

## Palavra e imagem no *graffiti*: um estudo sobre as traduções intersemióticas na arte urbana

Prof. Doutoranda Deborah Lopes Pennachin

### Resumo:

*As imagens do graffiti são signos que, ao adquirirem existência no universo da web, geram outras imagens no que se constitui um fluxo semiótico infinito de sucessivas transcrições artísticas, caracterizadas pela abertura de sentidos e pela possibilidade de interação com outros indivíduos que acabam por tecer conjuntamente textos fragmentados, marcados pela lógica não-linear e descentrada das estruturas hipertextuais e pela co-autoria com os leitores, que colaboram para a estruturação narrativa por meio de um peculiar dialogismo proporcionado pelo suporte digital. Todos estes processos de transcodificação criativa fazem surgir espaços fronteiriços entre sistemas semióticos que encontram-se, assim, liminar e dinamicamente interligados.*

**Palavras-chave:** *graffiti*, imagens, palavras, semiose, abertura

### Introdução

Na arte do século XX são inúmeros os exemplos de conjugações entre imagens e palavras. A intermedialidade se faz presente tanto na literatura quanto nas artes visuais, demonstrando o esfacelamento do limite entre códigos verbais e códigos imagéticos.

#### 1. Escrituras urbanas: da iconicidade ao simbolismo e vice-versa

*“Words and images drink the same wine. There is no purity to protect.”<sup>1</sup>*

Marlene Dumas

Os trabalhos de arte na contemporaneidade são aqui entendidos como *textos*, na acepção semiótica da Escola de Tártu-Moscú, que abrange tanto linguagens verbais como linguagens não-verbais. Para os semioticistas russos, “o texto é um espaço semiótico em que interagem, se interferem e se auto-organizam hierarquicamente as linguagens como “dispositivos pensantes”, ou melhor, como dispositivos dialógicos.”<sup>2</sup> *Textos* podem ser, portanto, compostos por linguagens de quaisquer natureza, e não necessariamente lingüísticos.

Na arte contemporânea, em especial na arte urbana, geralmente estão presentes nos textos tanto signos icônicos<sup>3</sup> como signos simbólicos<sup>4</sup>, que traçam semioses<sup>5</sup> imprevistas e muitas vezes incompreensíveis pelo pensamento puramente lógico. Intrincadas misturas de palavras e imagens, os *graffiti* que se alastram pelas ruas da cidade desafiam o olhar e refratam os percursos das elaborações de sentido.

A transgressão, que sempre esteve presente nos *graffiti*, contamina o próprio código, atingindo o seu modo de lidar com a linguagem, desconstruindo sentidos e pervertendo o caminho das semioses possíveis.

<sup>1</sup> “Palavras e imagens bebem do mesmo vinho. Não há pureza a preservar.” (tradução da autora)

<sup>2</sup> MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 169

<sup>3</sup> CP 2247

<sup>4</sup> CP 2249

<sup>5</sup> PINTO, Júlio. *1,2,3 da Semiótica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995, P. 49

O que parece ser puramente imagético esconde, em seus interstícios, códigos de natureza verbal e, portanto, simbólica, irreconhecíveis a todos os indivíduos que não possuem recursos para a sua decifração.

Esta invisibilidade da palavra não implica, no entanto, em não-existência. Revela, antes, a presença tácita de algo que nos é desconhecido, de sentidos latentes cuja identificação é enigmáticamente impossibilitada ou dificultada ao máximo.

A coincidência do código verbal e do código visual fazem dos *graffiti* textos bastante prolíficos no que se refere à provocação de *significâncias*, e não simplesmente de processos de significação culturalmente determinados. Os interpretantes<sup>6</sup> fogem do âmbito do simbólico pela via da iconicidade, flutuando acima das convenções que normalmente regulam as semioses instituídas no espaço urbano pelos demais signos presentes em seu cenário.

De acordo com Barthes, a *significância* “é o sentido enquanto produzido sensualmente.”<sup>7</sup>, revelando características subjetivas do processo de produção de sentido, e interferindo no rumo tomado pelos interpretantes a partir do traço dos artistas e da presença de uma textura gráfica perceptível em suas inscrições.

