



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS
HUMANAS – PPGICH
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Glaunara Mendonça de Oliveira

MUROS QUE NÃO SEPARAM – A ARTE DE RUA EM MANAUS:
A identidade indígena e sua representação em murais grafitados

Manaus – Amazonas – Brasil
2018

Glaunara Mendonça de Oliveira

**MUROS QUE NÃO SEPARAM – A ARTE DE RUA EM MANAUS:
A identidade indígena e sua representação em murais grafitados**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de título de Mestre no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH, da Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

Orientadora: Dra. Neiva Maria Machado Soares

Catálogo na fonte
Elaboração: *Ana Castelo CRB11ª -314*

O48m Oliveira, Glaunara Mendonça de
Muros que não separam – a arte de rua em Manaus: a identidade indígena e sua representação em murais grafitados. / Glaunara Mendonça de Oliveira. – Manaus: UEA, 2018.
155fls. il.: 30cm.

Dissertação apresentada à Universidade do Estado do Amazonas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profª. Drª. Neiva Maria Machado Soares

1. Arte de rua 2. Murais grafitados 3.Representações indígenas 4.Gramática-design visual 5.Manaus-AM. I. Orientadora: Profª. Drª. Neiva Maria Machado Soares. II. Título.

CDU 75.052

Glaunara Mendonça de Oliveira

MUROS QUE NÃO SEPARAM – A ARTE DE RUA EM MANAUS:
A identidade indígena e sua representação em murais grafitados

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de título de Mestre no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

Aprovado em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA:

Dra. Neiva Maria Machado Soares – Universidade do Estado do Amazonas

Dr. Otávio Rios Portela – Universidade do Estado do Amazonas

Dra. Silvana Andrade Martins – Universidade do Estado do Amazonas

SUPLENTES:

Dra. Tatiana de Lima Pedrosa Santos – Universidade do Estado do Amazonas

Dra. Maria Evany do Nascimento – Universidade do Estado do Amazonas

AGRADECIMENTOS

A Deus, porque dEle, por Ele e para Ele são todas as coisas, inclusive este trabalho. Ele é o artista principal. A Ele, pois, a glória.

À minha família, pelo amor e apoio nos momentos mais difíceis, principalmente à minha mãe, minha professora por toda a vida, Santelma Mendonça de Oliveira.

À professora Dra. Neiva M. M. Soares, por me orientar tão sabiamente, me fazendo acreditar que eu poderia ir sempre além, fazendo-me não só sonhar, como também me oferecendo as ferramentas necessárias para alcançar esses sonhos. Professores assim mudam o mundo. Obrigada por mudar meu mundo.

Aos professores do PPGICH, especialmente ao professor Dr. Otávio Rios Portela, coordenador zeloso e determinado do programa, por suas importantes e criativas contribuições nesta pesquisa.

À professora Dra. Silvana Andrade Martins, pelos comentários pontuais que conduziram esta pesquisa por caminhos mais seguros quanto às representações indígenas.

A todos os artistas de rua de Manaus, principalmente Raí Campos e Rogério Soares, por trazerem novas cores à cidade e novos sentidos aos muros. Sem eles, este trabalho não seria possível.

Aos meus irmãos em Cristo, pelo apoio através de palavras e orações.

Aos meus amigos, por acreditarem em minha capacidade e me lembrarem disso sempre que eu me esquecia.

Aos meus colegas de mestrado, sempre dispostos a contribuir com esta pesquisa, tornando-a verdadeiramente interdisciplinar.

Às minhas diretoras, Francineide Bento e Ana Goreti Bernardo, e à minha pedagoga Cínthya Amorim, por me incentivarem na busca por aperfeiçoamento.

Aos meus alunos, minha motivação na busca por conhecimento, pois merecem o melhor de mim como professora.

RESUMO

Os registros mais antigos da linguagem humana são visuais e se encontram em paredes de cavernas em todos os continentes, revelando que o uso de representações através de imagens pintadas em paredes e muros é inerente à cultura humana, à qual, pelo conceito genérico, é atribuída “a qualidade de característica universal de todos os homens e apenas destes” (BAUMAN, 2012, p. 133). Por isso, não há evidências de cultura pura, sem interferência de outras. Nesse contexto de culturas híbridas, identidades são deslocadas (HALL, 2015) por meio da propagação de ideologias, as quais são “capazes de propiciar a base sobre a qual os indivíduos possam moldar uma identidade coerente” (EAGLETON, 1997, p. 27). Tais ideologias são reconhecidas tanto em discursos disseminados verbalmente, como por meio de recursos multissemióticos, dentre os quais se destacam nesta pesquisa as manifestações artísticas expostas em muros e paredes das ruas das cidades. A Arte de Rua ressignifica essas construções, reunindo artistas que produzem coletivamente murais e aproximando a sociedade daqueles que são representados por meio dessa manifestação artística, como os indígenas pintados em muros e paredes da cidade de Manaus, capital do Amazonas. Partindo desses princípios, viu-se a possibilidade de, através desta pesquisa, desvelar os discursos manifestos em murais grafitados produzidos nos espaços urbanos da cidade de Manaus em que indígenas estão representados e evidenciar criticamente aspectos relacionados a essas representações através de imagem do que é ser índio, sua cultura e sua relação com a cidade e o meio ambiente. Visando atender a esse objetivo, foram selecionados como *corpus* quatro murais produzidos por Raí Campos e Rogério Soares e, como metodologia, usaram-se as categorias da Gramática do Design Visual – GDV – a qual define que “as estruturas visuais não reproduzem apenas estruturas da realidade, mas estão ligadas aos interesses das instituições sociais, sendo, assim, ideológicas” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 47), por isso a necessidade de uma metodologia que considere o poder discursivo de recursos multissemióticos de comunicação. A pesquisa foi dividida considerando-se os processos de produção artística: O Esboço, em que se trata da Fundamentação Teórica sobre a qual se sustentam as análises; A Técnica, na qual são apresentadas a metodologia e as categorias analíticas utilizadas no *corpus* escolhido; O Acabamento, que se refere às análises e dados discutidos; por fim, A Arte Final, em que são apresentadas as considerações finais, limitações e sugestões para futuras pesquisas.

PALAVRAS-CHAVE: Arte de Rua. Murais Grafitados. Representações de Indígenas. Gramática do Design Visual.

ABSTRACT

The earliest human language records are in visual form and can be found on all continents caves walls. This fact reveal that representations through images painted on walls is inherent in human culture, which, by the generic concept, is attributed "The quality of the universal characteristic of all men and only of these" (BAUMAN, 2012, p 133). Therefore, there is no evidence of a pure culture, without interference from others. In this context of hybrid cultures, identities are displaced (HALL, 2015) through the ideologies propagation, which are "capable of providing the basis upon which individuals can shape a coherent identity" (EAGLETON 1997: 27). These ideologies are recognized in verbal discourses and in through multisemiotic resources, like artistic manifestations on city walls – the street art – which will be analyzed in this research. Street art redefines walls, because it brings together artists who collectively produce murals and also brings society and who are represented through this artistic manifestation, such as the indians painted on city walls, in Manaus, Amazonas. Based on these principles, it was possible, through this research, to unveil the manifest discourses in graffiti murals produced in Manaus urban spaces in which indigenous people are represented. This research purpose to critically demonstrate aspects related to these representations through the image about indigenous identity and culture also the relationship between indigenous people with the city and the environment. In order to meet this objective, four murals produced by Raí Campos and Rogério Soares were selected as corpus. As a methodology, the categories of Visual Design Grammar - VDG - were used, which defines that "visual structures do not reproduce only structures of the reality, but are linked to the interests of social institutions, and thus are ideological" (Kess, Van Leeuwen, 2006: 47), hence the need for a methodology that considers the discursive power of multisemiotic communication resources. The research was divided considering the processes of artistic production: The Outline, which is about the theoretical basis on which the analyzes are based; The Technique, in which the methodology and analytical categories used in the chosen corpus are presented; Finishing, which refers to the analyzes and data discussed; finally, The Final Art, in which the final considerations, limitations and suggestions for future research are presented.

