe frito”, onde se ouve o tecnobrega, ritmo musical frequente na capital paraense, local que mesmo sendo marcado pela falta de segurança pública, consegue ser um significativo espaço de interação na cidade. É o cartão postal de Belém, a paisagem mais conhecida da cidade.

Existe, no entanto, um lugar em que há um escape da arquitetura colonial, trata-se da maior feira ao ar livre da região, o Ver-o-Peso. Lá já foi palco da Cabanagem. Vários governos tentaram mudar sua dinâmica. Em muitos momentos as políticas públicas deixaram a feira, literalmente, abandonada. No meio do complexo arquitetônico do Ver-o-Peso, foram erguidos o Mercado de Ferro e o Mercado de Carne, feitos com estruturas de ferro totalmente importadas da Europa. É neste espaço que a população mais pobre da cidade, há muitos séculos, também desenha sua memória. (NEVES, 2015, p. 33)

Como o objetivo da nossa pesquisa é analisar os enunciados e discursos produzidos nas grafitagens de Belém do Pará, partilhamos da ideia de que esta prática está inserida neste processo comunicacional que é a cidade.

Figura 29: Paisagens periféricas e o coletivo Freedas Crew



Fonte: <https://www.instagram.com/freedascrew/?hl=pt-br>. Acesso 29/01/2017, às 19h.

No grafite acima, produzido pelo coletivo Freedas Crew, destacamos a presença indígena, a presença feminina e a referência ao maior movimento popular, no qual as camadas mais desprivilegiadas de poderes político e econômico, conseguiram alcançar o poder, o Movimento da Cabanagem ou Revolução Cabana, ocorrida entre 1835 e 1840, na então Província do Grão-Pará (que abrigava os estados do Amazonas, Maranhão e Pará). Este movimento, assim como a própria colonização da Amazônia, foi por muito tempo contado apenas por meio da versão preconceituosa, que o limitava como um movimento anarquista. Um grafite como este, nos traz uma das memórias mais silenciadas pelo discurso elitista, a memória cabana.

Este tipo de grafite, que retoma discursos e enunciados que são subalternizados pela memória oficial e que não aparecem com frequência na estrutura

física da cidade, nos faz pensar que o grafite é uma materialidade incluída na produção simbólica de uma cidade, que (des)ordena e interpreta a estrutura física da mesma. Silva (2014) considera que todo grafite é um impulso contra uma situação estabelecida que comunica um desejo grupal. Assim, consideramos que estes grafites com a figura do sujeito indígena vai contra a ordem estabelecida pela memória europeizada que se estabeleceu em terras amazônicas.

O grafite perverte uma ordem e, assim, pode-se concebê-lo como um mapa, fabuloso quem sabe, do cotidiano urbano que se afeta; nele se coam desde as necessidades mais prementes e conjunturais de uma política econômica e social, recônditos e proibidos desejos de um sujeito em debate com sua própria frustração ou exaltações de fantasias inconfessadas, até expressões de formas plásticas que dão continuidade à produção da arte urbana com os simbolismos de tal criatividade. (SILVA, 2014, p.85).

Podemos observar como a cidade constitui meio comunicativo onde se estabelece intensa troca mediativa e interativa que a transforma em exemplar ‘laboratório social’. “A cidade não tem uma só identidade, mas várias e distintas, conforme o eixo de relação social, econômica, política, cultural, e, sobretudo, comunicativa que desenvolveu ou desenvolve” (FERRARA, 2015, p. 151). A cidade se mostra como o oposto do espaço urbano, tal como se opõem as redes funcionais e sociais; estruturais e relacionais. Opõem-se o estável espaço urbano e a dinâmica cidade.

3.3.3. NOSSOS OLHOS SE PERDERAM POR BELÉM: PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS

A interação como processo comunicacional na cidade, e a transformação que vai da mediação à interação, dialoga com um conceito bastante recorrente nos estudos foucaultianos, a heterotopia ou heterotopologia. Este processo da interação se estabelece como singularidade do espaço e do tempo, é uma transformação que ocorre em espaços *entre*, marcada pelo intervalo de sua ocorrência.

Se, no território da comunicação, cabe à mediação o plano de seus efeitos planejados, à interação cabe criar a alteridade, sempre vaga e imprecisa, daqueles espaços e tempos heterotópicos, indeterminados. Entretanto, não nos iludamos: não se trata de criar entre mediações e interações a polaridade inócua e paradoxal de pares opostos, ao contrário, é necessário entender que entre mediações e interações surgem outros tempos e espaços que, heterocrônicos e heterotópicos, só podem ser compreendidos no compasso contínuo da mudança que se opera entre mediações e interações. (FERRARA, 2016, p. 63-64).

Assim, a autora chega a mais dois conceitos, a saber, cidade mediativa e cidade interativa. À primeira, se conectam “personagens, ações e valores que estabelecem e consolidam imagens construídas por uma visualidade publicitária de caráter persuasivo-comercial, é modelada pela hiperindustrialização”. A cidade interativa, ao contrário, “é interativa é desestruturante e sem ambições midiáticas, mas é o único lugar capaz de sobreviver de modo democrático”. Para nós, é nesta cidade, a interativa, que o grafite se materializa, trazendo para todos que o veem os discursos e memórias antes silenciados.

Nessa cidade interativa, observa-se a semiose de uma dimensão política da comunicação que ultrapassa sua simples dimensão fenomênica e simplesmente enunciativa, para aderir a uma formação discursiva que se deixa perceber em vozes que, no tempo, gritam ou se calam. Observa-se que a simples descrição fenomênica é insuficiente para perceber a densidade daquelas formações discursivas que exigem outras estratégias metodológicas. (FERRARA, 2015, p. 160).

Em sua perspectiva do “perder-se pela cidade”, Canevacci (2004) propõe a metodologia da comunicação urbana: a de querer perder-se, de ter prazer nisso, de aceitar ser estrangeiro, desenraizado e isolado, antes de se poder reconstruir uma nova identidade metropolitana. Neste seu caminhar pela cidade de São Paulo, o autor observa como “a cidade se comunica com os seus edifícios, ruas, insígnias, lojas, e com o fluxo de um tráfego insaciável” (CANEVACCI, 2004, p.14). Ele aponta como a comunicação visual da cidade está envolta pelas relações de poder, assim como pelas relações sociais.

Mais do que simulacros vazios, a comunicação urbana, bem como a da mass media, me pareceu sempre ser uma forte concentração das relações de poder entre quem detém o controle das comunicações e quem é reduzido apenas à passividade de espectador. As classes sociais, os grupos étnicos, as identidades de gênero ou de geração, os muitos norte-sul do mundo, constituem conflitos presentes na comunicação e por ela reciclados. E a cidade permanece como o seu coração visível. (CANEVACCI, 2004, p. 16).

O seu método “polifônico” se refere ao fato de que a cidade é feita de muitas vozes, que se cruzam, se sobrepõem umas às outras, isolam-se ou contrastam-se. Como vamos discutir em capítulo posterior, Belém se assume esta cidade polifônica quando, por exemplo, dentro das comemorações oficiais de seus quatro séculos de fundação, destacava-se a voz do colonizador. As peças publicitárias, os programas televisivos, as reportagens ignoram a periferia e as sociedades que já existiam aqui antes mesmo do europeu chegar. Em contrapartida, surgiram outras vozes que enfatizavam esta memória indígena tão silenciada, as mazelas da cidade escondidas, a diversidade étnica, entre outros.

Uma cidade é também, simultaneamente, a presença mutável de uma série de eventos dos quais participamos como atores ou como espectadores, e que nos fizeram vivenciar aquele determinado fragmento urbano de uma determinada maneira que, quando reatrassemos esse espaço, reativa aquele fragmento de memória. (CANEVACCI, 2004, p. 22).

Este pensamento do antropólogo vai ao encontro das definições propostas por Ferrara (2015), na medida em que, para ambos a cidade e, portanto, a comunicação urbana é de caráter dialógico, excluindo a comunicação unidirecional. Na comunicação que observamos na cidade, é urgente perceber que se constitui um terreno de conflito: de classe, de pontos de vista, de etnia, de sexo, de ideias e inovações, de produção e de consumo, de atores e de espectadores. A cidade é um grande sistema comunicativo, onde o sujeito a habita, mas este sujeito também a constrói, a organiza, a modifica, a transforma e como pesquisador, perde-se em suas paisagens.

A cidade é agida dentro do sujeito, quando a ela se aplica o princípio da retroatividade dinâmica. Eu ‘sou’ a cidade na qual vivo. Não somente ‘eu’ penso com a cidade na qual vivo, mas também a cidade ‘pensa’ com o antropólogo que vive nela. Ela *pensa* o antropólogo. A cidade ‘mora’ em mim. Todos os circuitos informacionais da metrópole constituem parte integrante da minha ‘mente’, sem solução de continuidade. A comunicação urbana me possui antes mesmo que eu a possuía teoricamente. (CANEVACCI, 2004, p. 81).

Por meio da leitura destes dois autores, estudamos comparativamente as relações sociais que se estabelecem entre espaço urbano e cidade, entendidos como fenômenos distintos. Analisamos as narrativas que assinalam apropriações da cidade como espaço vivido, procuramos estabelecer as categorias epistemológicas que interferem no conhecimento que se produz sobre aquele espaço e suas consequências ontológicas que encontram na multidão, entendida como categoria de análise, sua dimensão radical. Entre essas categorias epistemológicas e ontológicas apresentam-se densos processos comunicativos de base interativa que permitem produzir distintas inferências cognitivas e metodológicas.