Quanto às letras transmutadas em imagens e escondidas no traço dos artistas, é interessante observar que o *graffiti* e a pichação apresentam, ambos, um forte caráter territorial e visam à demarcação e apropriação do espaço urbano por meio de marcações que, sejam elas verbais, visuais ou encontrem-se no limiar destas duas linguagens, apresentam características simbólicas.

As pichações, escritas ininteligíveis no tecido urbano, aproximam-se, assim, do *graffiti*, por mais icônico que este seja, pois na cultura urbana tudo se transforma em signo simbólico, e os artistas são reconhecidos por essas assinaturas.

O traço dos artistas é, aqui, a pista a ser seguida na busca pela resolução do enigma. Como desvelar-lhe a verdadeira face a não ser pela investigação da escritura do autor, da cautelosa coleta de seus rastros e vestígios, em um verdadeiro exercício de indexicalidade?<sup>8</sup>

São semioses que surgem das falhas da escritura, como vestígios dos gestos dos artistas que desconstroem as sintaxes previamente acertadas pela cultura. Trata-se da subversão de sentidos e da transgressão de regras pré-estabelecidas, no que se configura muitas vezes como criação de significantes sem significado<sup>9</sup>, códigos esvaziados de significação, “(...) a grafia para nada”<sup>10</sup> de que nos fala Barthes. A intangibilidade do signo, sua opacidade total, provocando o encontro com o nada, com o vazio da linguagem como metáfora existencial.

A arte urbana opera muitas vezes nessas fissuras da linguagem, refletindo as rugosidades do real e perturbando a ordem das produções de sentido inerentes ao espaço urbano pela mescla de códigos verbais e visuais na formulação de uma linguagem irreverentemente cifrada. São grafias ininteligíveis que incomodam pelo seu esoterismo, pelo sigilo em relação a seus possíveis significados. Formas intensas, que atuam pela ausência de sentido, pela distância criada em relação aos indivíduos, pelo vácuo que se nos interpõem.

A estas formas intensas Didi-Huberman nos lembra que são “(...) pelo menos uma coisa a ver que, por mais próxima que esteja, se redobra na soberana solidão de sua forma, e que, portanto, por essa simples fenomenologia do recuo, nos mantém à distância (...)”<sup>11</sup> A noção de forma intensa é essencial para este estudo, pois por meio dela compreendemos o *graffiti* como texto da ordem da

<sup>6</sup> CP 2228

<sup>7</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 97

<sup>8</sup> CP 2248

<sup>9</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 200

<sup>10</sup> Idem, p. 197

<sup>11</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 226

provocação, conjunto de signos icônicos e simbólicos que não se presta a explicações, *a priori* ou *a posteriori*.

Formas livres no cenário da metrópole, atuam como *punctum*<sup>12</sup> na miríade de signos que se nos oferecem ao olhar, capturando nossa atenção exatamente por sua impenetrabilidade.

### **3- Do spray aos pixels: percursos intermediáticos do graffiti contemporâneo**

*“O artista é o tradutor universal.”*  
*Octavio Paz*

Com o advento da mídia digital, em especial da *web*, em meados da década de noventa, o registro dos *graffiti* por meio de fotografias começou a se difundir cada vez mais, tornando-se uma atividade bastante comum entre os artistas.

Por ser uma arte inerentemente urbana, o *graffiti* está sujeito a desaparecer a qualquer momento, e seu período de existência é imprevisível. Assim sendo, a produção de imagens fotográficas dos *graffiti* e sua publicação na *web* constitui uma forma de prolongar sua existência e preservar de alguma maneira sua memória.

Evidentemente, as fotografias digitais não preservam totalmente as qualidades intrínsecas às obras originais, funcionando antes como signos destes objetos e representando-os em alguns de seus aspectos, não em todos.

O próprio gesto de fotografar os *graffiti* pode ser compreendido como um corte temporal e espacial<sup>13</sup>, que cristaliza um momento único e irrevogável da realidade em uma superfície singular que carrega algo do original mas não deixa de possuir qualidades particulares.