KEY WORDS: Street art. Graffiti murals. Indigenous people representations. Visual Design Grammar

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pintura Rupestre de um babirusa (porco-veado) e de uma mão humana	15
Figura 2 – Pintura de um tanque em um túmulo em Tebas, cerca de 1400 a. C; Exército assírio assediando uma fortaleza, relevo em alabastro do Palácio do Rei Assurnasirpal II, cerca de 850 a. C. Londres, Museu Britânico	16
Figura 3 – Grafite romano e cartazes eleitorais do ano 79 a.C em Pompeia, Itália.....	17
Figura 4 – Representação feita por Cesar Olhagary (Alemanha Oriental), representando seu pensamento sobre os alemães capitalistas e “La Buerlinica” (Alemanha Ocidental), releitura da obra de Pablo Picasso, “Guernica”.....	19
Figura 5 – Pichação política contra a ditadura; Banca de jornal no Rio de Janeiro na década de 1970; Pichação com fim de propaganda da raça de cão fila brasileiro	20
Figura 6 – Grafites de Rogério Soares, Arab (com grafismos da cerâmica indígena Marajoara) e de Rai Raí Campos, Raiz (com representações indígenas), respectivamente em viaduto da Av. Constantino Nery e em lanchonete no Prosamim	29
Figura 7 – Grafite em palafita no interior do Pará.....	30
Figura 8 – Jaidier Esbel e a artista We’e’ena Miguel com produções autorais.....	52
Figura 9 – Cestaria Baniwa no espaço Uaetê e placa com nome da autora produzida por indígena da mesma etnia	53
Figura 10 – À esquerda, mulheres Sateré-Mawé em frente à sua Associação, situada no bairro Redenção em Manaus. À direita, grafismos corporais pintados em colunas do centro comunitário onde funciona a escola indígena Kokama, representando cobra, flor e jabuti.....	53
Figura 11 – Yanomami – Arte de Jonison Oliveira (Signos) produzida no “Festival Amazônia Walls”, no viaduto da Av. Constantino Nery, Manaus.....	58
Figura 12 – A dimensão do espaço visual.....	71
Figura 13 – Localização do Mural 1 – Coordenadas: 3°07’48.2”S 60°01’15.1”W	78
Figura 14 – Localização Mural 2 – Coordenadas: 3°05’30.9”S 59°59’17.5”W.....	79
Figura 15 – Localização Mural 3 – Coordenadas: 3°05’31.5”S 59°59’17.1”W	79
Figura 16 – Localização Mural 4 – Coordenadas: 3°06’57.1”S 60°01’40.4”W.....	80
Figura 17 – Mural “Etnias” do artista Kobra, no Boulevard Olímpico da Praça Mauá	82
Figura 18 – Grafite em parceria entre Raiz, Arab e Buiu	85
Figura 19 – Criança Kayapó.....	90
Figura 20 – Homem <i>Araweté</i>	100
Figura 21 – Criança <i>Kuikuro</i>	112
Figura 22 – Detalhe do Mural 4 (à esquerda) e Cristina ralando guaraná com a neta Izete na aldeia Nova Esperança, no rio Marau	124
Figura 23 – Detalhe do Mural 4 (à esquerda) e garoto usando luvas com formigas tucandeiras (à direita)	125

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Resultado estatístico das respostas à segunda questão do formulário <i>online</i>	134
Gráfico 2 – Resultado estatístico das respostas à primeira questão do formulário <i>online</i>	134
Gráfico 3 – Resultado estatístico das respostas à terceira questão do formulário <i>online</i>	134
Gráfico 4 – Resultado estatístico das respostas à quarta questão do formulário <i>online</i>	135
Gráfico 5 – Resultado estatístico das respostas à oitava questão do formulário <i>online</i>	135
Gráfico 6 – Resultado estatístico das respostas à nona questão do formulário <i>online</i>	135
Gráfico 7 – Resultado estatístico das respostas à décima quarta questão do formulário <i>online</i>	135
Gráfico 8 – Resultado estatístico das respostas à décima terceira questão do formulário <i>online</i>	136
Gráfico 9 – Resultado estatístico das respostas à sétima questão do formulário <i>online</i>	136
Gráfico 10 – Resultado estatístico das respostas à quinta questão do formulário <i>online</i>	137
Gráfico 11 – Resultado estatístico das respostas à sexta questão do formulário <i>online</i>	137

LISTA DE MURAIIS

Mural 1 – Criança indígena e beija-flor (rua 10 de julho – Manaus – AM)	87
Mural 2 – Homem indígena empunhando arco e flecha (Complexo Viário Governador Gilberto Mestrinho – Manaus – AM)	99
Mural 3 – Mulher indígena e pássaro (Complexo Viário Governador Gilberto Mestrinho – Manaus – AM).....	111
Mural 4 – Ritual da Tucandeira – <i>Sateré-Mawé</i> (<i>Boulevard Álvaro Maia</i> – Manaus – AM)	121

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Contextos em que a Linguagem se insere	60
Quadro 2 – Metafunções da Linguagem de Halliday (2004)	60
Quadro 3 – Comparação entre as teorias e categorias analíticas da GDV e da LSF	64
Quadro 4 – Representações Narrativas	65
Quadro 5 – Representações Conceituais	66
Quadro 6 – Categoria de Contato	67
Quadro 7 – Categoria de distância social	68
Quadro 8 – Categoria de Atitude	68
Quadro 9 – Categoria de Valor Informativo	70
Quadro 10 – Categorias de saliência e enquadre	71
Quadro 11 – As categorias analíticas	81

LISTA DE SIGLAS

ADC	Análise de Discurso Crítica
GDV	Gramática do <i>Design</i> Visual
LSF	Linguística Sistêmico-Funcional
PI	Participantes Interativos
PR	Participantes Representados
TMC	Teoria Multimodal da Comunicação

SUMÁRIO

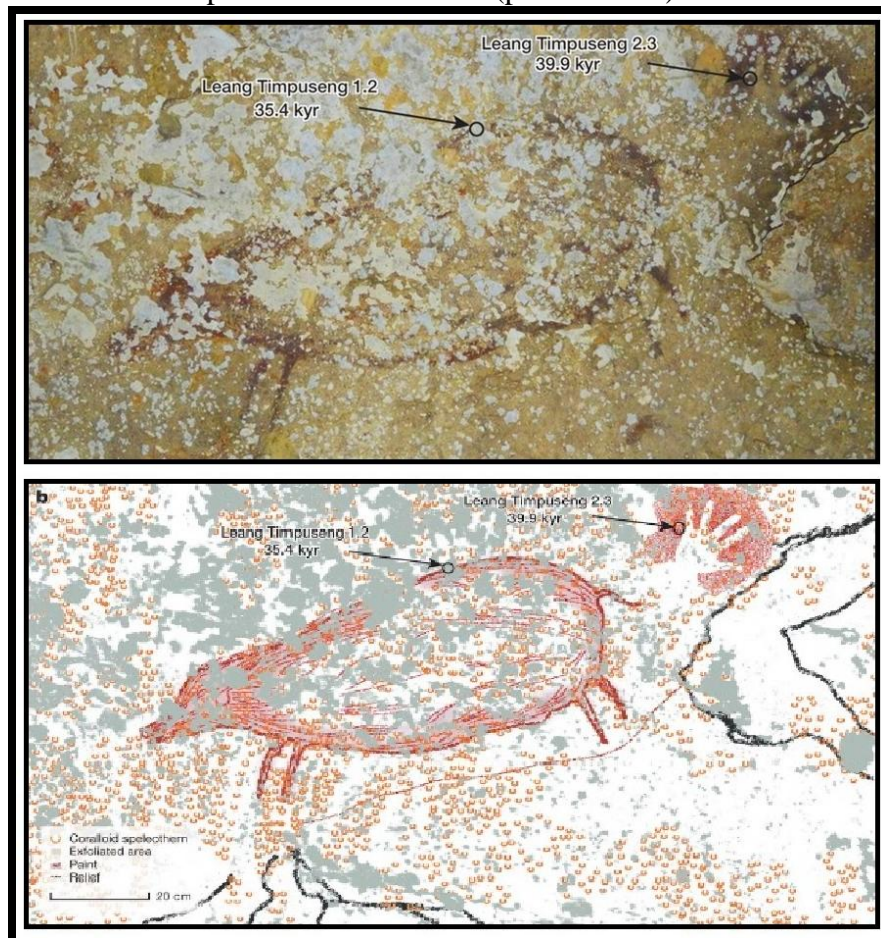
APRESENTAÇÃO	15
1 O ESBOÇO	24
1.1 CULTURA E COMUNICAÇÃO.....	24
1.2 CULTURAS HÍBRIDAS E VISÃO CRÍTICA DO MULTICULTURALISMO NA CIDADE.....	27
1.3 IDEOLOGIA E PODER.....	32
1.4 IDENTIDADES EM CRISE NO SÉCULO XXI.....	34
1.4.1 Perspectiva atual sobre o índio brasileiro: identidade e representação.....	35
1.4.1.1 <i>A condição indígena e a Constituição de 1988.....</i>	<i>37</i>
1.4.1.2 <i>O ser caboclo e a identidade indígena contemporânea</i>	<i>38</i>
1.4.1.3 <i>As representações narrativas do indígena brasileiro</i>	<i>42</i>
1.4.2 Indígenas da cidade: os índios urbanos	44
1.4.2.1 <i>Indígenas em Manaus.....</i>	<i>45</i>
1.5 O HOMEM E AS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS.....	48
1.5.1 Arte e identidade	49
1.5.2 A Arte indígena	51
1.5.3 Arte de rua e territórios: muros que aproximam.....	54
1.5.3.1 <i>Arte de rua em Manaus</i>	<i>56</i>
1.6 A PRÁTICA SOCIAL DO DISCURSO VISUAL.....	59
1.6.1 Teoria Multimodal da Comunicação – TMC	61
1.6.2 Gramática do Design Visual – GDV	62
1.6.2.1 <i>Significado representacional</i>	<i>65</i>
1.6.2.2 <i>Significado interativo</i>	<i>67</i>
1.6.2.3 <i>Significado composicional.....</i>	<i>69</i>
2 A TÉCNICA.....	74
2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA	74
2.2 ENTREVISTAS DOS ARTISTAS COLETADAS EM SITES.....	75
2.3 FORMULÁRIO ONLINE PARA OBSERVADORES DOS MURAIIS EM ANÁLISE.....	76
2.4 COLETA DE IMAGENS	77
2.4.1 Critérios para seleção	77
2.5 TEORIA E CATEGORIAS DE ANÁLISE DE IMAGENS.....	80
3 O ACABAMENTO	84
3.1 UMA AMAZÔNIA RECRIADA COM NOVAS CORES.....	84
3.2 MURAL 1 – AMAZÔNIA URBANA: A ASSOCIAÇÃO ENTRE ÍNDIOS E PRESERVAÇÃO AMBIENTAL	86
3.2.1 Significado Representacional – Mural 1.....	87
3.2.1.1 <i>Representação Narrativa do Mural 1</i>	<i>88</i>
3.2.1.2 <i>Representação Conceitual do Mural 1.....</i>	<i>90</i>
3.2.2 Significado Interativo do Mural 1	94
3.2.3 Significado Composicional do Mural 1.....	95
3.2.3.1 <i>Valor Informacional do Mural 1.....</i>	<i>95</i>
3.2.3.2 <i>Enquadre</i>	<i>96</i>