3.3. DESESTABILIZANDO LUGARES: O TRAÇO INDÍGENA, A PRESENÇA FEMININA

A maioria de quem faz grafite é homem, então por mais que hoje exista a presença feminina nos grafites, não é algo pacífico, porque as meninas sofrem muito preconceito. Tenho 31 anos e grafito há mais de 16. Me afastei de grupos de grafiteiros, não vou mais em eventos de grafiteagem, porque os homens sempre escolhem o melhor lugar no muro, o das meninas são os piores. Você pode medir a escala de trabalho de cada um, o trabalho das

mulheres é sempre menor. Já tem muitas meninas pintando, mas é algo que precisa evoluir. Se existe um casal de grafiteiros e a menina engravida, ela para e o cara continua, porque é dela a responsabilidade de criar, educar, manter, cuidar da casa, etc. Eu não parei porque tive o apoio da minha família.
Cely Feliz

A cidade interativa acompanha a história do presente e assistimos cotidianamente aos aparecimentos de novos grafites, embalados pelos acontecimentos que ganham mais visibilidades. Foi assim que em 2016, dentro do universo das redes sociais, uma *Fan Page* chamou atenção, a página “Macho na Roda”⁴. Criada por estudantes da Universidade Federal do Pará, esta página tinha como objetivo denunciar abusos contra a mulher, seja verbal ou sexual. A movimentação da *fan page* funcionava da seguinte maneira: as mulheres enviavam os seus depoimentos para as moderadoras da página e estas publicavam a denúncia, de forma que o texto-denúncia consistia em uma espécie de charada, na qual não era revelado o nome do acusado, apenas suas iniciais e suas principais características, seguido do relato.

Belém estava seguindo o que estava acontecendo no restante do Brasil e do mundo: a visibilidade dos discursos a partir do movimento feminista. Estas *fan pages* e perfis de Instagram, consideradas feministas, ganharam intensa movimentação entre os internautas, a exemplo “Não me Kahlo”⁵, “Vamos juntas?”⁶ e “Carol Rossetti”⁷, as quais alimentam suas redes sociais com conteúdos informativos ou de denúncias a respeito do sujeito feminino. Estas reivindicações também foram para os muros da

Figura 30: Paisagens periféricas e o coletivo Freedas Crew



Disponível em: <https://www.instagram.com/freedascrew/?hl=pt-br>. Acesso em 15/01/2017, às 14h

cidade.

O enunciado verbal presente no grafite acima, feito pelo coletivo de grafiteiras Freedas Crew, “Meu corpo meu território” é um dos vários que emergiram neste contexto. Não vamos aqui aprofundar os estudos sobre o movimento feminista, mas não podemos desconsiderar a importância na obra da grafiteira Cely Feliz dos eventos realizados em ruas, nos últimos anos, como a Marcha das Vadias, e principalmente nas redes sociais, que priorizam os discursos em favor da visibilidade do sujeito feminino, de seus direitos e de sua liberdade de ser o que quiser. Os grafites que trazem o sujeito feminino, os quais vamos analisar nesse tópico, filiam-se a esta rede de memória ativada pelo discurso feminista.

Figura 31: “Pq nem todo risco no muro é masculino!”



Fonte: <http://celyfeliz.yolasite.com/say-hello.php>. Acesso em 28/04/2015, às 10h.

Nesta imagem, grafitada por Cely Feliz, a inscrição “Pq nem todo risco no muro é masculino!” traz à tona um novo acontecimento na história do grafite, haja vista que por um longo período, esta prática era exclusiva de homens. Como podemos perceber, o

grafite possui uma aquarela de intenções, produzidas através da memória das grafiteiras e dos grafiteiros. As condições de possibilidades históricas destas grafitagens que emergem em Belém estão associadas à posição da mulher em nossa sociedade.

Se compreendemos os grafites como enunciado, podemos também identificar como esse processo que ocorre com eles. Como foi apresentado anteriormente, por tempos, a intervenção urbana grafite foi desqualificada além de marginalizada, todavia, na atualidade, passamos a visualizá-la de modo diferenciado. Essa é uma maneira de compreendermos a dinâmica enunciativa como um jogo descontínuo que remonta à memória dos sujeitos.

O sujeito do discurso, isto é, o enunciador, na perspectiva foucaultiana vai ser historicamente construído, não se trata de um indivíduo. No caso destes grafites com a presença indígena feminina, entendemos que cada grafiteiro ou grupos de grafiteiros são sujeitos atravessados pela história de seu próprio tempo, pelas memórias sociais a que são expostos.

As grafitagens que servem como *corpus* de análise deste trabalho estão atentas à rede de memória ainda mais específica: os discursos sobre a mulher. Como sujeito historicamente construído, a produção de um discurso sobre a mulher ocidental, de forma generalizada, está bastante associada às narrativas das personagens bíblicas Eva e Virgem Maria, assim também como as bruxas e feiticeiras, que sempre tencionaram com as “belas, recatadas e do lar”. Atualmente, as discussões promovidas pelos movimentos feministas, no país, passaram a visibilizar também as diferenças étnico-raciais e têm contribuído para que se pluralizem outros olhares sobre as mulheres.

Procurando compreender estas duas diferentes construções históricas, da mulher e da indígena, o *corpus* de nossa pesquisa nos apontou como estes discursos bastante silenciados na história oficial, reforçada pelos livros didáticos, pelos meios massivos de comunicação retomam memórias sobre os discursos do sujeito indígena e do sujeito mulher. Em nossa pesquisa observamos que a cidade de Belém contraria o que alguns autores afirmam a respeito dos sujeitos que realizam o grafite. Campos (2008) afirma que esta intervenção urbana é praticada por jovens do sexo masculino.

Duas características destacam-se imediatamente quando lidamos com os autores do graffiti urbano. Estes são geralmente jovens, do sexo masculino. A natureza do graffiti está particularmente associada a esta

dupla condição, etária e de gênero, que permite compreender as raízes culturais e justificações ideológicas, as práticas e contextos sociais que enquadram o graffiti enquanto acção colectiva. (CAMPOS, 2008, p. 12).

Em Belém, no entanto, é notável como as mulheres estão presentes, ainda que em número menor do que os homens, no grafite. Pudemos observar que elas não apenas pintam os muros, como também desenvolvem muitas atividades em coletivos de grafiteiros. Ressaltamos a existência de grupos de grafite exclusivos para mulheres, a exemplo do coletivo Freedas Crew, em Belém. Elas promovem eventos com oficinas para a localidade em que vão grafitar, trazem em seus grafites como principal tema os discursos sobre a mulher. Além disso, observamos também que os grafites com mulheres indígenas também são produzidos pelos grafiteiros.

3.3.1 OS GRAFITES E A AMBIGUIDADE ÉTNICA DE CELY FELIZ

Vamos analisar neste tópico os grafites de Marcelly Gomes Feliz, conhecida entre grafiteiros e grafiteiras como Cely Feliz, paraense que integra os coletivos Ratinhas Crew e Flores do Brasil, que trazem o traço indígena com um diferencial em suas produções. Em entrevista realizada com a grafiteira, ela nos contou como começou a grafitar, como vê este cenário em Belém e quais as diferenças entre os muros masculinos e os femininos. Para a artista, a prática do grafite não tem objetivo de deixar

Figura 32: Indígena grafiteiro de Cely Feliz



Fonte: <http://celyfeliz.yolasite.com/>. Acesso em 28/04/2015, às 10h

um muro bonito, mas sim de passar uma mensagem. Segundo a grafiteira, ela começou a grafitar o sujeito indígena porque sente falta desta exaltação nos muros ao seu redor, o que ela sempre via era os muros sendo grafitados com traços que vinham do eixo Sul-Sudeste do Brasil ou mesmo do exterior, “eu sempre senti falta da figura indígena e da figura negra nas paredes de Belém” (CELY,2017).

Segundo ela, seus grafites reivindicam a igualdade de gênero, são contra qualquer tipo de violência contra a mulher, tanto física, como também verbal. A grafiteira integra dois coletivos nacionais de grafiteiras, o Ratinhas Crew e o Flores do Brasil, ambos tem o objetivo de viabilizar a produção feminina e feminista de artistas urbanas atuantes fora do eixo Sul-Sudeste. Na entrevista, a grafiteira conta sobre a necessidade que sentiu de criar um dos coletivos:

O Ratinhas Crew nasceu em 2007, fruto de uma brincadeira, na Cidade Nova. Nós criamos o grupo por conta do preconceito dos homens. Todos me perguntavam “com quem tu aprendeste a grafitar? Qual foi dos meninos que te ensinou?” E nenhum deles me ensinou, eu aprendi na rua mesmo. A primeira sugestão de nome era Latinhas Crew’, depois escolhemos o termo “ratinha” porque lembra o que é da rua, marginalizado. (CELY, 2017)

Algumas pesquisas sobre os discursos da mulher indígena já foram realizadas nos projetos do GEDAI. Tocantins (2013) aborda como diferentes meios de comunicação retomaram e reforçaram um estereótipo de mulheres indígenas criado desde o sistema colonial. Ao abordar dois perfis na rede social Facebook, das índias Sônia Bone Guajajara (líder de movimentos a favor dos direitos das sociedades indígenas), e Ticuna Weena Miguel, duas mulheres indígenas de sociedades diferentes, o autor mostra a diversidade indentitária que existe entre a mulheres indígenas.

Diferentes identidades de mulheres indígenas tomam o espaço, em confronto com os estereótipos produzidos por antigos enunciadores. São mulheres envolvidas com a economia da região, que produzem e se organizam politicamente na luta por seus direitos e contra as violências sofridas. Elas anseiam formação acadêmica e visibilidade nas grandes decisões da aldeia e nos mostram as movências relativas à suas identidades. (TOCANTINS, 2013, p. 20).

Assim, Tocantins (2013) apresentou estas mulheres indígenas a partir de uma perspectiva discursiva diferente da que fora criada através da história por enunciadores europeus. Nos grafites de Cely Feliz emergem enunciados visuais de indígenas e negros, que fogem ao padrão de como eles aparecem na televisão, nos jornais impressos, nos livros didáticos, geralmente estereotipados. Muitos grafites trazem a

referência indígena menos explícita, por meio de alguns grafismos em torno do “desenho” principal ou por enunciados verbais como “La piel del índio te enseñara”, como no grafite a seguir.

Figura 33: Grafite “La piel del índio te enseñara”



Foto: Camille Nascimento

Os corpos pintados nos grafites de Cely Feliz produzem um estranhamento nas pessoas que acreditam em identidades fixas, pois em muitos de seus enunciados não identificamos claramente o indígena, o negro, o branco e o morador da região. Será possível identificar estas diferenças apenas observando os fenótipos dos corpos, numa região como a Amazônia? Estes grafites, como já falamos na introdução, quando

apresentados em eventos acadêmicos na cidade de Belém, causam uma certa polêmica, pois, como as pessoas se reconhecem neles, rejeitam que sejam indígenas e alegam que são apenas moradores da região que estão desenhados.