Muitas vezes, devido à efemeridade dos *graffiti*, sujeitos a todas as dinâmicas específicas do espaço urbano, são as fotografias, essas fatias da realidade, a garantia de permanência das imagens, transmutadas assim em índices icônicos dos objetos originais, cujo substrato, apesar de material, é de natureza precária. Não se pode prever quanto tempo um determinado *graffiti* permanecerá intacto no cenário da metrópole. Sua existência apresenta um caráter evanescente e, paradoxalmente, é por meio de substratos imateriais, as fotografias digitais e a *web*, que sua memória é preservada. “Não existe nada morto de uma maneira absoluta: cada sentido terá sua festa de ressurreição.”<sup>14</sup> Por meio de um processo de tradução intersemiótica, as imagens do *graffiti* permanecem, sob a forma de fotografias digitais publicadas na *web*.

É inerente aos signos esta capacidade de crescimento, mutação e evolução. O poder de auto-geração dos signos pode ser observado nos processos semióticos por eles suscitados, que garantem sua continuidade e ressaltam um seu aspecto de tendência ao devir, a um futuro que nunca encontrará seu termo.

A memória sónica extrapola o âmbito de registro do tempo passado, apresentando a capacidade de visar ao futuro a partir dos fluxos de significação constantemente gerados por um determinado signo. É o que acontece com as imagens dos *graffiti* produzidas e publicadas digitalmente.

As linguagens, como mecanismos geradores de sentido, possibilitam ao ser humano extrapolar a esfera do momento presente e, igualmente, expandir espacialmente o alcance de eventos localizados.

<sup>12</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 46

<sup>13</sup> DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP. Papirus, 1993, p. 161

<sup>14</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 393

No caso específico das fotografias digitais de *graffiti*, esta capacidade de expansão inerente às linguagens adquire novos significados, devido à imaterialidade do suporte digital, e também à efemeridade dos objetos originais representados, cuja memória encontra-se então garantida pelo registro fotográfico e cujo campo de visibilidade é consideravelmente ampliado devido à publicação em páginas da *web*. Percebe-se aqui a preservação espaço-temporal de imagens que deixariam de existir a longo prazo se não fosse pela sua extensão digital.

Como todo processo de tradução, o *graffiti* transformado em imagem digital perde algumas de suas características iniciais e adquire outras, provindas do novo suporte em que passa a existir. Este processo de transcodificação criativa<sup>15</sup> pode ser compreendido como um espaço fronteiro entre sistemas semióticos, no caso a pintura e a fotografia, espaço este que exerce a dupla função de separar e unir os sistemas semióticos, liminarmente.

Aos signos criados a partir dessa relação de transcodificação criativa são acrescentadas nos *sites* onde são publicadas outras informações, geralmente sob a forma de códigos verbais, o que contribui ainda mais para o desvio das semioses que seriam originalmente provocadas pelos *graffiti* nas ruas da cidade.

Evidentemente, a tradução intersemiótica operada entre a pintura e a fotografia digital não é neutra, nem poderia ser, pois todo sistema sógnico possui, além de suas qualidades representativas de remessa a objetos determinados, características próprias, podendo ser compreendido como um *entrelugar*, algo que ao se interpor entre um objeto e seu intérprete desvia o sentido original do primeiro, da mesma forma que a água refrata os raios solares, alterando-lhes a direção.

Alterando-se a linguagem também se alteram, consequentemente, as semioses dela derivadas. “Como sistema-padrão organizado culturalmente, cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada, organizando nosso pensamento e constituindo nossa consciência.”<sup>16</sup> Quando da transposição do *graffiti* do espaço urbano para o espaço virtual, as inovações são ainda maiores, pois dizem respeito a todo o contexto de inserção e fruição das obras, e não apenas de uma simples tradução entre dois sistemas sógnicos.

Este é um aspecto relativamente recente na história do *graffiti*, e merece especial atenção quando consideradas suas características intermediárias. A *web* criada em meados da década de 90 proporcionou o substrato técnico para que apropriações, colagens, releituras e traduções pudessem acontecer livremente.