3.2.3.3	<i>Saliência</i>	97
3.2.3.4	<i>Suporte</i>	98
3.3	MURAL 2 – INDÍGENAS E A FAUNA NA SELVA DE CONCRETO	98
3.3.1	Significado Representacional do Mural 2	101
3.3.1.1	<i>Representação Narrativa do Mural 2</i>	102
3.3.1.2	<i>Representação Conceitual do Mural 2</i>	103
3.3.2	Significado Interativo do Mural 2	105
3.3.3	Significado Composicional do Mural 2	106
3.3.3.1	<i>Valor Informacional do Mural 2</i>	107
3.3.3.2	<i>Enquadre</i>	108
3.3.3.3	<i>Saliência</i>	108
3.3.3.4	<i>Suporte</i>	109
3.4	MURAL 3 – PARTES DE UM SÓ UNIVERSO	110
3.4.1	Significado Representacional do Mural 3	111
3.4.1.1	<i>Representação Narrativa do Mural 3</i>	112
3.4.1.2	<i>Representação Conceitual do Mural 3</i>	114
3.4.2	Significado Interativo do Mural 3	115
3.4.3	Significado Composicional do Mural 3	117
3.4.3.1	<i>Valor Informacional do Mural 3</i>	117
3.4.3.2	<i>Enquadre</i>	118
3.4.3.3	<i>Saliência</i>	119
3.4.3.4	<i>Suporte</i>	119
3.5	MURAL 4 – INDÍGENAS URBANOS E COSTUMES SECULARES	120
3.5.1	Significado Representacional do Mural 4	122
3.5.1.1	<i>Representação Narrativa do Mural 4</i>	122
3.5.1.2	<i>Representação Conceitual do Mural 4</i>	126
3.5.2	Significado Interativo do Mural 4	128
3.5.3	Significado Composicional do Mural 4	129
3.5.3.1	<i>Valor Informacional do Mural 4</i>	130
3.5.3.2	<i>Enquadre</i>	131
3.5.3.3	<i>Saliência</i>	132
3.5.3.4	<i>Suporte</i>	133
3.6	RELAÇÃO ENTRE ANÁLISES E QUESTIONÁRIO DE OPINIÃO	133
3.7	FINALIZANDO O ACABAMENTO – IDENTIDADES REPRESENTADAS	137
4	A ARTE FINAL	142
	REFERÊNCIAS	148
	ANEXO 1 – Questionário de Opinião sobre Arte de Rua em Manaus	152
	ANEXO 2 – Gráficos com Resultado da Pesquisa de Opinião	155

APRESENTAÇÃO

A descoberta de pinturas rupestres (Figura 1), na Indonésia, em 2014¹, revelou que a necessidade de representar elementos do cotidiano, cultura e identidades acompanha o homem dos registros mais antigos às novas formas, veículos, técnicas e intenções discursivas que se veem registradas nas cidades contemporâneas.

Figura 1 – Pintura Rupestre de um babilusa (porco-veado) e de uma mão humana



Fonte: < <https://arqueologiaeprehistoria.com> > Acesso em: 6 de julho de 2017.

Para os homens que viveram entre 35 ou 45 mil anos atrás – como os autores da pintura na ilustração acima – as cavernas foram um lugar de refúgio das intempéries e, pelo que se vê, suas paredes tornaram-se o primeiro veículo de comunicação permanente da humanidade. A descoberta da datação das pinturas encontradas na Indonésia também revela outro fato muito importante: o de que habilidades cognitivas evoluíram de forma

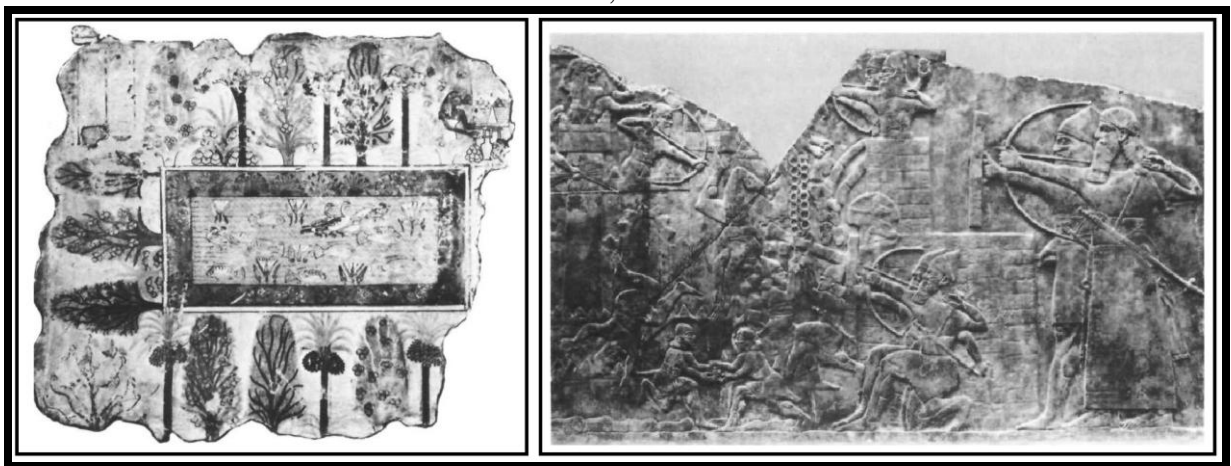
¹ Fonte: < <https://arqueologiaeprehistoria.com/2014/12/20/as-pinturas-rupestres-mais-antigas-do-mundo-na-indonesia-estao-no-top-10-descobertas-cientificas-de-2014/> > Acesso em: 6 de julho de 2017.

independente da região geográfica em que o homem estava inserido, já que, até alguns anos antes da revelação científica sobre a idade das pinturas da caverna na Indonésia, acreditava-se na existência de seres humanos com essa capacidade comunicativa presente apenas no continente europeu.

Isso quer dizer que o homem, de forma geral e independentemente de localização geográfica, desejava comunicar-se, deixando registros de sua existência e de impressões da realidade, utilizando de inúmeras manifestações semióticas comuns à linguagem visual e, como veículo comunicativo, as paredes das cavernas.

O hábito de se comunicar por meio de impressões em paredes acompanhou a humanidade mesmo após as fases da Pré-História, do período Paleolítico ao Neolítico. Prova disso é que Gombrich (1999, p. 26) destaca na antiga arte egípcia “relevos e pinturas que adornavam as paredes dos túmulos”. Os fins eram outros, entretanto o veículo comunicativo continuava o mesmo. Entre os mesopotâmios, na mesma época, também se vê a presença de relevos em paredes (Figura 2).

Figura 2 – Pintura de um tanque em um túmulo em Tebas, cerca de 1400 a. C; Exército assírio assediando uma fortaleza, relevo em alabastro do Palácio do Rei Assurnasirpal II, cerca de 850 a. C. Londres, Museu Britânico



Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 26 e 36.

As manifestações comunicativas impressas em paredes no Egito e na Mesopotâmia atestam que nem a invenção da escrita, historicamente ocorrida nessa região, impediu a continuidade do uso de registros visuais estampados em muros e paredes como forma de comunicação humana.

Ao longo do tempo, muros se ergueram, dividindo fronteiras, separando sociedades e cidades. Tornaram-se tão importantes que uma das maiores construções já realizadas pelo

homem é um grande muro, a Muralha da China, construída entre 220 e 206 a.C. Outro caso icônico de construção que separa povos é o Muro das Lamentações, localizado em um território dividido entre judeus e muçulmanos, representando símbolos distintos para cada religião.

Muros possuem, portanto, um valor semântico que apontam limites, os quais não devem ser ultrapassados, entretanto, ganharam, em alguns contextos, novos significados, passando a ser encarados como veículos de comunicação, o que levou as inscrições em paredes, as quais se limitavam a ambientes internos, a ganharem novos espaços, maiores proporções e outras intenções comunicativas, como foi o caso das pichações, formas visuais de se comunicar tão comuns às cidades atuais, entretanto mais antigas do que se supunha.

Séculos após os registros da civilização egípcia, a cidade de Pompeia, atingida pela catástrofe da erupção do Vesúvio, em 79 d.C., poderia ilustrar que o hábito de comunicar, usando como veículo as paredes, foi mantido pelo homem. Pichações com xingamentos, cartazes eleitorais (Figura 3), anúncios e poesia foram preservados nas ruínas de Pompeia e refletem a continuidade no uso desse veículo de comunicação (GITAHY, 1999).

Figura 3 – Grafite romano e cartazes eleitorais do ano 79 a.C em Pompeia, Itália



Fonte: <<http://www.italymagazine.com/italy/social-networks/ancient-graffiti-pompeii-early-wall-posts-and-political-slogans>> Acesso em: 6 de julho de 2017.