O próximo grafite traduz esta memória silenciada e está justamente pintado na Universidade Federal do Pará. Houve, inclusive uma certa resistência por parte de algumas pessoas, quando ele foi grafitado.

Figura 34: Mulher indígena amordaçada



Foto: Camille Nascimento

O próximo grafite instaura com mais intensidade esta questão étnica, pois existem neste rosto diferentes tonalidades de pele, uma espécie de sobreposição étnica.

Nele aparece uma enunciação fraturada (MIGNOLO, 2013), de que vamos falar um pouco mais no próximo capítulo.

Figura 35: “Quem somos nós?”



Foto: Cristiane Oliveira

A partir dos estudos de Foucault, compreendemos que a história é descontínua. Isso significa que estes discursos sobre a pluralidade étnica da cidade de Belém são nós em uma rede de memória, que se movem, se complementam, se refutam, se transformam, como já vimos no capítulo 01. É muito difícil determinar quem é o outro do indígena em cidades como Manaus em Belém, tão intensamente constituídas pelas matrizes culturais indígenas.

Cely Feliz, em entrevista, também nos acrescentou a informação de que apesar de as mulheres estarem em maior quantidade no grafite atualmente, elas ainda enfrentam o grande preconceito machista. Apesar desta realidade, a presença das mulheres no cenário do grafite é uma das provas de que o grafite, como afirma alguns autores é uma prática urbana passível a mudanças.

Observamos que não apenas em Belém, mas em outras capitais, muitas grafiteiras e grafiteiros trazem como seu principal tema a mulher indígena. Vejamos, a seguir, dois exemplos:

Figura 36: “Indiazinha com Flor de Lótus”, de Keka Florêncio - Vitória (ES)



Disponível em: <https://www.facebook.com/kekaflorencio?fref=ts>. Acesso em 03/09/2015, às 12h.

Figura 37: Raiz Campos - Manaus (AM)



Disponível em: <https://www.facebook.com/raiz.campos/?fref=ts>. Acesso em 18/06/2015, às 17h.

Quando olhamos para estas duas imagens, não podemos ignorar que estão dentro de um processo historicamente construído. Se a insistente presença de grafites com matrizes indígenas em Belém sugere a reivindicação de uma memória mais plural da

cidade, a presença de mulheres indígenas espalhadas pelos muros de cidades de todas as regiões nos convidam a pensar neste processo de uma forma mais ampla, talvez as metrópoles brasileiras, bem a exemplo do que acontece em outras regiões da América Latina, também comecem a pintar em seus muros a pluralidade cultural.

A presença destes grafites é uma tradução destes processos em constantes transformações, que são as cidades interativas, com suas interzonas, seus lugares de enunciação fraturados. No próximo capítulo, vamos analisar os grafites na região das ilhas de Belém e mostrar ainda mais as singularidades da cidade.

CAPÍTULO 3 - NOS MUROS, NAS ILHAS, NAS TELAS DO POKEMÓN GO: A DANÇA DOS GRAFITES

*Como se não fosse tão longe
Nas ilhas de Belém de Pará
Qualquer maneira de amar valia...*
Oswaldo Montenegro

O capítulo anterior nos levou a pensar os discursos sobre as sociedades indígenas, presentes nos grafites de Belém. Vimos como estes grafites aliam dois sujeitos, o feminino e o indígena. No entanto, se aqueles grafites eram pintados por mulheres, veremos agora quais discursos são produzidos sobre estas sociedades a partir do trabalho de Sebá Tapajós, que tem seus grafites realizados não somente no centro urbano de Belém, como na Ilha do Combú, e também em galerias. Silva (2014) observa que a utilização do grafite nas décadas de 1970/80 nas cidades da América Latina se manifestava com sua natureza de marginalidade urbana, mas posteriormente “outros artistas viriam renovar o estilo grafite e novos atores entrariam em cena”. (SILVA, 2014, p. 77).

Neste capítulo vamos discutir como o grafite, apesar de seu deslocamento das ruas para outros espaços, como galerias e as novas mídias, ainda não tem o caráter de uma mídia hegemônica, esta prática não circula nos meios oficiais. Para analisar este processo, vamos tomar um acontecimento recente que visibilizou esta situação, as comemorações dos 400 anos de Belém, período em que o grafite e as redes sociais se constituíram como um espaço alternativo, onde circularam discursos silenciados na televisão e nos jornais impressos. Pois, era por meio desta prática urbana que os as sociedades urbanas e ribeirinhas foram incluídas nesta memória dos quatro séculos da capital paraense. Assim, consideramos esta prática como uma enunciação fraturada.

4.1. DOS MUROS ÀS TELAS DO POKEMÓN GO: INDÍGENAS EM GRAFITES

No decorrer da leitura deste trabalho, pudemos observar que não olhamos os grafites apenas nos muros, nas ruas e nas galerias. As redes sociais, em especial o Facebook e o Instagram foram fontes importantes na nossa pesquisa. Não faremos neste trabalho um estudo aprofundado sobre as novas mídias, no entanto, é impossível desconsiderar este deslocamento da prática urbana grafite que está também no cenário virtual.

Neste sentido, podemos pensar que a emergência destes novos meios digitais configuram um outro lugar para os grafites. Ferrara (2015), afirma que esta nova tendência permite a eficiência da comunicação como instrumento de divulgação de interesses políticos e produtivos.

Os meios tecnológicos não são simples dispositivos presentes no gesto comunicativo, mas nele interferem como estímulo eficiente e vital. Imprevisível no seu desenho e abrangência, essa convergência se transforma em possibilidade que ocorre como comunicação, mas sem destino, metas ou percursos programados. O canal interativo é autônomo e autossuficiente na circularidade que transforma a comunicação em capítulo definitivo daquilo que vem sendo identificado como processo cultural. (FERRARA, 2015, p. 77).

4.1.1. NAS CONVERGÊNCIAS DA REDE

Constatamos que a maioria dos grafiteiros disponibiliza os seus trabalhos em redes sociais. Eles possuem tanto os seus sites, como também perfis pessoais nas redes sociais, e interagem nas *Fan Pages*, a exemplo das páginas “Olhe os Muros”, “União nacional Crew”, “Artistas das ruas”, e muitas outras.

As imagens a seguir mostram como o site “Olhe os Muros” está integrado a sua página no Facebook, como uma estratégia para conseguir alcançar um maior número de visitantes. Sabemos hoje que as páginas do Facebook são a principal entrada dos usuários no Brasil. Também verificamos que tanto no Facebook como nos sites dos grafiteiros e dos coletivos de grafiteiros, há uma integração com outras página e sites do mesmo gênero. Através destas páginas, inclusive, eles organizam eventos em conjunto.

Figura 38: Fan Page “Olhe os muros”

Fonte: <https://www.facebook.com/olheosmuros/?fref=ts>. Acessos em 30/11/2016, às 9h

Figura 39: Site de Olhem os muros

olheosmuros.com.br/evento/wallpeople-2015/

olheosmuros ARQUIVO PROJETOS EVENTOS COLABORE SOBRE

Wallpeople 2015

Evento Realizado

Largo da Batata
São Paulo, SP, Brasil
06/06/2015

ESCREVENDO MUIROS

WALL PEOPLE 2015

Largo da Batata, São Paulo, 14 horas. 06/06/2015

Wallpeople 2015 - Escrevendo Muros
"ERA UMA VEZ UM MURO NUMA PRAÇA LÁ PERTO DO RIO..."

Fonte: <http://olheosmuros.com.br/eventos/>
Acessado em 12/11/2016, às 12h.

Nestas *Fan Pages* e sites observamos a desmaterialização dos grafites, os grafites que não estão apenas nos muros, mas também nos territórios virtuais, abrindo a possibilidade para se reconhecer os grafites eletrônicos, que circulam pela web. Para Armando Silva, o primeiro grafite digital foi denominado Michelangelo.

Em 6 de março de 1992, produziu-se esse vírus aterrorizante que paralisou e danificou milhares de sistemas, em especial os bancários, visto que naquele momento não existia nenhum antivírus capaz de detectá-lo, e muito menos, de eliminá-lo. Seu autor, ao que parece era um admirador do célebre artista Michelangelo Buonarroti. O terrível vírus/grafite foi isolado na Suécia pelos pesquisadores judeus Uzi Apple e Yuval Tal. (SILVA, 2014, p. 30)

A partir deste acontecimento, Armando Silva pontua que o grafite eletrônico é parte da conhecida “cultura pirata”, dando como exemplo blogs e sites, como o *Espacio Urbano Cultural Dominicano*, da República Dominicana; a seção *Cultura Pirata*, de Guadalajara, México e vídeos de *hackers Piratas do graffiti no YouTube*, em especial de jovens brasileiros que enchem lacunas com suas produções próximas às pichações. (SILVA, 2014).

Em nossa pesquisa observamos que o grafite vem dimensionando sua capacidade de convergência, permanece nos muros da cidade, mas também no cenário é digital. Como assegura Henry Jenkins (2009, p.29): “Por convergência refiro-me o fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação”.

As tecnologias de registro e tratamento de imagem, nomeadamente de natureza digital, foram apropriadas pelos protagonistas desta prática cultural que usam estes recursos de forma criativa, induzindo alterações importantes no modo como esta comunidade se estrutura e atribui sentido às suas produções culturais (...) Argumento que o graffiti representa, deste modo, um bom exemplo da cultura visual contemporânea. Uma linguagem de natureza global, tecnologicamente mediada, suportando conteúdos híbridos e em constante mutação, na intersecção de diferentes territórios comunicacionais (CAMPOS, 2008).

Os grafiteiros utilizam a internet como um outro lugar, onde podem dar maior visibilidade aos seus grafites, por meio de suas *Fan Pages* e *sites* oficiais. Como vimos, a pluralidade admitida nos grafites promove uma alteração social permitindo-nos a compreensão de que os fatos ocorrentes na sociedade vão ter seus regimes do dizer modificados a cada época. Na atualidade, temos aliada a essas modificações a aquisição e uso das novas tecnologias, como a internet. Martín- Barbero (2014, p.79) assegura:

A tecnologia remete hoje não à novidade de uns aparatos, mas sim a novos modos de percepção e de linguagem, a novas sensibilidades e escrituras. Radicalizando a experiência de desencaixe produzida pela modernidade, a tecnologia desloca os saberes.