Flusser afirma que as imagens são superfícies que podem ou não ser transportadas<sup>17</sup>. No caso das imagens digitais, trata-se de superfícies “puras”, pois não necessitam de um substrato material para que possam existir, o que não ocorre com os *graffiti* em si, imagens estas plenas de substancialidade física.

### **3- Semiodiversidade e abertura nas narrativas hipertextuais da arte urbana**

*“O conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço.”*  
Jorge Luís Borges

O *graffiti* deixou de constituir meramente o cenário das metrópoles e passou a integrar a visibilidade do mundo digital. Essa transferência dos meios materiais para o universo digital promove o

---

<sup>15</sup> PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 21

<sup>16</sup> Idem, p. 19

<sup>17</sup> FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: CosacNaify, 2007, p. 157

alcance ilimitado dos trabalhos, que não necessitam mais de um deslocamento físico por parte do público para serem conhecidos.

As páginas pessoais dos artistas urbanos representam um dos mais importantes *locus* dos processos de interação social atualmente em curso na comunidade virtual do *graffiti*.

A estrutura hipertextual se faz evidente tanto nos principais *sites* de publicização das imagens do *graffiti*, que facilitam o trânsito de informações entre suas páginas e possibilitam o diálogo entre os membros de suas comunidades, interativas por excelência. São *sites* elaborados rizomaticamente, cuja estrutura complexa proporciona situações horizontais de comunicação e a livre e aleatória exploração de seu banco de dados.

No caso aqui em estudo, as páginas de artistas plásticos que divulgam fotografias de seus *graffiti* e demais informações acerca de seu trabalho, algumas considerações devem ser tecidas a respeito dessa transposição das ruas para os computadores conectados à *web*.

As intersecções entre palavras e imagens, já constatadas na constituição dos *graffiti* em si, são duplicadas no decorrer de seu processo de tradução para o ambiente virtual, no qual as fotografias são acrescidas de diversas camadas de informações de natureza verbal que desviam a direção dos fluxos semióticos a serem produzidos a partir das obras de arte.

Se o observador que caminha pelas ruas da cidade adiciona ao conteúdo dos *graffiti* informações acerca de seu entorno físico, como o bairro no qual foi realizado e em que tipo de via de circulação se encontra ou os pontos de referência relevantes para o local e, a partir disso, desenvolve interpretações específicas a respeito da obra de arte, no ambiente virtual tais informações são modificadas, não necessariamente encontram-se disponíveis e, além disso, surgem outros dados que interferem nos fluxos interpretativos, muitas vezes inseridos por outros usuários do *site* sob a forma de comentários, o que extrapola o domínio do próprio artista que pode, no máximo, apagá-los, se assim desejar, ou tecer seus próprios comentários e adicionar títulos ou legendas elucidativos. No decorrer destas operações, altera-se todo o contexto no qual o *graffiti* se encontra inserido.

Percebe-se então que, no ambiente virtual, os sistemas modelizantes que direcionam os possíveis sentidos a serem apreendidos dos *graffiti* são diversificados, e apresentam uma lógica de abertura na qual é cabível a participação interativa de diversos sujeitos constituintes da rede de sociabilidade dos *sites* hospedeiros.

A interação e a polifonia se fazem presentes na elaboração de textos policodificados em constante mutação, cuja memória aponta curiosamente não apenas para o registro do passado, como também para um devir das imagens, devido ao caráter aberto e complexo de seu suporte digital. Trata-se de textos policodificados, compostos por sistemas sígnicos variados, verbais e imagéticos, e tecidos em conjunto por vários autores. “O texto é um complexo dispositivo que guarda variados códigos, capazes de transformar as mensagens recebidas e de gerar novas mensagens.”<sup>18</sup> É exatamente esse tipo de continuidade evolutiva que é provocada pela transposição dos *graffiti* do espaço urbano para o espaço virtual.

O dinamismo e o policentrismo são características inerentes a esses textos elaborados em conjunto nas páginas pessoais dos artistas urbanos, refletindo uma tendência ao multiculturalismo e à semiodiversidade<sup>19</sup>, ou seja, à convivência entre elementos diferentes e à mútua interferência de um sistema modelizante sobre os demais.