Como se observava, em Pompeia, era comum usar paredes como veículos comunicativos, tanto que

quase todas as casas e *villas* nessa cidade tinham pinturas murais, colunas e galerias pintadas, imitações de quadros emoldurados e de palcos teatrais. Nem todas essas pinturas, evidentemente, eram obras-primas, embora surpreenda ver o grande número de boas obras que havia numa cidade pequena e pouco importante. (GOMBRICH, 1999, p. 64)

Foi na Itália que o vocábulo grafite começou a ser utilizado, inicialmente *grafitto*, referindo-se à “inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou a carvão, em rochas, paredes etc” (GITAHY, 1999, p. 13). Entretanto a forma plural *graffiti* referia-se não à técnica, mas aos desenhos. O fato é que o vocábulo herdado da Itália permaneceu associado às pinturas impressas em paredes e muros das cidades até a contemporaneidade.

Os registros impressos e preservados nas paredes de Pompeia são provas de que a intenção comunicativa, os enunciadores e o contexto podem ter mudado, mas o veículo não. As paredes e muros, por mais que tivessem outros fins, como o de separar público do privado, permaneceram exercendo a função de meio de comunicar impressões e identidades. Segundo Gitahy (1999), a pichação perdurou, passando pela Idade Média, quando padres pichavam paredes de conventos de outras ordens com as quais não simpatizavam, e por revolucionários de todo mundo, procurando abalar a imagem de governos e espalhar ideologias, o que não está muito distante de uma de suas funções atuais.

Essas manifestações comunicativas prosseguiram e adentraram no século XX, resignificando paredes e muros das cidades. Nesse contexto, pode-se considerar um muro que ficou conhecido no período da Guerra Fria, entrando nos autos da história: o Muro de Berlim, que dividiu o país em dois, separando famílias e a própria sociedade em mundos completamente distintos cultura, política e economicamente. Esse mesmo muro ganhou novos sentidos após o fim da Guerra Fria, que culminou em sua derrubada. Partes dele se mantiveram de pé, atendendo a uma nova função, não mais dividindo ou impondo barreiras, porém agregando cidadãos alemães, atraindo turistas e os olhares do mundo, pois as manifestações artísticas nele impressas o resignificaram, permitindo que os discursos daquele período tivessem um veículo onde ficassem registrados para a posteridade (ver Figura 4).

Figura 4 – Representação feita por Cesar Olhagary (Alemanha Oriental), representando seu pensamento sobre os alemães capitalistas e “La Buerlinica” (Alemanha Ocidental), releitura da obra de Pablo Picasso, “Guernica”



Fonte: <<https://mydestinationanywhere.com/2015/08/04/east-side-gallery-melhor-lugar-para-ver-o-muro-de-berlim/>> e <<http://zippertravel.com/tag/darklands/>> Acesso em: 02 de novembro de 2017.

O uso de muros como veículos de comunicação não foi algo restrito apenas ao Velho Mundo. Pintores mexicanos, como Diego Rivera, no México, e o movimento coletivo de muralismo fizeram uso dessa manifestação com uma função assumidamente política e revolucionária (ADES, 1997). Os murais, antes com finalidade religiosa ou de adorno, usados em igrejas católicas, agora, ganhavam as ruas, onde pudessem alcançar o povo, propagando ideologias, a maioria marxista, nas quais esses artistas acreditavam terem o poder para mudar a sociedade.

Em Nova York, no final da década de 1960 e início de 1970, as *tags*² TAKI 138 e JULIO 204 eram vistas nos muros e metrô da cidade, o que deu início a

uma série de intervenções poético-políticas a assinalar uma outra visualidade contemporânea. Um modo de experimentar a cidade confrontando as relações sócio-econômicas das minorias nos guetos, mas que se davam a partir da investida sônica nos espaços configurados da metrópole. (COSTA, 2007, p. 179)

No Brasil, o grafite percorreu um caminho histórico iniciado nos primeiros anos de colonização. A “cidade letrada” – aquela que detinha o poder da escrita da qual faziam parte os intelectuais da época –, anunciada por Rama (2015), não se conformava com a desordem associada às pichações que, desde 1521, já existiam e atentavam contra o poder que rege a sociedade. Por isso, eram marginalizadas pelos intelectuais letrados que consideravam seus autores idiotas por usarem a escritura sobre materiais (muros e paredes) que não estavam destinados para esses fins pela sociedade (RAMA, 2015). Entendia-se, na visão desses intelectuais, que muros e paredes foram criados com a intenção de separar, de dividir público de privado, os que estão dentro dos que estão fora, deixando claros os limites que não

² Assinaturas adotadas por grafiteiros para se identificarem em suas produções.

deveriam ser ultrapassados, entretanto, pichadores, ignorando essa norma imposta pela “cidade letrada”, davam outros sentidos aos muros, fosse para inscrição de frases curiosas, ou para expressar seu inconformismo e rebelião contra um grupo. Logo, tornaram-se um veículo que deixava de comunicar apenas separação.

Anos após esses registros impressos em muros no Brasil, seguindo o fenômeno em Nova York, na década de 1970, frases curiosas pichadas em locais públicos se tornaram comuns. Em sua dissertação, tratando do tema grafite, Lara (1996) classificou as inscrições desse período em três categorias: as políticas, relacionadas à ditadura militar; as subjetivas ou frases poéticas; e as que se assemelhavam à publicidade. Exemplos dessas distintas formas de inscrições em espaços públicos foram as frases “ABAIXO A DITADURA” – rebelando-se contra o Regime Militar; ou a curiosa “CELACANTO PROVOCA MAREMOTO” – que fazia menção à frase pronunciada pelo vilão de um antigo seriado infantil – pichada em espaços públicos do Rio de Janeiro; e a tão copiada “CÃO FILA K26”, que, partindo de São Paulo, se espalhou pelo Brasil – criada por um fã da raça de cão fila que desejava, segundo ele, torná-la tão famosa quanto a banana (ver Figura 5).

Figura 5 – Pichação política contra a ditadura; Banca de jornal no Rio de Janeiro na década de 1970; Pichação com fim de propaganda da raça de cão fila brasileiro



Fontes: < <http://memoriasdeditadura.org.br/obras/pichacao-abaixo-ditadura-1968/index.html>>;
 < <http://viagem.estadao.com.br/blogs/viagens-plasticas/celacanto-aquele-que-nao-provoca-maremoto/>>;
 < <http://besidecolors.com/a-pre-historia-do-pixo-cao-fila-km-26/>> Acessos em: 22 de fevereiro de 2018.

A mesma repressão que existia no século XVI contra esse tipo de comunicação resistiu e se tornou lei: A Lei de Crimes Ambientais (lei federal nº 9.605), sancionada em 1998, que atestou pichações e grafites como crime contra o meio ambiente passível de penalidade. Entretanto, um hábito antigo assim não seria tão facilmente apagado. Para o mal, ou para o bem, tal lei motivou artistas associados a esse gênero a aperfeiçoarem-se em busca de “aceitação maior do público” (GITAHY, 1999, p. 36), o que, futuramente, conduziria o grafite a ser reconhecido como ‘Arte de Rua’.

O fato é que esse modo de comunicação é inerente à cultura humana e se faz presente de forma dinâmica até hoje no cotidiano da sociedade moderna, evidenciando o quão visuais somos e o quanto as imagens estão cada vez mais inseridas na maneira como nos comunicamos, revelando não apenas narrativas de hábitos e necessidades humanas, mas também discursos nos quais se reproduzem ideologias e representações de identidades, sejam elas do próprio artista ou de participantes da sociedade.

Partindo desse princípio, nota-se a possibilidade de se tratar de diferentes assuntos que podem ser expostos e reivindicados por meio de manifestações artísticas. Neste trabalho, busca-se considerar temas relacionados à representação de identidade e da cultura, realizada por meio da Arte de Rua exposta em murais grafitados, uma arte antiga e democrática que, através de seu discurso, ressignifica os muros, os quais deixam de ser veículo de separação, assumindo a função de estabelecer vínculos, de comunicar.

Escolheram-se obras de dois artistas como *corpus* para análise nesta pesquisa: *Raiz*, de Raí Campos, e *Arab*, de Rogério Soares, que hoje adota a alcunha de *Amazon*. Por meio de murais grafitados pela cidade de Manaus, eles costumam abordar temáticas indígenas e ambientais. Além disso, têm conquistado admiradores por meio de projetos artísticos produzidos em parceria com a Prefeitura de Manaus – AM, que os destacaram dos demais artistas do mesmo gênero e permitiram o alcance do reconhecimento por parte de uma sociedade que, há menos de dez anos, condenava as manifestações culturais as quais serviram de base para a Arte de Rua atual.

Objetiva-se ainda, através desta pesquisa, desvelar os discursos manifestos em murais grafitados produzidos nos espaços urbanos da cidade de Manaus em que indígenas estão representados e evidenciar criticamente aspectos relacionados a essas representações através de imagem do que é ser índio, sua cultura e sua relação com a cidade e o meio ambiente. Como resultado disso, pode-se produzir material teórico e analítico sobre o tema.