Sobre esses saberes deslocados, podemos observar que o grafite, como já foi mencionado, não admite como cenário único os muros das metrópoles mundiais, mas ocupa-se dos muros virtuais que emergem a partir da convergência cultural e midiática na contemporaneidade. Armando Silva denomina estes novos espaços em que o grafite também se faz presente de “e-cidade”.

A e-cidade também começa a se encher de grafites ou expressões associadas. De fato, redes sociais como Facebook, Twitter ou MySpace multiplicam as expressões criativas, e vários de seus membros usam fotos ou imagens que se parecem muito com a provocação grafite. (SILVA, 2014, p. 63).

Esta nova condição, certamente, também interferiu bastante para que alguns grafiteiros alcançassem um número maior de interlocutores e, se não foi decisiva para que recebessem convites para galerias e museu, sem dúvida, a visibilidade na *web* continua sendo um fator que contribui para a situação atual.

4.1.2. AZUL DE AVATAR OU DE BRASILEIRO INDÍGENA?

Alguns autores sobre arte urbana, grafite e os próprios realizadores desta prática observam como, no decorrer do tempo, as técnicas foram mudando, incorporando novos objetos, novas cores, novos territórios.

As cores vêm sendo usadas dentro de um aumento definitivo de policromia: do preto passou-se para o azul e o vermelho, e é possível constatar, desde os anos 1990, o uso de novas cores elétricas” vibrantes que produzem certos efeitos óticos, em particular toda aquela gama de sprays amarelados, esverdeados e avermelhados. (SILVA, 2014, p. 64).

Nos grafites que analisamos nesta dissertação, pudemos observar como os grafiteiros e grafiteiras utilizam as cores. Cely Feliz utiliza a cor marrom para se referir à cor da pele, pois, em seus grafites a questão da pluralidade étnica é bastante evidente, enquanto Sebá Tapajós, com veremos a seguir, opta pelo colorido. No restante do Brasil, os grafiteiros que pintam as sociedades indígenas, também utilizam as cores como forma de identificar os seus indígenas.

Nas duas próximas imagens, observamos como os grafiteiros investem em criatividade, cores, inspirações em etnias indígenas misturadas às características mais urbanas. Também merece destaque o tamanho que alguns destes grafites alcançam.

Os grafites foram pintados por Crânio, um grafiteiro paulista, conhecido internacionalmente por seus indígenas azuis, que nos remetem aos indígenas do filme *Avatar* (2009), dirigido por James Cameron. Dada à popularidade de *Avatar*, cujo enredo continua retomando o discurso do indígena como o “bom selvagem”, que precisa ser salvo por um homem branco, se não podemos ver uma relação determinante entre os grafites e o filme, podemos pelo menos estabelecer um processo de intericonicidade entre eles.

Figura 40: Série "Índio azul" - Crânio (São Paulo)



Fonte: <https://www.instagram.com/cranioartes/?hl=pt-br> . Acesso em: 05/08/2015, às 10h

Figura 41: Família Azul



Fonte: <https://www.instagram.com/cranioartes/?hl=pt-br> . Acesso em: 05/05/2017, às 10h

A pele azul dos indígenas de Crânio e de James Cameron os enredam em uma rede de memórias visuais, mas, o caráter contestatório dos grafites de Crânio não sugere o isolamento dos indígenas, constituídos por muitos elementos urbanos, diferente da realidade ficcionalizada dos Na'vi de Pandora, nem lhes atribui uma identidade fixa, apartada das transformações históricas.

Na segunda imagem podemos ver uma família inteira de indígenas azuis, na praia, no Rio de Janeiro. Os cabelos também são coloridos e assim como acontece nos grafites de Cely Feliz, ele coloca em evidência a identidade indígena fixa e também a identidade brasileira. Nas tangas, as crianças estampam a bandeira do Brasil, mas os adultos não, já ganharam o mundo. Os indígenas de Crânio seriam indígenas brasileiros ou seriam os próprios brasileiros em quem a memória indígena, fraturada com outras matrizes culturais, ainda fala muito alto?

Nos dois próximos grafites, outras imagens de indígenas, uma produzida em São Paulo e outra no Amazonas. Notamos que também neles prevalecem a cor azul, embora não possamos sugerir que todas foram influenciadas pelas cores de Avatar.

Figura 42: Viva os povos da floresta. Mundano (SP)



Fonte: <https://www.facebook.com/mundano.sp/?fref=ts>. Acesso em 01/08/2016, às 19h

Figura 43: Índio Verde. André Hulck (AM)



Fonte: <https://www.facebook.com/andre.hulk.31?fref=ts>. Acesso em 01/08/2016, às 19h

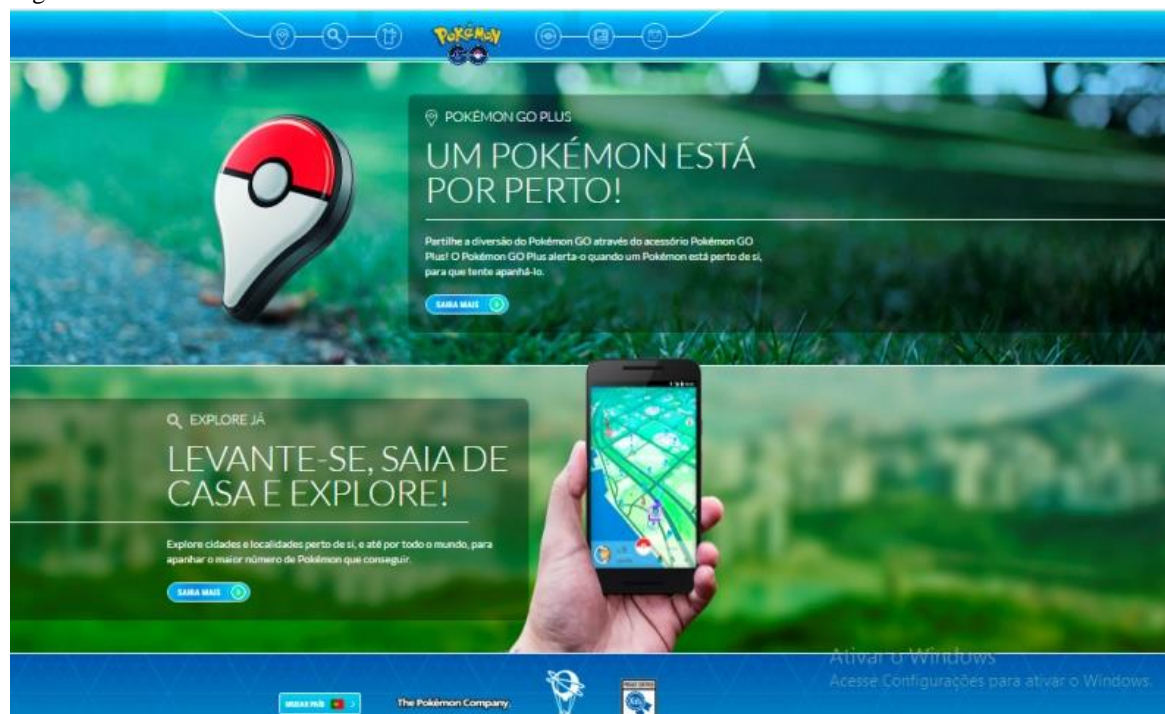
Os dois rostos indígenas estão pintados de verde e vermelho, com alusões à floresta e à pintura de urucum, bem comum na Amazônia. A composição visual dos dois indígenas está preocupada em caracterizá-los com elementos da tradição indígena, grafismos, adereços e objetos tradicionais e uma relação explícita com a floresta. Neste sentido, retomando as possibilidades da presença indígena proposta por Neves, Corrêa e Tocantins (2013), os indígenas que aparecem nos grafites, de forma geral, com toda a liberdade poética de sua arte, procuram traduzir a pluralidade dos povos indígenas e, embora não estejam fora das teias dos discursos, não ficam restritos aos estereótipos.

4.1.3. *POKESTOP* EM BELÉM: GRAFITE INDÍGENA

Para finalizar este tópico, em que damos ênfase ao aspecto virtual, não podemos deixar de citar uma das novidades do ano de 2016: o jogo Pokémon Go, que alcançou um grau de popularidade surpreendente e representa a última grande inovação da cultura pop, envolvendo os smartphones e as ruas das cidades cada vez mais interativas

(FERRARA, 2015). O jogo produziu uma interzona (CANEVACCI, 2013) muito singular, pois, a partir do ambiente digital levou os usuários para fora de suas casas.

Figura 44: Pokemón Go



Fonte: <http://www.pokemongo.com/pt-pt/>. Acessado em 18/12/2016, às 15h.

O desenho animado Pokémon, produzida pela indústria de entretenimento japonesa foi um grande sucesso no cinema e na televisão anos 1990, ganhou versões de jogos eletrônicos na Game Boy e na Nintendo DS e uma versão de jogo de cartas. No ano passado, pela primeira vez se tornou um jogo de realidade aumentada para smartphones.⁸ Produzido pela Niantic, o game chegou oficialmente ao Brasil em agosto de 2016 na App Store e Google Play Store, após ficar disponível para download primeiro em países como Austrália e Estados Unidos. Vale lembrar que, antes do lançamento oficial, o game esteve bloqueado no Brasil.

Universidades, praças, parques e outros espaços públicos tornaram-se grandes pontos de encontros entre os jogadores, para capturar monstros, estes locais reais

⁸ Não temos o objetivo de nos aprofundarmos em todos os detalhes do jogo. Inserimos as informações que interessavam ao nosso trabalho, como o fato de se apropriarem da imagem de grafites com a presença indígena. Consultamos o site: <http://www.pokemongobrasil.com/>

denominaram-se, dentro do jogo, como *pokestop*. As discussões sobre a questão da privacidade e da forma de interação deste jogo dividem muitas opiniões. A localização destas *pokestop* independem da aprovação dos proprietários dos lugares onde serão instaladas. Como elas são virtuais, visíveis apenas nos smartphones, no mundo físico, embora os jogadores precisem se dirigir para o lugar onde os pontos estão localizados, não há nenhuma referência. Inclusive na realidade virtual podem aparecer elementos que não estão mais presentes nos lugares indicados, como aconteceu em Belém. O jogo é a prova de uma nova realidade cultural que une novas mídias com a presença física de seus jogadores.