A extensão mundial da *web* cataliza os processos de apropriação e de influência entre os artistas urbanos, criando um amplo campo de trocas baseado em fluxos informacionais multidireciona-

<sup>18</sup> MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica- a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 169

<sup>19</sup> Idem, p. 186

dos e livres aos quais o acesso é garantido a qualquer indivíduo que se interesse por navegar em seus interstícios.

Constata-se, na constituição colaborativa dessas narrativas virtuais da arte urbana, a comprovação da tese barthesiana da “morte do autor”<sup>20</sup>. Os processos de tradução intersemiótica pelos quais passam as imagens do *graffiti* culminam na elaboração de crônicas tecidas por diversos leitores/autores que interagem na *web* com os artistas plásticos que nela publicizam imagens de suas obras.

São textos polifônicos, nos quais diversas vozes colaboram para o registro do cotidiano das ruas, que acaba por se tornar uma narrativa paralela aos eventos reais ocorridos no espaço urbano. A comunidade dos artistas se expande, assim, para a esfera virtual, e isto por meio da multiplicidade e da interação com outros sujeitos, atividade sempre coletiva, complexa, e nunca individual.

A sociabilidade que se desenvolve dentro da semiosfera cibercultural apresenta características específicas em relação a outros *locus* de comunicação. De acordo com Maffesoli<sup>21</sup>, este tipo específico de interação pode ser denominado *sociabilidade*, sendo marcado pela ênfase no presente e nos acontecimentos do cotidiano.

Sem a necessidade de proximidade física, a comunidade virtual do *graffiti* constitui um território simbólico de compartilhamento de informações no qual as interações sociais encontram-se sintonizadas com as possibilidades técnicas da comunicação digital. Trata-se de um universo horizontal de interação, no qual emissores e receptores se equivalem no interior de uma estrutura descentralizada de trocas informacionais, na qual os indivíduos são sempre ativos.

A integração à comunidade virtual dos artistas urbanos, bem como a publicação digital das imagens capturadas nas ruas, é condizente com o atual *status* do universo artístico, no qual as redes de comunicação desempenham um papel preponderante<sup>22</sup>.

É interessante ressaltar que a elaboração de uma espécie de *persona*, termo utilizado por Maffesoli<sup>23</sup> para designar como o indivíduo existe perante os outros, acompanha o artista urbano em sua aparição no universo de informações digitais.

Nas ruas, a maioria dos artistas urbanos é reconhecida pelos demais membros do grupo por um codinome e por uma assinatura efetuada por imagens, palavras ou ambos que se torna inconfundível e passa a ser convencionalmente entendida como signo de seu autor. Ao aparecer na *web* como um novo ator na comunidade virtual, o artista é acompanhado de elementos que o identificam, sejam estes os mesmos elementos que constroem sua identidade nas ruas ou outros que acabam por ser reconhecidos a partir da familiaridade com o âmbito digital da comunidade. Podem ser codinomes, cores, imagens, assinaturas ou qualquer outro código que sirva como personalização e identificação de um determinado artista.

Na *web*, o universo do *graffiti* se constitui, portanto, de textos policodificados e polifônicos, narrativas fragmentadas que seguem a lógica labiríntica dos hipertextos e recriam a prática da *flanêrie* de Charles Baudelaire<sup>24</sup> nos percursos reticulares do universo virtual por meio de uma observação participativa.

Arlindo Machado<sup>25</sup> destaca o caráter aberto dos textos digitais, qualificando-os como *tridimensionais*, devido à sua inerente imprevisibilidade. As narrativas virtuais da arte urbana são textos

<sup>20</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 58

<sup>21</sup> MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo*. Rio de Janeiro: Forense, 1984, p. 109

<sup>22</sup> CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea- uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 65

<sup>23</sup> MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo*. Rio de Janeiro: Forense, 1984, p. 110

<sup>24</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 58.