Mas, para se compreender essa abordagem, é importante que se faça, antes, um levantamento teórico de base quanto aos conceitos que dialogam nesta pesquisa, tais como o de Cultura, Identidade, Arte, Teoria da Multimodalidade e da Análise Multimodal do Discurso, visto que, das pinturas rupestres aos murais grafitados, o que se nota é uma prática cultural capaz de revelar discursos e representações de identidades. Portanto, a primeira parte da pesquisa trará as fundamentações teóricas relacionadas à Cultura – conceito, dinamicidade, hibridismo, multiculturalismo, sua relação com a comunicação; à Identidade – suas crises e significados na modernidade; à Arte – sua intencionalidade comunicativa no decorrer da

história e a relação com o homem, mais especificamente, como os indígenas fazem uso da arte ou são por ela representados; e, para uma análise que considere esse contexto atual de mudanças sociais, atentando para o caráter interdisciplinar desta pesquisa, serão apresentados também os conceitos relacionados às Práticas Sociais e Discursivas pela ótica da Teoria Multimodal da Comunicação e sua relação com Análise de Discursos Visuais.

Desse modo, os autores que nortearão esta pesquisa dialogam interdisciplinarmente e cruzam conceitos relacionados à Arte, Discurso, Identidade e Cultura, desde a Fundamentação Teórica à Metodologia. De Bauman a Canclini para tratar dos conceitos de cultura na contemporaneidade; de Eagleton a Thompson e Fairclough para tratar de Ideologia; de Hall a Bernal para entender os conceitos de identidade no mundo moderno e na cidade de Manaus; de Luciano a Aguiar para tratar da representação da identidade indígena no contexto de Brasil; de Gombrich e percorrendo leituras de teóricos atuais para tratar dos conceitos de Arte, seja ela indígena ou de rua; de Halliday a Kress e van Leeuwen para análise em gêneros multimodais como os murais grafitados, fazendo uso da Gramática do *Design Visual*. Esses e outros teóricos, mesmo partindo de disciplinas específicas, contribuem de modo interdisciplinar para este trabalho, possibilitando o diálogo entre as áreas diversas das Ciências Humanas.

Para atender seu objetivo, a pesquisa divide-se em quatro momentos: O Esboço, em que se expõem a fundamentação teórica que sustentará a análise; a Técnica, em que se apresentam as metodologias e as categorias analíticas que serão utilizadas no *corpus* escolhido; O Acabamento, em que serão realizadas as análises e discutidos os dados; e, por fim, A Arte Final, na qual se apresentam as considerações finais, limitações e sugestões para futuras pesquisas.

O ESBOÇO

3



³ A primeira parte da pesquisa é, se comparada a produção de uma obra artística, um esboço, por isso a escolha do processo inicial do Mural “Ritual da Tucandeira” de Raí Campos – localizado no viaduto entre a Avenida Constantino Nery e o *Boulevard Álvaro Maia*, Manaus, Amazonas (Arquivo da Autora) – para ilustrar a abertura deste estágio. Assim como o Ritual da Tucandeira desempenha a função de sustentação para a vida adulta, o Esboço desta pesquisa apresenta a sustentação teórica necessária para as análises.

1 O ESBOÇO

Grandes obras-primas partiram de um esboço que serviu de base para a arte final. No caso desta pesquisa, o esboço trata da fundamentação teórica. A análise de discurso em gêneros multissemióticos como os murais grafitados requer um aparato teórico que ofereça embasamento e providencie elementos que fundamentem a análise dessa manifestação artística. Dessa forma, este capítulo busca destacar conceitos básicos que auxiliem na presente pesquisa.

1.1 CULTURA E COMUNICAÇÃO

Etimologicamente, a palavra “cultura” tem ligação com as práticas de cultivo agrário. Para Eagleton, “inicialmente, «cultura» designava um minucioso processo material, o qual veio a ser metaforicamente transposto para os assuntos do espírito” (EAGLETON, 2003, p. 12). O conceito de cultura passou, então, por transformações ao longo dos séculos de tal forma que, hoje, é preciso analisarem-se contextos para se conceituar esse termo.

Bauman (2012) apresenta três abordagens diferentes de cultura como conceito: o hierárquico, o diferencial e o conceito genérico de cultura. Isso porque, para ele, “o termo cultura foi incorporado a três ‘*univers du discours*’ distintos” (BAUMAN, 2012, p. 89) e, por isso, os conceitos de cultura deveriam ser analisados conforme o contexto em que se inserem.

Considerando o pensamento de que instituições educacionais têm como principal função a “transmissão de cultura”, nota-se, a partir dessa ideia, que cultura é vista como algo adquirido e, por isso, podem-se classificar pessoas como cultas ou incultas, criando, dessa forma, uma escala hierárquica. Ou seja, quanto mais conhecimentos adquiridos, mais culta a pessoa se torna. É o conceito comumente usado no ambiente acadêmico que tende a valorizar os conhecimentos adquiridos através das instituições educacionais em detrimento daquele que se adquire por experiências subjetivas.

Um dos pressupostos para explicar a noção desse conceito é que a cultura é vista como propriedade e, como tal, pode ser “adquirida, dissipada, manipulada, transformada, moldada e adaptada” (BAUMAN, 2012, p. 91). Sendo a linguagem um conhecimento que pode ser adquirido, pode ser ela também um objeto de cultura, mas ao mesmo tempo é por ela que a cultura é transmitida, por isso, a comunicação pode ser tanto objeto de cultura como meio de transmissão desta.

Nota-se, através do conceito hierárquico de cultura proposto por Bauman (2012), que a relação cultura-comunicação é estreita e inseparável, pois não seria possível “adquirir” cultura, sem que houvesse comunicação. Jean Caune afirma que “a transmissão de conhecimentos de geração em geração, assim como a difusão de valores e, também, dos padrões de comportamento se efetivam segundo os encadeamentos dos atos de comunicação” (CAUNE, 2014, p. 39). O que reforça a ideia de que cultura e comunicação caminham juntas. Assim, pode-se considerar que a Arte de Rua seja não apenas uma manifestação cultural, mas também uma forma de transmitir, ou comunicar cultura, pois, sendo esta um acontecimento social, “não existe cultura a não ser quando manifestada, transmitida, e vivenciada pelo indivíduo” (CAUNE, 2014, p. 2).

O segundo pressuposto de Bauman (2012) também considera que, partindo do que foi citado, a qualidade de um ser humano, quando não moldada e adaptada, pode ser abandonada, nua e crua, como uma terra inculta. Assim, pessoas que não sejam expostas aos múltiplos conhecimentos que podem ser repassados a partir de interações sociais comunicativas, ou que não foram expostas aos mesmos contextos culturais que outras, são consideradas ignorantes por não terem acesso aos meios de disseminação de cultura, podendo, por isso, serem até consideradas inferiores por aquelas que detêm o conhecimento, ou que considerem sua cultura superior a outra. O que conduz ao terceiro pressuposto, analisando a cultura hierárquica como saturada de valor, criando-se a possibilidade de uma natureza ideal de ser humano. Logo, “cultura significa o esforço consciente, fervoroso e prolongado para atingir esse ideal” (BAUMAN, 2012, p. 93), embora ideais não sejam alvos possíveis de alcançar.

Ao se considerar esse último conceito e relacioná-lo com manifestações artísticas como a Arte de Rua, pode-se inferir que, quanto mais conhecimento se tem a respeito dessa forma comunicativa e os discursos transmitidos por ela, mais enriquecida torna-se a cultura dos habitantes da cidade. Entretanto, há uma questionabilidade da noção hierárquica de cultura em que Bauman, citando Gellner, analisa o fenômeno da *bobildade* – “artifício conceitual pelo qual a classe privilegiada da sociedade em questão adquire parte do prestígio de certas virtudes respeitadas nessa sociedade, sem a inconveniência de ter de praticá-las” (BAUMAN, 2012, p. 95). Ou seja, é possível que alguém, por exemplo, seja avaliado como culto, quando, na verdade, mantém apenas conhecimentos teóricos e superficiais, herança de sua posição social relacionada ao capital, sem carecer de imersão, o que muitos intelectuais atestados pela sociedade como tais se eximem de fazer. Assim, o conhecimento adquirido

através de leitura de mundo passa a ser subestimado em relação àquele que se adquire através de livros.

Como a Arte de Rua procede de ações atestadas pela “cidade letrada” como obras de autores “marginais às vias letradas, muitas vezes alheios ao cultivo da escritura” (RAMA, 2015, p. 57), ela pode sofrer preconceitos que a impeçam de ser vista como cultura. Portanto, usar apenas o conceito hierárquico proposto por Bauman (2012) como base para se compreender a cultura e possibilidade comunicativa da Arte de Rua pode ser arriscado.

Outra proposta apresentada pelo autor é a da cultura como conceito diferencial. Nesse caso, o termo é usado para explicar “as diferenças visíveis entre comunidades de pessoas temporária, ecológica ou socialmente discriminadas” (BAUMAN, 2012, p. 103) e, para exemplificar esse conceito, faz uma retrospectiva aos gregos, considerando que eram conscientes das diferenças entre outros povos e as encaravam como desvios do padrão normal. Considerando essa visão dos gregos, é possível também perceber esse conceito nos registros históricos do Brasil, em que o colonizador se colocava em nível distinto de superioridade sobre os indígenas. Prova disso foi o fato de tentar mudar os modos e crenças dos nativos, catequizando-os, o que mais uma vez colocaria o “diferente” numa escala inferior a do “igual”, reforçando conceitos de hierarquias construídos sobre bases que tendem para um lado apenas, até porque “classificar dissimilaridades explícitas como curiosidades exóticas pode ser uma forma de controlar o problema, em vez de resolvê-lo” (BAUMAN, 2012, p. 104).