Na cidade de Belém, o jogo também foi uma febre entre jovens e adultos fãs do desenho. Acompanhamos multidões de pessoas com smartphones nas mãos percorrendo os lugares onde havia as *pokestops* rumo à caça aos Pokémons. Há uma particularidade do jogo que muito significou para nosso trabalho, pois as *pokestops* geralmente são lugares bastante visibilizados dentro das cidades, pontos turísticos, por exemplo. Sabemos que o jogo foi produzido por uma empresa filiada a plataforma Google e contou com diversos aplicativos disponibilizados por ela. Nesta perspectiva do jogo, os realizadores procuraram identificar as características locais das cidades e dos países envolvidos que mais se destacavam globalmente.

Belém e Manaus são as duas grandes metrópoles da Amazônia, associá-las aos povos indígenas é algo instituído internacionalmente, Amazônia e indígenas. Não investigamos como acontece o jogo em Manaus, mas lá existem muitos pontos turísticos voltados aos povos indígenas. Em Belém, a memória indígena não está exposta na arquitetura da cidade e não há pontos turísticos que se destaquem como referência das culturas indígenas.

Provavelmente em função desta situação, o jogo incluiu uma *pokestop* numa das avenidas de maior movimentação da cidade, num bairro nobre, afinal, as *pokestop* não podiam se localizar em lugares sem nenhuma segurança, para não colocar em risco os smartphones. Duas particularidades nos chamaram bastante atenção em relação a esta *pokestop*, nela havia um indígena grafitado, mas, e por se tratar de um grafite, de caráter efêmero, ela já não existe mais no local indicado da avenida. A seguir um registro da imagem no Pokemón Go.

Figura 45: Pokestop em Belém



Fonte: <https://www.mapapokemongo.com>. Acesso em 09/08/2016, às 17h.

Este grafite não existe mais na realidade, ele foi apagado do local, porém, no jogo era possível o acesso à sua imagem. Observamos que este tipo de intervenção urbana foi algo que chamou atenção dos criadores do jogo, haja vista que eles poderiam inserir no jogo qualquer outra imagem para identificar aquela rua. Em outras cidades do Brasil que também receberam o jogo, outros grafites com a presença indígena estiveram presentes, o que mais uma vez nos faz pensar nesta dança das identidades indígenas espreada por todo o país. O exemplo do Pokémon Go é emblemático no sentido das relações de interação que as mídias sociais proporcionam para esta questão do espriamento ou deslocamento do grafite, que discutimos durante esta dissertação.

4.2. ENTRE MUROS, PALAFITAS E GALERIAS: OS INDÍGENAS DE SEBÁ TAPAJÓS

A presença de indígenas e negros nas redes sociais, as cotas nas universidades públicas e a Lei da Diversidade Étnico-racial que obriga o

*ensino de história africana e indígena nas
escolas são configurações da atualidade
favoráveis à visibilidade destas memórias
submersas na grande mídia, nas escolas, nas
igrejas, nas conversas cotidianas.*
Ivânia Neves

Nos diferentes grafites com a presença indígena que analisamos ao longo deste trabalho, o caráter contestatório aparece como uma regularidade. Nos muros de Belém e nos muros espalhados por todo país também podemos encontrar enunciações fraturadas, que desafiam formulações fixas de identidades indígenas, amazônicas e brasileiras.

Walter D. Mignolo, em “Histórias locais/Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar” (2003), apresenta uma perspectiva identitária, fundamentada nas fraturas históricas e culturais dos sujeitos latino-americanos da contemporaneidade, voltada a entender as cidades latino-americanas. Ao invés de falar em sistema colonial, ele propõe que atualmente existe também a colonialidade do poder, que estabeleceu com o sistema colonial e discurso da modernidade como superioridade cultural, é civilizado quem é moderno. Para este autor, o sistema colonial produziu uma série de estratégias para silenciar corpos, língua e memórias, porém os processos de resistência, ainda que bastante invisibilizados, sempre caminharam junto com os discursos hegemônicos, produzindo o que o autor denominou de “enunciações fraturadas”.

Sabemos bem que a história da América Latina é intensamente constituída pelo sistema colonial e todas as suas atualizações e adequações. Neste sentido, na análise de grafites com imagens indígenas, as considerações de autores latino-americanos que se interessam pela decolonialidade do poder são fundamentais em nossas análises. Jesús Martín-Barbero fala que uma das heranças da colonização na América Latina é a incomunicação.

A história da América latina é a de um longo e demorado processo de incomunicação. Incomunicação, primeiro, entre os diferentes passados, o que teria permitido decifrar a conquista e a colônia como processo histórico e não como fatalidade de um destino. Aprisionados em uma história em que somente houve próceres e soldados, mas não povo, os dominados se verão incapazes de reconhecerem-se a si mesmos no processo histórico que fez deles primeiro escravos e depois dependentes. (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 27).

Assim, apontamos também, com base nestes autores, outras consequências da colonização, observando o caso da Amazônia. Aqui podemos perceber o quão forte foi este processo, ao verificarmos que não temos uma ou mais línguas nativas identificadas com a região, a nossa língua oficial é a língua do colonizador. Nosso sistema educacional considera o analfabetismo como o simples fato de não se saber ler a língua portuguesa, excluindo outros saberes, como o das sociedades tradicionais, a exemplo das indígenas.

Neste tópico final, pretendemos analisar os processos de visibilidade e silenciamento dos discursos relacionados à população das ilhas de Belém do Pará, durante as comemorações dos 400 anos de colonização da região, a partir dos grafites colocados em circulação pelo projeto Street River, de Sebá Tapajós. Como já vimos, a mídia corporativa e os poderes municipal e estadual visibilizaram a memória europeia nesta comemoração e as outras matrizes culturais foram silenciadas. Os moradores das ilhas que compõem a região metropolitana foram completamente excluídas das comemorações oficiais.

4.2.1. SOBRE SEBÁ TAPAJÓS

Sebastião Tapajós Júnior tinha sete anos quando, no final dos anos 1980, despencou da rede no apartamento mantido pela família no centro do Rio de Janeiro. Acordou uma semana depois. Não lembrava do pai, o músico Sebastião Tapajós. Não lembrava da mãe, a bancária Marisa Carneiro. Não lembrava do sorvete preferido. Não lembrava de nada. A perda da primeira infância e a memória dos anos iniciais nunca recuperada marcariam o processo de reconstrução da persona de Sebá, um artista de rua carioca-santareno compulsivo em deixar sua assinatura nas telas e muros dos lugares por onde passa.
Elvis Rocha

Paraense do município de Santarém, Sebá Tapajós é um grafiteiro, artista visual, e já foi tatuador. Filho do violonista Sebastião Tapajós, Sebá é daltônico, deficiência visual que dificulta o reconhecimento das cores e principal característica de seus grafites é o colorido bem acentuado. Como ele não consegue diferenciar algumas cores, ele precisa ler na lata do *spray* o nome da cor que vai utilizar. No grafite a seguir, podemos notar o estilo do artista.

Figura 46: Índigena tomando tacacá



Fonte: <https://www.instagram.com/sebatapajos/?hl=pt-br>. Acesso 08/11/2016, às 11h

Em Belém, é idealizador de projetos que incentivaram a produção de grafites na cidade. Um deles, o Reduto Walls, teve a sua primeira edição em março de 2014, mas desde 2006, o espaço já era grafitado pelo artista. Este projeto foi criado com o objetivo de revitalizar os muros do bairro do Reduto, situado próximo à zona portuária da cidade, os quais encontravam-se na época, sujos e deteriorados. Ele afirma que este é o tipo de espaço procurado por grande parte dos grafiteiros, por ter arquitetura propícia, as quais transformam os muros altos em telas para a pintura do grafite. As edições do Reduto Walls tiveram a presença de grafiteiros paraenses e de outros estados brasileiros

Em 2015, para se inserir nas comemorações dos 400 anos de Belém. Sebá organizou além do Reduto Walls, outro evento que foi realizado na Ilha do Combú, o Street River. Vamos entrar em mais detalhes sobre este segundo evento em outro tópico. Destacamos do Reduto Walls um fato curioso entre os moradores do bairro. Quando chegamos no local do evento, observamos duas situações: de um lado, havia pessoas reclamando, porque para elas o evento estava sujando as ruas e atrapalhando o trânsito. Outro grupo de moradores estavam satisfeitos por terem as fachadas de suas casas

pintadas. Retomamos, então, o estabelecimento da cidade comunicativa proposta por Ferrara (2015) e Canevacci (2004), para quem a cidade não pode ser vivenciada apenas em sua estrutura física, mas principalmente nas relações de interação. “A cidade é um mundo planetário, múltiplo e díspar e onde todos se tocam comunicativamente”.

Figura 47: Projeto Reduto Walls 2015



Foto: Camille Nascimento

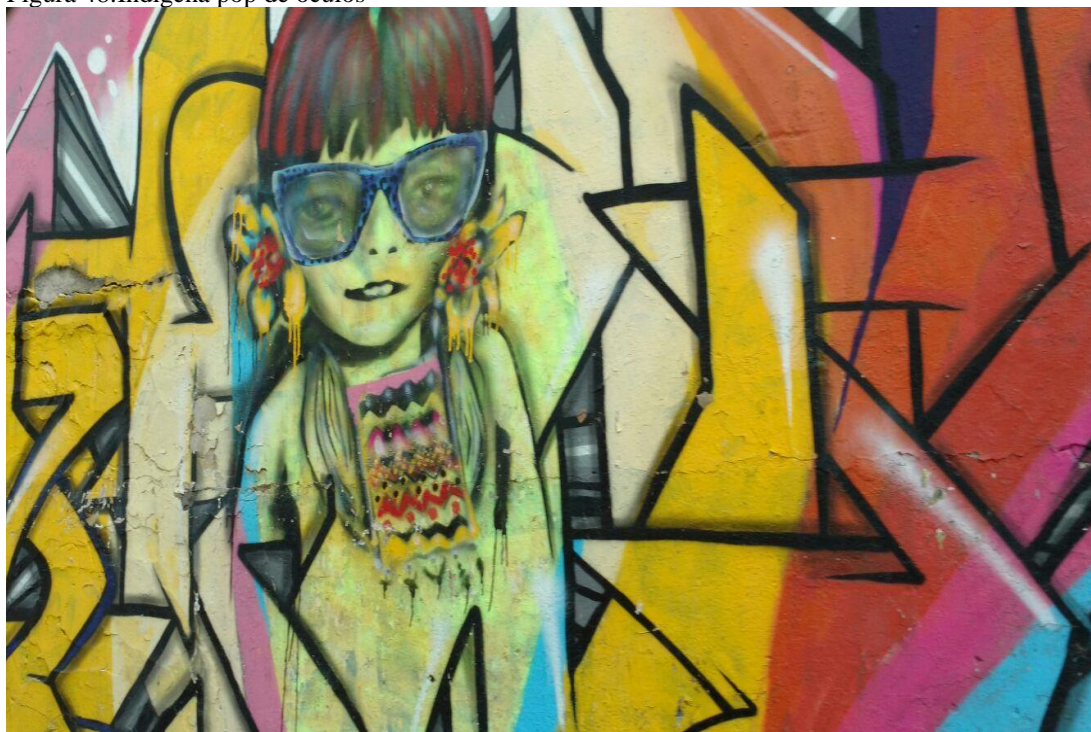
Em entrevista feita com o grafiteiro, em janeiro de 2015, quando estivemos presente em dois eventos que ele organizou, ele comentou sobre a inspiração para o seu trabalho:

Destaco meu povo, os rios, minhas melhores memórias são do meu pai viajando no rio, em barco, a presença indígena é bem forte. Trabalho e estudo as culturas indígenas há mais de dez

anos, não tenho um trabalho acadêmico específico, mas sempre pesquisa. (SEBÁ TAPAJÓS, 2015).

Sebá Tapajós diz que as sociedades indígenas grafitadas por ele, são resultado da mistura entre práticas culturais locais e globais. A série de grafites de Sebá que apresentamos a seguir já esteve em algumas galerias de arte, intitulada de “índios pop”, com indígenas coloridos que utilizam adereços como óculos de sol. Quando lhe perguntamos por qual motivo grafitava mulheres indígenas, o artista responde que é uma homenagem à sua esposa e às mulheres de sua família que tem os traços indígenas.

Figura 48:Índigena pop de óculos



Fonte: <http://sebatapajos.com.br/> Acesso em 03/05/2015, às 16h

Figura 49: Cabelo Caiapó



Fonte: <http://sebatapajos.com.br/> Acesso em 03/05/2015, às 16h.

Figura 50: Indígenas com flores nos cabelos



Fonte: <http://sebatapajos.com.br/> Acesso em 03/05/2015, às 16h.

Podemos observar a diferença entre os grafiteiros Cely Feliz e Sebá Tapajós, no que diz respeito ao motivo que eles assumem como inspirador de seus grafites, mas consideramos que o fato de ambos retomarem os discursos sobre sociedades indígenas, torna os seus grafites uma materialidade contestadora dos discursos oficiais que silenciam a memória dos povos amazônidas.

4.2.2. PAISAGENS RIBEIRINHAS COMO ENUNCIÇÕES: O PROJETO STREET RIVER

*Esse rio é minha rua
Minha e tua Mururé
Piso no peito da lua
Deito no chão da maré*
Ruy Barata e Paulo André Barata

O nome “Street River” teve como inspiração a música “Esse rio é minha rua”, dos compositores paraenses Ruy Paranatinga Barata e Paulo André Barata, artistas que também nasceram na cidade de Santarém, no Pará, com os quais a família Tapajós teve grande proximidade. “#StreetRiver” iniciou em uma exposição de Sebá, realizada na

Galeria do Centro Cultura Brasil Estados Unidos (CCBEU), em Belém, em março de 2015, com obras produzidas em projetos anteriores, como o Reduto Walls, como mostramos em tópico anterior. A mostra contou com painéis, instalações e telas feitas pintadas com técnicas de grafite. A partir de então, o grafiteiro deslocou o seu trabalho das ruas, para as galerias e depois para a “galeria fluvial”, como ele caracterizou o seu evento na Ilha do Combu.

A Ilha do Combu integra o conjunto de cerca de 39 ilhas catalogadas pela Companhia de Desenvolvimento de Belém, situada a 1,5 km ao sul da cidade, ao norte pelas margens do rio Guamá, ao sul circundada pelo furo São Benedito, à leste pelo Furo da Paciência e à Oeste pela Baía do Guajará.⁹A realidade política, econômica e social dos moradores destas ilhas do entorno de Belém nem sempre é confortável, haja vista que na maioria das vezes, pelo fato de estarem relativamente afastados do centro da capital paraense, ficam sem recursos básicos de moradia, como segurança e saúde. Hoje, seus restaurantes são atrativos para turistas do mundo inteiro e representam uma fonte de renda para a população local. A imagem a seguir mostra a visão que se tem da

Figura 51: Índio Pop na Ilha do Combu



Fonte: <http://sebatapajos.com.br/> Acesso em 03/02/2015, às 16h.

cidade, dentro de uma pequena embarcação grafitada por Sebá Tapajós.

Como já destacamos nos capítulos anteriores, a nossa pesquisa coincidiu com as comemorações do quarto século de fundação da cidade de Belém. Em janeiro de 2016, Belém, capital do Pará, completou 400 anos de fundação e esta data motivou uma série de manifestações, tanto comemorativas, como de protestos. Este acontecimento fortemente administrado pelo poder público e pela mídia corporativa, também se espalhou em ações dos moradores da cidade e nas redes sociais. O grafite, que nos últimos anos passou a ocupar um lugar de destaque nas paisagens da cidade também pintou os 400 anos.

O Street River foi realizado nos dias 16 e 17 de janeiro de 2016, das 9h às 17h. O evento ofereceu visitas guiadas de barco, que saíam da Praça Princesa Izabel, no bairro da Condor, a cada uma hora, em direção à Ilha do Combu. O passeio consistia em levar os participantes aos locais onde foram grafitadas as casas.

Mundano (SP); Acidum Project (CE); Robezio (CE); Tereza Quinta (CE); Gaspar (PA); Fael Primeiro (BA); Toys Daniel (DF); Mikael Guedes (DF); Kajaman (RJ) foram os grafiteiros convidados por Sebá para o Street River, durante os dois dias de evento eles grafitaram cerca de 12 casas, com base nos formatos internacionais e nacionais de grafitagem, com uma “tela” para cada artista. Já mostramos neste trabalho como que esta retomada dos discursos sobre as sociedades indígenas não é exclusiva das cidades amazônicas, mas uma condição de possibilidade das cidades latino-americanas.

O tensionamento de memórias produzido pela comemoração dos 400 anos de Belém conheceu um dos seus ápices com a realização do projeto Street River, que tornou possível a visibilidade de discursos silenciados durante as celebrações, tanto em relação aos povos indígenas, como em relação aos “ribeirinhos”, como são chamados os moradores das ilhas.

A denominação “ribeirinhos”, como marcação étnica, já mereceu atenção especial de duas dissertações do GEDAI, (DAMASCENO, 2012; PANTOJA, 2013). Não há na literatura de expressão amazônica referência a esta identidade, nas pesquisas que realizaram, constataram que a palavra começou a ser usada em textos acadêmicos, nesta acepção. Nestes trabalhos, os autores propõem que se trata de um apagamento

identitário, pois invisibiliza a descendência indígena e africana destes moradores. No entanto, não podemos desconsiderar que esta é uma espécie de identidade oficial destas

peças e, mesmo problematizando-a, é difícil não usá-la. A seguir, imagens do Street River.

Figura 52: Cacique Raoni



Fonte: <http://sebatapajos.com.br/> Acesso em 03/05/2015, às 16h.

Figura 53: Mulher amazônica no Combu



Foto: Shirley Penaforte

Figura 54: Ilha do Combu por Mundano



Foto: Shirley Penaforte

Figura 55: Taberna na Ilha do Combu



Foto: Shirley Penaforte

Figura 56: Casa na Ilha do Combu



Foto: Shirley Penaforte

Figura 57: Paisagens comunicativas na Ilha do Combu



Foto: Shirley Penaforte

Sebá Tapajós idealizou uma galeria fluvial, na qual as casas e os barcos dos moradores da Ilha do Combu substituíram as telas, levando para esta localidade tanto os grafites já produzidos nos projetos e exposições anteriores, como também grafites novos, feitos exclusivamente para este evento, com imagens dos próprios moradores. Na sequência de imagens que acabamos de apresentar, a primeira é do cacique Raoni, uma das mais importantes lideranças vivas, a segunda de uma moradora da própria casa onde o grafite foi pintado, as outras deixam ver como os grafites se incorporaram ao cotidiano dos moradores.

Em entrevista, Sebá Tapajós diz que seu trabalho parte de um apelo que ele observa nas ruas, e no caso do “Street River”, também nos rios da Amazônia. “Eu parto do princípio de que uma sociedade civil organizada pode causar uma transformação e até uma revolução. Simbolicamente o evento é um presente para Belém, porque é uma cidade que está descuidada, é uma forma de revitalização feita por parte da sociedade civil”, avalia.

Outra característica do evento foi a forte veiculação nas redes sociais, já que o evento foi divulgado na *Fan Page* de Sebá Tapajós, no *site* do artista, e no *Instagram*. Acompanhamos a forte interação do público a partir das ferramentas que estas redes proporcionam, por meio de *hashtag*, a qual possibilita uma espécie de rastreamento de quem posta algo referente ao evento forma disponibilizadas. As *hashtags* mais utilizadas foram #StreetRiver; #IlhadoCombu; #PovosRibeirinhos; #PovosdaAmazônia e #InstaGrafite.