<sup>25</sup> MACHADO, Arlindo. “Hipermissão: o labirinto como metáfora” in DOMINGUES, Diana (org.) *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 153

constantemente alterados devido à interação de leitores/autores, e a única fundamentação que parecem ter é uma certa ligação com os acontecimentos cotidianos da arte na rua. É justamente esse embasamento na realidade que lhes permite atuar como crônicas, aqui tecidas complexamente.

Como em Adelma<sup>26</sup>, as páginas de *graffiti* na *web* funcionam como índices da realidade, proporcionando o surgimento de crônicas em permanente estado de abertura, narrativas não-lineares voltadas ao devir da arte urbana. Uma cidade virtual que, contígua à cidade real do *graffiti*, surge da confluência de códigos verbais e imagéticos e da polifonia de seus textos, para sempre inacabados, tal como as cadeias semióticas concebidas por Charles S. Peirce.

## **Referências Bibliográficas:**

1. ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006
2. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins fontes, 2005
3. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 2000  
\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
4. BAUDRILLARD, Jean. 'Kool Killer ou insurreição pelos signos', traduzido por Fernando Mesquita. *Revista Cinema/Cine Olho*, n. 5, jul/ago, 1979
5. BEIGUELMAN, Giselle. *Linke-se: arte/mídia/política/cibercultura*. São Paulo: Peirópolis, 2005
6. BEY, Hakim. *Caos: Terrorismo Poético & outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003
7. BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1998.
8. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986
9. BOU, Louis. *BCN NYC – Street Art Revolution*. Barcelona: Instituto Monsa de Ediciones, 2006  
\_\_\_\_\_. *Street Art – Graffiti, stencils, Stickers, Logos*. Barcelona: Instituto Monsa de Ediciones, 2005
10. CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003
11. CARDILI, Luisa. *Graffiti Urbani: prevenzioni- interventi*. Roma: Artemide Edizioni S.r.l., 2000
12. CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet- reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003
13. CASTLEMAN, Craig. *Getting up: Subway Graffiti in New York*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1982
14. CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea- uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005
15. CHALFAND, Henry e PRIGOFF, James. *Spraycan Art*. Londres: Thames & Hudson, 1991
16. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998
17. DOMIGUES, Diana (org.) *A arte no século XXI- a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997
18. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1993

<sup>26</sup> CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 89

19. ECO, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*- São Paulo: Ática, 1991  
\_\_\_\_\_ *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002
20. EMMERLING, Leonhard. *Jean-Michel Basquiat*. Köln: Taschen GmbH, 2003
21. FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Olhar periférico*. São Paulo: Edusp, 1999
22. FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2004  
\_\_\_\_\_ *O mundo codificado*. São Paulo: CosacNaify, 2007
23. FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*- São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996
24. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002  
\_\_\_\_\_ *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 1989
25. GITAHY, Celso [et al.] *Graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos*. São Paulo: LABI-USP, 2006
26. HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony. *Resistance through Rituals – youth subcultures in post-war Britain*. Londres: Routledge, 2000
27. HUNDERTMAR, Christian. *The art of rebellion: world of streetart*. Corte Madera, CA. Ginkco Press Inc., 2003
28. LABONTÉ, Paul. *All city: the book about taking space*. Toronto: EWC Press, 2003
29. LEMOS, André. *Cibercultura- tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2004
30. MACDONALD, Nancy. *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. New York: Palgrave, 2001
31. MACHADO, Irene. *Escola de semiótica- a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003  
\_\_\_\_\_ (org.) *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Fapesp e Annablume, 2007
- 29- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo*. Rio de Janeiro: Forense, 1984
- 30- MORLEY, Simon. *Writing on the wall: word and image in Modern Art*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2003
- 31- PINTO, Júlio. *O ruído e outras inutilidades- ensaios de comunicação e semiótica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002
- 32- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003
- 33- RAMOS, Maria Antonacci. *Graffiti, pichação & cia*- São Paulo: AnnaBlume, 1994
- 34- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003
- 35- SCHNAIDERMAN, Boris. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979

**Autor: Deborah Lopes PENNACHIN, Doutoranda**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Escola de Belas Artes (EBA)

deborahlp@gmail.com