Por fim, em seus estudos sobre esse tema, Bauman (2012) apresenta uma última proposta, que é a do conceito genérico de cultura, surgindo da necessidade de enfrentar o problema da unidade essencial da espécie humana, relacionando-se, portanto, com as fronteiras do homem e do humano, “em sua forma mais simples, o conceito genérico de cultura consiste em atribuir à própria cultura a qualidade de característica universal de todos os homens e apenas destes” (BAUMAN, 2012, p. 133).

Partindo desse pressuposto, nota-se, então, uma forma diferente de se olhar a cultura não como algo que tenha a capacidade de manter-se puro, sem mistura, ou interferências de outras manifestações. Até porque as culturas se misturam, se inter cruzam, se desintegram e se reformam ao se comunicarem com outras formas de cultura. Dessa maneira, “nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do Eu com o Outro” (BHABHA, 1998, p. 65). Esse pensamento condiz com o caráter dinâmico, daí a necessidade de estudos que cultura revelem não como algo que distancie grupos diferentes,

mas que os aproximem, apesar das diferenças, o que leva a outros conceitos importantes para esta pesquisa: o de multiculturalismo e de culturas híbridas.

1.2 CULTURAS HÍBRIDAS E VISÃO CRÍTICA DO MULTICULTURALISMO NA CIDADE

Em se tratando de cultura nas cidades, Canclini (2006) considera que a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridização cultural, tornando o trabalho de análise de manifestações culturais que surgem nesse meio mais complexo. Portanto, não seria prudente analisar algo tão urbano como a Arte de Rua, sem passar pelos estudos relacionados à hibridização cultural.

Mas antes de se chegar à discussão sobre cidade, é importante compreender as raízes desse hibridismo, considerando a formação cultural do Brasil, fruto de várias miscigenações, às quais se creditava seu atraso econômico, fundamentando-se em teorias deterministas como as de Louis Agassiz (1807-1873), sobre quem Schwarcz (1993) faz citação:

Qualquer um que duvide dos males da mistura de raças, e inclua por mal-entendida filantropia, a botar abaixo todas as barreiras que as separam, venha ao Brasil. Não poderá negar a deterioração decorrente da amálgama das raças mais geral aqui do que em qualquer outro país do mundo, e que vai apagando rapidamente as melhores qualidades do branco, do negro e do índio deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental. (SCHWARCZ, 1993, p. 137)

O pensamento determinista considerava a eugenia – há uma superioridade de raça pura sobre as híbridas – e se disseminou pelo mundo, trazendo consequências negativas como o nazismo na Alemanha – influenciado pelo pensador Friedrich Ratzel, defensor do determinismo geográfico – que culminou na Segunda Guerra Mundial.

Diante de um contexto em que a eugenia era rigorosamente defendida por muitos teóricos, Freyre (2005) usou de um novo olhar para pensar e interpretar a formação do Brasil, saindo da análise genérica proposta pelo racismo científico que defendia a localização nos trópicos, a interpenetração das raças e a plasticidade como fatores determinantes responsáveis pela situação de atraso no desenvolvimento brasileiro.

Na contramão dessa análise genérica defendida pela maioria, Freyre (2005) se insere na intimidade das relações cotidianas, analisando o que comem, com quem e como se relacionam, fazendo não uma análise biológica, mas social da formação da identidade brasileira. Para ele, o meio não interferiu no comportamento português, tanto que os canaviais lhes deram grandes fontes de lucro. Freyre chega, então, à conclusão de que o povo brasileiro

se tornou atrasado, com relação a outras nações, por ter se alimentado mal e pelas doenças que o acometeram – dentre elas a sífilis –, não por causa da mistura de raças – algo defendido pela eugenia.

Os estudos culturais de Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* ([1933] 2005) revelaram uma nova forma de análise da sociedade que fugia da sombra das teorias deterministas, provando que o hibridismo não era um fator negativo na formação do brasileiro, o qual passou a se reconhecer como mestiço, surgindo daí um discurso contrário à eugenia, afirmando que há motivos para se orgulhar de uma formação miscigenada.

Nessa linha de pensamento, os estudos mais recentes sobre cultura desenvolvidos por Bhabha (1998) evidenciaram que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos num espaço contraditório e ambivalente de enunciação, por isso “as reivindicações hierárquicas de originalidade ou ‘pureza’ inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram seu hibridismo” (1998, p. 67).

Entretanto, mesmo após anos da divulgação dos estudos de Freyre e dos mais recentes estudos de Bhabha, o discurso da eugenia resiste, tanto que ainda é possível perceber na fala de indígenas e afrodescendentes a denúncia de preconceito racial, ou o apelo para a valorização de seus grupos como participantes positivos na formação cultural e identitária do Brasil. Somados a eles, há os que buscam combater a ideia de que há povos superiores a outros, usando espaços e veículos comunicativos das mais diversas formas, inclusive através da arte.

Diante do contexto em que se busca ir contra as falidas teorias deterministas, Bhabha (1998) expõe a necessidade de ir “além”, de atravessar os limites criados por uma visão colonialista. Para ele,

Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambiguidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social: “Estou buscando o encontro... quero o encontro... quero o encontro”. (BHABHA, 1998, p. 42)

A partir desse pensamento, enxerga-se a possibilidade de se analisar a sociedade, no que diz respeito às suas ambiguidades e ambivalências, através de suas práticas discursivas expressas na arte. Nesta pesquisa, escolheu-se especificamente a Arte de Rua realizada através de murais grafitados, tendo em vista que se observa nela o mesmo desejo de “solidariedade social” e de “encontro” apontado por Bhabha (1998), pois, especificamente, nas produções selecionadas, vê-se o encontro de artes vindas de tempos, identidades e de

grupos diferentes. O que os autores cujas obras constituem o *corpus*, Raí Campos (*Raiz*) e Rogério Soares (*Arab*), fazem ao unir Arte de Rua com traços e representações indígenas pode ser resultado também desse desejo de “encontro”.

Figura 6 – Grafites de Rogério Soares, Arab (com grafismos da cerâmica indígena Marajoara) e de Rai Raí Campos, Raiz (com representações indígenas), respectivamente em viaduto da Av. Constantino Nery e em lanchonete no Prosamim



Fonte: <<https://noamazonaseassim.com.br/manaus-cidade-de-lindas-grafites/>> e <<https://www.facebook.com/raiz.campos/photos/>> Acessos em: junho de 2017.

Considerar o hibridismo da cultura permite “a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos” (BHABHA, 1998, p. 69), o que conduz à análise da sociedade de forma mais abrangente e um olhar bidirecional – de dentro e de fora.

A própria Arte de Rua revela esse caráter híbrido por ser considerada um meio sincrético e transcultural. Prova disso é que se faz presente em várias cidades do mundo, transpondo fronteiras ou quaisquer outros obstáculos, sejam eles culturais ou físicos, alcançando até espaços onde o concreto dos muros é substituído pelas paredes de madeira e as ruas são substituídas por rios, como mostram as intervenções artísticas feitas nas palafitas em Belém do Pará beneficiadas pelo projeto *Street River*⁴ (Figura 7).

⁴ Projeto de iniciativa de Sebá Tapajós que leva Arte Urbana para moradores de ilha em Belém do Pará (Fonte: <<http://amazonia.org.br/tag/street-river/>> Acesso em: 3 de julho de 2017).

Figura 7 – Grafite em palafita no interior do Pará



Fonte: < <http://amazonia.org.br/tag/street-river/> > Acesso em: 3 de junho de 2017.

Voltando à questão do hibridismo nas cidades, Harvey (2011) defende a ideia de que estas carecem de um olhar diferenciado de análise, pois, segundo ele, a cidade é “o lugar onde pessoas de todos os tipos e classes se misturam, ainda que relutante e conflituosamente, para produzir uma vida em comum, embora perpetuamente mutável e transitória” (HARVEY, 2014, p. 134). Assim, compreender culturas híbridas é um dos pilares para analisar Arte de Rua como se pretende nesta pesquisa.

Ainda sobre o hibridismo cultural, Canclini (2006, p. 332) pontua que “em vários artistas, reconhecer a hibridação cultural e trabalhar experimentalmente sobre ela serve para desconstruir as percepções do social e as linguagens que o representam”, o que conduz à possibilidade de análise de discursos presentes em diferentes modos semióticos, os quais mudam percepções sociais, fazendo uso de novas linguagens. Esse mesmo autor também levanta um questionamento a respeito das cidades da América Latina que passaram por um processo de hibridismo cultural fomentado pelo aumento da população em áreas consideradas urbanas:

O que significa para as culturas latino-americanas que países que no começo do século tinham aproximadamente 10% de sua população nas cidades concentrem agora 60 ou 70% nas aglomerações urbanas? Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação. (CANCLINI, 2006, p. 285)

Retomando a afirmação do autor, observa-se que não se pode ignorar a relevância do fato de que as cidades apresentam um caráter cultural que se difere das comunidades rurais pelo hibridismo. A exemplo disso, toma-se, nesta pesquisa, a capital amazonense, cujo território tem sido ocupado por centenas de imigrantes que chegam à cidade por motivos diversos e, dentre eles, é válido destacar a presença de outros indígenas, além dos que já habitavam na cidade. Até 1778, segundo pesquisas de Bernal (2009), eles eram maioria – 220 contra uma população de 34 brancos e 2 escravos negros. Atualmente, mesmo com alguns problemas para se levantar o número de indígenas habitantes na cidade, o autor conclui que alguns dados apontam para a presença de 10.000 índios em Manaus (BERNAL, 2009), alguns deles sendo agora imigrantes vindos do interior do Estado, enquanto outros já fazem parte da terceira ou quarta geração de suas famílias já instaladas na capital há algumas décadas.