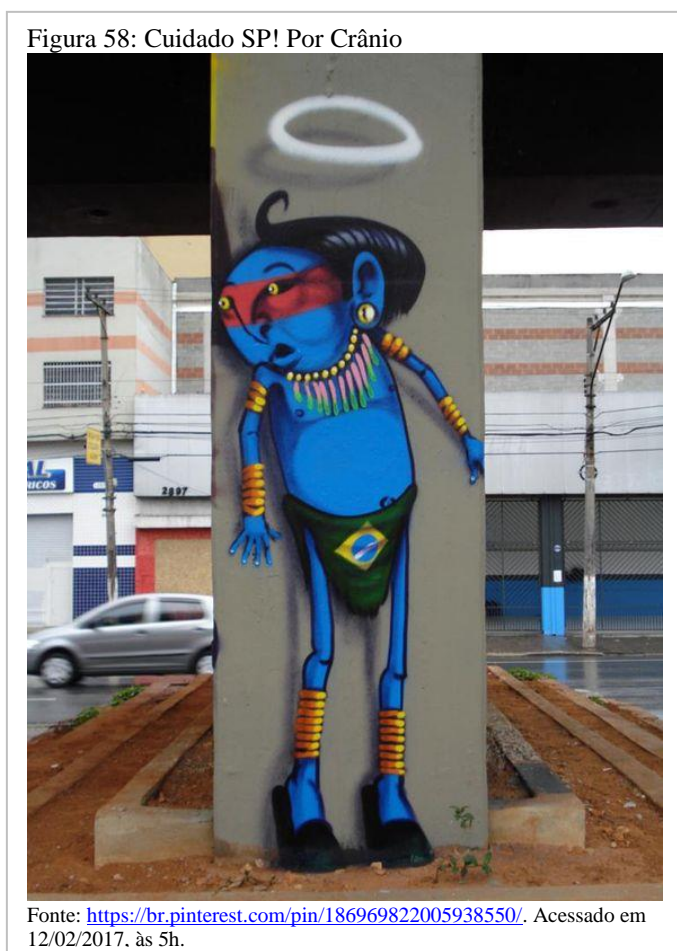
Com o Street River observamos como emergiram essas memórias dos próprios moradores que integram a cidade de Belém, mas que foram invisibilizados durante as programações referentes aos 400 anos. Assim, observamos a relação entre a cidade, e estes espaços que não são considerados urbanos, mas que compõem a cidade, as relações que estão sempre se modificando. A cidade interativa atravessou os rios com as tintas dos grafiteiros.

As cidades não são apenas um limite geográfico, ou uma organização política definida, mas sim complexos processos históricos e culturais sempre inconclusos (NEVES, 2015). Entendemos que a cidade de Belém possibilita que seus habitantes

constroem seus afetos e escrevem o seu cotidiano. Os processos de mediação e interação agenciados por estes moradores estão produzindo dinâmicas singulares, baseadas na experiência muitas vezes imprevisível e contraditória com a cidade. Estes sujeitos grafiteiros, com seus lugares de enunciação fraturados produziram mulheres e homens indígenas plurais, de óculos escuros, com spray de tintas nas mãos, azuis, vermelhos, ambíguos, desafiadoras, performáticos. Acompanhando a dança dos grafites pelo Brasil, também desenhamos um caleidoscópio identitário onde matrizes culturais e as movências históricas estão irremediavelmente imbricadas.

5 - MAIS MUROS COLORIDOS COM A PRESENÇA INDÍGENA! MENOS CINZA! CONSIDERAÇÕES FINAIS

O final da produção desta dissertação coincidiu com a “onda cinza” em que o atual prefeito de São Paulo, João Dória, mergulhou a cidade. Com o seu uniforme de funcionário da limpeza, junto aos seus comparsas políticos, Dória apagou uma série de grafites e pichações da cidade de São Paulo, sob o pretexto de limpar a cidade, e de que aquelas expressões nada tinham a ver com arte.



O fato, é claro, afetou grafiteiros e pichadores mundo a fora. Pelas redes sociais, sites noticiosos, e minimamente pela grande mídia, pudemos acompanhar este acontecimento. Não foi possível debater durante a dissertação sobre a onda cinza de Dória, que de certa forma toma conta da história do presente de nosso país. Mas, para que cresça em nós a vontade/curiosidade de continuarmos a pesquisa para além da Amazônia, podemos iniciar nossas considerações finais desta dissertação registrando nossa indignação.

Fizemos neste trabalho um apanhado sobre a história do grafite como fenômeno da cidade, como prática urbana. Nas condições de possibilidades históricas em que vivemos, percebemos ser impossível entender esta prática urbana como uma materialidade discursiva fixa, imóvel. Nos grafites com a presença indígena encontramos enunciados como “Viva a Revolução Cabana”; “Sangue indígena nas veias”; “Nem todo risco no muro é masculino”, entre outros que retomam memórias submersas, nos fizeram entender o grafite como uma “enunciação fraturada”, conceito proposto por Walter Mignolo, para falar de vozes que se tencionam entre as cosmologias locais e as ocidentais desde o período da colonização.

Entendemos, a partir das formulações foucaultianas que estas grafitagens são produzidas por sujeitos historicamente construídos, que fazem emergir os discursos sobre sociedades indígenas e sobre o movimento feminista. Também encontramos o “índio pop”, sem nenhum enunciado aparente de protesto, mas que pluraliza as identidades indígenas e tem como adereço não apenas os assessorios tradicionais de sociedades indígenas, mas usa óculos de sol, por exemplo. Foram estes “Índios pop”, de Sebá Tapajós que levaram as comemorações dos 400 anos da fundação de Belém para a Ilha do Combu, uma das ilhas que compõe o espaço urbano da capital paraense, e que teve seus moradores invisibilizados neste período.

Silva (2014), principal referencial teórico em nosso trabalho sobre os estudos dos grafites, ainda considerou em suas pesquisas em cidades latino-americanas, que o grafite possui características próprias, que possam ser identificadas como exclusivas do grafite. Nosso trabalho não deu prioridade este paradigma do grafite e nosso olhar foi sensível ao caráter contestatório desta prática urbana, ao caráter flexível para sua materialidade: o grafite hoje, está nas ruas, nos postes, nas fachadas de casas, em prédios, em escolas. Em Belém, o grafite faz parte da nossa paisagem urbana, do Entrocamento à Ilha do Combu, passando por bairros periféricos e não periféricos.

A partir do nosso olhar sobre os grafites com a presença indígena em Belém, este nosso objeto de pesquisa nos convidou a pesquisar também sobre o processo comunicacional na cidade, como a cidade de Belém pode comunicar por meio destes grafites com a presença indígena. Neste olhar para um possível objeto de pesquisa da comunicação, a cidade, entendemos que o processo comunicacional típico da cidade ocorre sob o que Foucault (2009) denominou de heterotopia. Pois este processo,

segundo Ferrara (2015) ocorre na transformação, no entre-lugar entre a mediação e a interação, entre o espaço urbano e a cidade, entre a cidade mediativa e a cidade comunicativa.

Nossa pesquisa mostrou como os grafites com a presença indígena configuram uma rede de memória que reivindica discursos antes silenciados sobre estas sociedades. Nosso trabalho configura uma reivindicação de vozes silenciadas: a do próprio grafite, pois, é uma prática urbana que, apesar de estar em determinados momentos em circuitos oficiais, como instituições e mídia, não dialoga como um discurso hegemônico; e dos sujeitos indígenas, que como vimos, tem seus discursos interditados e modificados, gerando o estereótipo e preconceito presente nos não-indígenas.

Nas entrevistas realizadas com os grafiteiros Cely Feliz e Sebá Tapajós, ambos falam sobre a suas influências para grafitem sujeitos indígenas, sobre o porquê de grafitem figuras indígenas, o espaço que cada um tem no cenário do grafite. Para ambos a inspiração vem da família: a família de Cely é natural do Arquipélago do Marajó; Sebá tem a influência de Santarém; Cely nasceu e cresceu no bairro do Bengui, uma das periferias mais abandonadas de Belém; Sebá morou no Bairro do Reduto, por isso a grande quantidade de grafites assinados por ele neste bairro.

Ambos têm como semelhança nos trabalhos o sujeito indígena como principal tema dos grafites. No entanto, divergem quanto aos locais em que grafitam e entre as suas concepções sobre o que é o grafite. Cely é integrante de coletivos de grafiteiras feministas, prefere as ruas dos bairros periféricos de Belém como cenário do seu grafite, embora esteja ciente do perigo pela falta de segurança. Sebá Tapajós, além de grafitar ruas, também ocupa outros espaços como galerias de arte. Ambos utilizam as redes sociais como um outro espaço para os seus grafites.

Nossa pesquisa nos mostrou também as relações de poder existentes e as diversas vozes que se cruzam na cidade comunicativa. Esta cidade polifônica (CANEVACCI, 2004) que se mostra Belém, apareceu em nossa pesquisa como um grande muro de grafitagens indígenas que estavam o tempo todo ao lado de discursos completamente hegemônicos, apenas não apareciam.

Este tipo de grafite, que retoma discursos e enunciados que são subalternizados pela memória oficial e que não aparecem com frequência na estrutura

física da cidade, nos faz pensar que o grafite é uma materialidade incluída na produção simbólica de uma cidade, que (des)ordena e interpreta a estrutura física da mesma.

Eu grafito as etnias indígena e negra porque sinto falta delas nos muros de Belém. Acho que a gente tem que pintar essa cidade inteira com aquilo que nós somos, com a nossa aparência mesmo, e não com o que vem de fora.
Cely Feliz

Cercar ou proibir as expressões de rua retoma com muita força os discursos da colonialidade do poder, que se por um lado impõe o moderno como superior culturalmente, por outro, na América Latina, sempre encontrou estratégias para silenciar os saberes populares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARACUHY, Regina. Memória e identidade no discurso do graffiti no espaço urbano de João Pessoa. Orientação de trabalho apresentado ao curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2016.

CAMPOS, Ricardo. Movimentos da imagem do graffiti. Das ruas da cidade para os circuitos digitais. In: VI CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA MUNDOS SOCIAIS: SABERES E PRÁTICAS, 2008, Lisboa. **Anais eletrônicos...** Lisboa, 2008. Disponível em <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/98.pdf>. Acesso 14/05/2015.

CANEVACCI, Massimo. A Cidade Polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

_____. Explorações etnográficas sobre artes contemporâneas. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

CASTRO, Fábio Fonseca de. A cidade Sebastiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade. Belém: Edições do autor, 2010.

CORRÊA, Maurício Neves. Os Aikewára e a mídia: relações de poder, cultura e mediação. Dissertação apresentada ao mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura, da Universidade da Amazônia. Unama, 2013.

COURTINE, J-J. Intericonicidade: entrevista com Jean-Jacques Courtine. [out. 2005]. Entrevistador: Nilton Milanez. Local: Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005. Registro audiovisual. Disponível em: <http://vimeo.com/4986725>. Acessado em: 06/09/2015.