É por essa particularidade comum à cidade de Manaus, no que diz respeito às culturas híbridas, que os murais escolhidos para esta análise são representações de indígenas, feitas por não indígenas, o que confirma a hibridização cultural revelada na Arte de Rua da capital amazonense.

Não seria possível evidenciar o que a arte comunica, sem considerar os grupos que estão por trás dela, sem ponderar sobre os contextos de onde partem os discursos e os poderes em conflito. Caune (2014, p. 111) afirma que “a arte é um lugar de encontro e de testemunho de inumeráveis grupos [...] e reflete o desenvolvimento de grupos heterogêneos: o artista, seu patrocinador, as instituições que a produzem e a difundem, seus públicos”. O que se observa, diante disso, é a possibilidade de, através da análise dessa manifestação, conhecer parcialmente: a sociedade, seus problemas, suas motivações e suas representações de identidade.

O pensamento de Canclini (2006) sobre todas as culturas serem de fronteira pode ser aplicado, permitindo a concepção de que entre elas pode haver comunicação e, por consequência, trocas, o que se afina com o caráter dinâmico da cultura, fazendo com que o conceito de multiculturalismo, que tem se apoiado num “vago e benevolente apelo à tolerância e ao respeito para com a diversidade e a diferença” (SILVA, 2014, p. 73), fosse além dessa ideia, conduzindo o homem a aceitar as diferenças não por ser politicamente correto, mas por compreender como se construiu sua identidade e cultura, assim como a do outro.

O fato é que as rápidas mudanças advindas da globalização atravessaram fronteiras, tornando o mundo mais interconectado, deslocando as identidades culturais, contribuindo,

dentre tantos fatores, para o que Hall (2015) denomina como *identidades fragmentadas*. Para se entender esse fenômeno, faz-se importante, antes, reconhecer o papel que as ideologias desempenham no processo de formação de identidade, tendo em vista que “são capazes de propiciar a base sobre a qual os indivíduos possam moldar uma identidade coerente” (EAGLETON, 1997, p. 27).

1.3 IDEOLOGIA E PODER

Conceituar ideologia é tão problemático, que Eagleton (1997) dedica um livro para esclarecer o problema, apresentando os conceitos que vários teóricos desenvolveram para o termo e as falhas em cada um deles. Ao final de sua exposição, conclui que é possível definir ideologia de seis maneiras diferentes: A primeira refere-se à ideologia como o “processo material de geração de ideias, crenças e valores na vida social” (EAGLETON, 1997, p. 38), ocupando-se, particularmente, dos signos, significados e valores codificados; a segunda definição diz respeito “às ideias e crenças (verdadeiras ou falsas) que simbolizam as condições e experiências de vida de um grupo ou classe específico, socialmente significativo” (EAGLETON, 1991, p. 39); na terceira definição, ideologia pode ser vista como “um campo discursivo no qual os poderes sociais que se autopromovem conflitam e colidem acerca de questões centrais para a reprodução do poder social como um todo” (EAGLETON, 1997, p. 39); a quarta definição se diferencia da terceira apenas por considerar que ideologia relaciona-se apenas aos poderes dominantes; a quinta assemelha-se à quarta, sendo que os interesses dos grupos dominantes são legitimados através de ideias e crenças distorcidas e dissimuladas; e a sexta enfatiza essas crenças falsas e ilusórias não como partindo de uma classe dominante, mas da sociedade como um todo.

Apresentando-se tantas formas de definições, faz-se necessária a escolha de uma que se adéque ao que esta pesquisa procura apresentar. Partindo dessa necessidade, retoma-se a que se considera “a única definição de ideologia mais amplamente aceita” (EAGLETON, 1997, p. 19) e que foi apresentada por Thompson (2011), que, considerando o contexto atual de produção e recepção de formas simbólicas, afirma que há sempre a mediação de uma rede complexa, transnacional, de interesses institucionais e propõe que essas formas simbólicas sejam consideradas no âmbito conceitual, histórico e teórico. Cogitando esse princípio, o teórico apresenta um conceito crítico de ideologia como sendo ela “o sentido a serviço do poder”, daí a necessidade de se investigarem “as maneiras como o sentido é construído e

usado pelas formas simbólicas de vários tipos, desde as falas linguísticas cotidianas até as imagens e textos complexos” (THOMPSON, 2011, p. 16).

Partindo do pressuposto de que imagens estão vinculadas ao poder, é válida a preocupação nesta pesquisa de se investigar a serviço de que poder os sentidos expressos pelos murais estão sendo articulados, até porque

As formas simbólicas através das quais nos expressamos e entendemos os outros não constituem um outro mundo, etéreo, que se coloca em oposição ao que é real; ao contrário, elas são parcialmente constitutivas do que em nossas sociedades é real. (THOMPSON, 2011, p. 19)

Sendo assim, os murais, considerados como formas simbólicas, podem revelar algo real em nossa sociedade que merece atenção nesta pesquisa, que trata de representações.

Diferente de Marx, que via a relação ideologia-dominação apenas no campo das relações de classes, Thompson foi além, incluindo “relações sociais estruturadas entre homens e mulheres, entre um grupo étnico e outro ou entre Estados-nação hegemônicos e outros Estados-nação localizados à margem do sistema global” (THOMPSON, 2011, p. 78). Por tratar de representações indígenas e de como estas são recebidas pela sociedade manauara, considera-se nesta pesquisa o conceito de ideologia apresentado por Thompson.

Ainda atrelado a esse conceito e mais preocupado com a necessidade de se estudar uma análise de discurso a qual considerasse o contexto social, Fairclough (2003) define ideologias como

[...] representações de aspectos do mundo que podem ser mostradas para contribuir para o estabelecimento, manutenção e mudança das relações sociais de poder, dominação e exploração. [...] Se as ideologias são representações, em princípio, elas também podem ser ‘postas em ação’ nas encenações sociais, e ‘inculcadas’ nas identidades dos agentes sociais. (FAIRCLOUGH, 2003, p. 9)

A partir dessa perspectiva, estudar as representações de indígenas em murais na cidade sem considerar seu aspecto ideológico e a força discursiva presente neles deixaria esta pesquisa incompleta, visto que ideologias podem ser postas em ação – o que se extrai do discurso dos murais pode ser colocado em prática pelo observador – e inculcadas nas identidades dos agentes sociais – tanto produtor quanto observadores das representações indígenas nos murais em análise podem se identificar de modo próximo ou distante a essas representações. A propósito, a questão da identidade também é tema abrangente e, com o advento da modernidade, exigiu estudos mais aprofundados, visto ser um dos pivôs centrais de conflitos sociais na atualidade. É sobre ela que esta pesquisa passa a se debruçar doravante.

1.4 IDENTIDADES EM CRISE NO SÉCULO XXI

O sujeito pós-moderno, segundo Hall (2015), apresenta várias identidades. A identidade é formada na “interação” entre o “eu” e a sociedade, estabilizando tanto o sujeito quanto o mundo cultural onde habita. A globalização interferiu nesse processo, atravessando fronteiras nacionais, tornando o mundo mais interconectado, deslocando as identidades culturais nacionais no fim do século XX, o que acarretou na “crise de identidade” (HALL, 2015). Não que identidades estejam passando por um processo de destruição, mas sim de criações de novas identificações globais, conduzindo à ideia de que etnia é um mito, já que não há nação composta por um único povo, e raça passa a ser uma categoria discursiva e não biológica. Dessa forma, as culturas híbridas formam um dos diversos tipos de identidade produzidos na era da modernidade tardia.

A crise de identidade é resultado de conflitos localizados no interior de mudanças sociais, políticas e econômicas. Por isso, é possível afirmar que “este é um período histórico caracterizado, entretanto, pelo colapso das velhas certezas e pela produção de novas formas de posicionamento” (SILVA, 2014, p. 25). São tais deslocamentos que conduzem o homem a contestar identidades, a rever seu posicionamento como indivíduo que busca fazer parte de um todo que agora se fundamenta em bases instáveis. Ainda segundo o teórico, essa instabilidade e o conflito entre as instituições nas quais o homem atua – família, escola, igreja etc – afetam a forma como se representa ou representa o outro, tornando também instável a sua identidade.

Importa, ademais, observar a identidade não como algo fixo, mas em seu caráter mutável e contínuo para entender a sociedade atual, bem como seus conflitos, que não se restringem apenas a uma questão de divisão entre classes sociais e econômicas. É preciso ir além da superficialidade relacionada ao capital. Os conflitos da sociedade moderna têm raízes mais profundas e merecem ser estudados de forma mais acurada, considerando o conceito de identidade nesse contexto de instabilidade que também afeta a forma como os moradores da capital amazonense se identificam e são representados. Nesse caso, o próximo tópico visa tratar das perspectivas identitárias sobre o indígena e das representações destas, seguindo o caminho que proporciona uma visão geral, em nível de Brasil, até chegar ao caso específico do recorte deste trabalho, que se atém a Manaus.