_____. Decifrar o corpo: pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: vozes, 2013.

DAMASCENO, José Maria. Entre o rio e a ponte: letras e identidades às margens do Rio Acará, na Amazônia Paraense. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura, da Universidade da Amazônia (UNAMA). Belém, 2012.

DANELUZ, Clarissa Rita. Imagens-grafite: processos estéticos e comunicacionais na produção de Bruno Novelli. Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-

Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2010.

Entrevista à Globo News. Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/estudio-i/videos/v/seba-tapajos-conta-sobre-o-projeto-da-galeria-de-arte-fluvial-pelo-rio-amazonas/4394119/>>. Acesso em: janeiro/2016.

Fan Page do artista Sebá Tapajós. Disponível em <<https://www.facebook.com/seba.tapajos?fref=ts>>. Acesso em: maio/2015.

Fan Page “Olhe os muros”. Disponível em: <https://www.facebook.com/olheosmuros/?fref=ts>. Acesso em: julho/2015.

Fan Page “União Nacional Crew”. Disponível em: <https://www.facebook.com/Uni%C3%A3o-Nacional-Crew-720016464704070/?fref=ts>. Acesso em: maio/2015.

Fan Page “Artistas das Ruas”. Disponível em: <https://www.facebook.com/ARTISTADOSMUROS/?fref=ts>. Acesso em: maio/2015.

Fan Page “Mundano”. Disponível em: <https://www.facebook.com/mundano.sp/?fref=ts>. Acesso em: agosto/2016.

Fan Page “Não me Kahlo”. Disponível em: <https://www.facebook.com/NaoKahlo/?fref=ts>. Acesso em: agosto/2016.

Fan Page “Vamos juntas?”. Disponível em: <https://www.facebook.com/movimentovamosjuntas/?fref=ts>. Acesso em: agosto/2016.

Fan Page “Carol Rossetti”. Disponível em: <https://www.facebook.com/carolrossettidesign/?fref=ts>. Acesso em: agosto/2016.

Fan Page “Macho na Roda – Belém”. Disponível em: <https://www.facebook.com/machonaroda3/?fref=ts>. Acesso em: agosto/2016.

FERRARA, Lucrecia D’Alessio. Cidade: meio, mídia e mediação. **Revista Matrizes**. N. 2. São Paulo, 2008. P. 39-53, São Paulo. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/matrizes>. Acesso em: agosto/2016.

_____. Comunicação mediações interações. São Paulo: Paulus, 2015. – (Coleção Comunicação).

_____. A outra caixa de Pandora. **Revista Matrizes**. V.10. N.2, São Paulo, 2016. P. 61 – 74, São Paulo. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/matrizes>. Acesso em: dezembro/2016.

FERREIRA, Leila Cristina Leite. A liberdade nas ruas: uma breve análise dos grafiteiros de Belém. In: CULTURAS, LINGUAGENS E INTERFACES CONTEMPORÂNEAS, 2011, Belém. Anais eletrônicos... Belém: I CLIC, 2011. Disponível em: <https://portalclic.wordpress.com/>. Acesso em: junho/2015.

____.; COSTA; Antonio Mauricio Dias da; CARDOSO, Denise Machado. Casa Preta: uma etnografia de um espaço de sociabilidade da juventude grafiteira de Belém. **Revista do NUFEN**. V.6 N. 1. Belém, 2014. P. 111-123. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-25912014000100006. Acesso em: agosto/2015.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

____. O que são as luzes? In: _____. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Trad. Elisa Monteiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b (Ditos & Escritos II), p. 335-351.

____. **A ordem do discurso** – aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GREGOLIN, Maria do Rosário. A mídia e a espetacularização da cultura. In: GREGOLIN, M. (org). **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. São Carlos, 2003. Cap. 1, p. 9 -20.

____. Foucault e Pêcheux na Análise do Discurso: diálogos e duelos. São Carlos, SP: Claraluz, 2004a.

____. **Análise do Discurso e mídia**: a reprodução das identidades. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, Vol. 4, No11 (2007).

GULLAR, Ferreira. **Melhores poemas**. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. 7. ed. ver. e ampliada. São Paulo: Global, 2004.

JENKINS, Henry. **A Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

LIMA, Luciana Silva. Por um retrato dos invisíveis: imagens dos povos Kaiowá/Guarani. Dissertação apresentada de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, ECO – PÓS, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

MALCHER, Maria Ataíde; DE PAULA, Leandro Raphael Nascimento. Imagem e Imaginário no grafite em Belém. In: XXXIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2010, Caxias do Sul. **Anais eletrônicos...**Belém: Intercom, 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-2291-1.pdf>. Acesso em: maio/2015.

MALDIDIER, Denise. A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje. Campinas: Pontes, 2003.

MARTÍN-BARBERO, J. *A Comunicação na Educação*. São Paulo: Contexto, 2014.

MIGNOLO, Walter. *Histórias Locais / Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOIROUX, Sophie. “Devemos imaginar a antropologia antropológicamente”: entrevista com Jimmie Durhan. **Revista de Antropologia (USP)**. Vol. 56 N. 2, São Paulo, 2013. P. 569 – 586, São Paulo. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82542>. Acesso em: novembro/2016.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do Discurso. In: MUSSALIM, F. e BENTES, A (org). *Introdução à Linguística: Domínios e Fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001. Cap. IV, p. 101 – 142.

NEVES, Ivânia. *A invenção do índio e as narrativas orais Tupi*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: 2009.

_____. *EtiniCidades: os 400 anos de Belém e a presença indígena*. **Revista Moara**. N. 43 jan-jun Belém, 2015. P. 27 -44, Belém. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/2634>. Acesso em: agosto/2015.

____.; SILVA, Camille Nascimento da. A invenção do índio nas intervenções urbanas de Belém: as índias de Sebá e Cely. In: II COLÓQUIO INTERNACIONAL MÍDIA E DISCURSO NA AMAZÔNIA, 2015, Belém. **Anais eletrônicos...**Belém: II DCIMA, 2015. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0Bw-_POCsMcIYZk9sbEtsMzNMTEtFalJKbnNjc2dZcjhRQUtB/view. Acesso em: novembro/2015.

____. Nas paredes, nos rios, nas galerias: Street River de Sebá Tapajós. In: I ENCONTRO FOUCAULT E DISCURSO NO BRASIL, 2016, Araraquara. Anais eletrônicos... Araraquara, 2016. Disponível em: <http://www2.uesb.br/labeledisco/wp-content/uploads/2016/05/Anais-do-I-Encontro-Foucault-e-Discursos-no-Brasil-Completo.pdf>. Acesso em: maio/2016.

____. SILVA, Camille Nascimento; SODRÉ, Roberta. Mulheres indígenas nas tintas das grafiteiras Ka e Cely Feliz. **Revista Visagem de Antropologia Visual**. Vol.2, n.2, Belém, 2016. P. 285 – 306, Belém. Disponível em <http://www.ppgcs.ufpa.br/revistavisagem/>. Acesso em: dezembro/2016.

____. CARVALHO, Vivian de N. S. A fala errada dos indígenas nas telenovelas brasileiras: entre o saber e o poder. **Revista Comunicação Midiática**. Vol. 9. N. 3, Bauru, 2014. P. 69 – 85. Bauru. Disponível em: <http://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/comunicacaomidiatica/article/view/602>. Acesso em: julho/2015.

NUNES, Sebastião Guilherme Correa. A arte urbana de Drika Chagas: memórias, cores e estética. In: I COLÓQUIO INTERNACIONAL MÍDIA E DISCURSO NA AMAZÔNIA, 2013, Belém. **Anais eletrônicos...**Belém: I DCIMA, 2013. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B5v6scBU4iH0TI9Fa1p3ZFRQM3M/edit>. Acesso em: maio/2014.

____. Os grafites de Drika Chagas: uma trajetória visual entre símbolos e signo da cultura amazônica. In: XXXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2014, Foz do Iguaçu. **Anais eletrônicos...**Foz do Iguaçu: Intercom, 2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1957-2.pdf>. Acesso em: maio/2014.

OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho. Potências e limites para a subjetivação política na relação entre pixação e arte. In: XXV ENCONTRO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 2016, Goiânia. **Anais eletrônicos...**Goiânia: Compós, 2016. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo_final_autoria_3309.pdf. Acesso em: dezembro/2016.

OLIVEIRA, Benison Alberto de Melo. A resignificação da paisagem cultural urbana através do grafite no corredor de Nazaré, Belém-Pará: da paisagem cinza à cidade cromática. In: XIII SIMPÓSIO NACIONAL DE GEOGRAFIA URBANA, 2013, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: SimpUrb, 2013. Disponível em: http://www.cepuerj.uerj.br/desc_eventos.aspx?evento=27. Acesso em: abril/2015.

OLIVEIRA JÚNIOR, Otoniel Lopes. Etnografia em quadrinhos: subjetividades e escritas de si Tembé – Tenetehara. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM), da Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, 2016.

PANTOJA, José. Memórias Tupi em narrativas orais no Rio Tapajuru – Marajó das florestas. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, da Universidade da Amazônia (UNAMA). Belém, 2013.

REIFSCHNEIDER, Elisa. Arte em espaços não convencionais: grafite como força motriz da apropriação do espaço público urbano. Revista Polêmica, v.15, n.3, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/19352/14027>. Acesso em: dezembro/2016.

SARGES, Maria de Nazaré. Belém: riquezas produzindo a belle-époque (1870-1912). Belém: Paka-Tatu, 2000.

SENA, Arcângela Auxiliadora Guedes. O indígena Notícia na Tv Liberal: corpos de memórias coletivas. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM), da Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, 2015.

Site da artista Cely Feliz. Disponível em <<http://celyfeliz.yolasite.com/say-hello.php>> Acesso em: maio/2015.

Site do jogo Pokémon Go. Disponível em: <http://www.pokemongo.com/pt-pt/>. Acesso em: dezembro/2016.

SILVA, Armando. Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. O olho ocidental e o gosto: uma leitura sociológica do processo de legitimação do grafite como expressão artística no Brasil. Tese (doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Estudos Sociais e Políticos. Rio de Janeiro, RJ: 2013.

TOCANTINS, Raimundo de Araújo. Mulheres indígenas no Facebook: corpos, intericonicidade e identidades. Dissertação apresentada na Universidade da Amazônia (UNAMA). Belém, 2013.