1.4.1 Perspectiva atual sobre o índio brasileiro: identidade e representação

No livro *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil hoje*, o representante da etnia *Baniwa*⁵, mestre em Antropologia Social pela UnB, Gersem Luciano⁶ descreve o percurso das mudanças quanto ao olhar da sociedade sobre o indígena no Brasil, oferecendo a perspectiva do próprio indígena sobre sua identidade, cultura, história e contribuições para a formação da sociedade brasileira, permitindo que preconceitos sejam confrontados através do conhecimento (LUCIANO, 2006).

Para o autor, a condição do índio brasileiro ainda está em processo de formação que inclui desde conquistas adquiridas por parte de lideranças de várias etnias e grupos indigenistas, como as garantias oferecidas pela Constituição de 1988, à desconstrução de conceitos criados pelo colonizador que resistem ainda hoje.

De uma população de 5 milhões de índios, antes da chegada do europeu, restavam, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE de 2001, 700 mil índios – no início de 1970 eram 250 mil – em todo Brasil, podendo esse número variar por se tratar apenas dos indígenas registrados pelo sistema. Luciano (2006) apontou para o número de 222 povos étnica e socioculturalmente diferenciados que falam 180 línguas distintas. Até 2002, os dados catalogados pela Fundação Nacional de Saúde – FUNASA registravam 374.123 indígenas habitando terras demarcadas, sem contar os indígenas urbanos que não possuem relação tão próxima com territórios, visto morarem nas cidades onde suas comunidades se alocaram, ou distantes de outras famílias da mesma etnia. Os números apenas ressaltam a presença marcante de indígenas que, nos últimos anos, passam por um processo de mudança quanto aos seus direitos e à aceitação de sua identidade.

Já remetendo aos dados atuais, segundo censo 2010, a população indígena chegou ao número de 896,9 mil, distribuídas em 305 etnias, tendo registrados 274 idiomas. Desse número total, 36,2% vivem em área urbana brasileira e 63,8% em área rural. Foram identificadas 505 terras indígenas, cujo processo de identificação teve a parceria da Fundação Nacional do Índio – FUNAI no aperfeiçoamento da cartografia. Essas terras representam

⁵ Etnia localizada às margens do Rio Içana, Alto Rio Negro, no município de São Gabriel da Cachoeira (AM).

⁶ Gersem é índio Baniwa e atualmente é Professor Adjunto da Faculdade de Educação e Diretor de Políticas Afirmativas da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. É graduado em Filosofia pela UFAM (1995), mestre e doutor em Antropologia Social pela Universidade de Brasília – UnB (2006-2011). Recebeu Prêmio Capes de Tese 2012. (Fonte: <<http://lattes.cnpq.br/1021166118431706>> Acesso em: 16 de março de 2018).

12,5% do território brasileiro (106,7 milhões de hectares), onde residiam 517,4 mil indígenas (57,7% do total)⁷.

Mesmo diante dos dados expressivos levantados pelo IBGE, a visão que os não indígenas têm sobre o indígena no Brasil ainda é ambígua. Segundo Luciano (2006), alguns os veem como “preguiçosos, improdutivos, empecilhos para o desenvolvimento”, enquanto outros os consideram “valiosos protetores das florestas, dos rios, e possíveis salvadores do planeta doente em função da ambição de alguns homens brancos que estão devastando tudo o que encontram pela frente” (LUCIANO, 2006, p. 18). O discurso do colonizador sobre o indígena era impregnado de uma carga semântica negativa, considerando-o “um ser sem civilização, sem cultura, incapaz, selvagem, preguiçoso, traiçoeiro etc”. Enquanto a visão romântica, adotada por Rousseau, defendia-o como “protetor das florestas, símbolo da pureza, quase um ser como o das lendas e dos romances” (LUCIANO, 2006, p. 30). Diante desses conceitos construídos ao longo dos mais de 500 anos desde a chegada do colonizador, o autor busca apresentar a maneira como os próprios indígenas se autorrepresentam e como se autoidentificam.

A visão limitada e discriminatória que se construiu sobre o indígena conduz a contradições que o autor classifica e resume em três perspectivas sociais: A primeira é a, já citada, visão romântica –

[...] concebe o índio como ligado à natureza, protetor das florestas, ingênuo, pouco capaz ou incapaz de compreender o mundo branco com suas regras e valores [...] Aqui o índio é percebido sempre como uma vítima e um coitado que precisa de tutor para protegê-lo e sustentá-lo, isto é, sem tutor ou protetor os índios não conseguiriam se defender, se proteger, se desenvolver e sobreviver. (LUCIANO, 2006, p. 35)

A segunda é a visão do segmento econômico, que via o índio como “cruel, bárbaro, canibal, animal selvagem, preguiçoso, traiçoeiro” (LUCIANO, 2006, p. 35). Essa visão – que vem dos bandeirantes da colonização aos fazendeiros, madeireiras e mineradoras da atualidade – serviu e ainda serve para justificar as práticas de massacre contra indígenas. A terceira é uma visão mais cidadã e civilizada que “concebe os índios como sujeitos de direitos e, portanto, de cidadania” (LUCIANO, 2006, p. 36).

As duas primeiras perspectivas apresentadas estão arraigadas ao pensamento construído ao longo de quinhentos anos, dentre as quais se deu atenção principalmente à visão do colonizador; entretanto, surgiu, nas últimas décadas, um interesse maior em se ouvir do

⁷ Fonte: <<https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo?idnoticia=2194&view=noticia>> Acesso em: fevereiro de 2018.

próprio indígena sua concepção de autoidentidade. Contudo, esta última ainda não foi considerada pela maioria. Pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística – IBOPE a pedido do Instituto Socioambiental – ISA, em 2000, confirmou que a forma romântica de os representar ainda era comum. Um exemplo disso é que 88% dos entrevistados concordaram que “os índios ajudam a conservar a natureza e vivem em harmonia com ela”.

Essas formas variadas de se perceber o indígena ocorrem até mesmo pelo fato de haver divergências sobre os conceitos associados a eles. Luciano (2006, p. 27) apresenta a definição que as Nações Unidas deram a esses povos, referindo-se àqueles que,

[...] contando com uma continuidade histórica das sociedades anteriores à invasão e à colonização que foi desenvolvida em seus territórios, consideram a si mesmos distintos de outros setores da sociedade, e estão decididos a conservar, a desenvolver e a transmitir às gerações futuras seus territórios ancestrais e sua identidade étnica, como base de sua existência continuada como povos, em conformidade com seus próprios padrões culturais, as instituições sociais e os sistemas jurídicos. (LUCIANO, 2006, p. 27)

E quanto à autodefinição, acrescentam-se alguns critérios apresentados por Luciano (2006, p. 27), entre eles:

- Continuidade histórica com sociedades pré-coloniais.
- Estreita vinculação com o território.
- Sistemas sociais, econômicos e políticos bem definidos.
- Língua, cultura e crenças definidas.
- Identificar-se como diferente da sociedade nacional.
- Vinculação ou articulação com a rede global dos povos indígenas.

1.4.1.1 A Condição indígena e a Constituição de 1988

Em 1986, quando iniciaram, no Brasil, as discussões sobre a garantia de direitos indígenas, a Constituição de 1988 – CF/88 mudou a forma como os estes se viam e como não indígenas os representavam. Antes disso, em 1970, o Próprio Estado tentou “transformar os índios sobreviventes em cidadãos comuns. Assim estaria decretada a extinção final dos povos indígenas do Brasil” (LUCIANO, 2006, p. 20). A Constituição de 1988 foi, então, um marco histórico na conquista dos povos indígenas não só de cidadania, mas também de autoafirmação e (re)construção de identidade que viria a definir uma nova visão sobre o índio

brasileiro que se distanciava da perspectiva colonialista a qual perdurou por tantos séculos no Brasil.

No título VIII da CF/88, encontra-se a Ordem Social dividida em oito capítulos sendo, um deles – o capítulo VIII – sobre os índios. O artigo 231 define:

Artigo 231 “São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens.”

Parágrafo 1º: “São terras tradicionalmente ocupadas pelos índios as por ele habitadas em caráter permanente, as utilizadas para suas atividades produtivas, as imprescindíveis à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem estar e as necessárias a sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições”. (BRASIL, 1988)

Ao conquistarem o direito à diferença e com isso outras garantias e benefícios, a forma como o indígena costumava de autodefinir mudou. Luciano (2006) apresenta um panorama que vai desde a negação até o orgulho quanto ao que se refere à autoidentificação do indígena. Segundo o autor, “antes da década de 1970, chamar alguém de índio, fosse ele nativo ou não, era uma ofensa – pois o discurso do colonizador sobre o indígena ser preguiçoso e de cultura inferior ainda era forte – [...] por isso, muitos indígenas negavam suas identidades e suas origens” (LUCIANO, 2006, p. 31).

A adoção pelo termo *caboclo* foi uma opção intermediária para os que não eram brancos, mas também não queriam se considerar indígenas. Entretanto, esse quadro de negação de identidade mudou gradativamente após os termos definidos pela Constituição de 1988, e o índio, que antes não se assumia como tal, passou a não apenas se aceitar, mas orgulhar-se do que é.

1.4.1.2 O ser caboclo e a identidade indígena contemporânea

O termo *caboclo* vem do Tupi e, etimologicamente, quer dizer “filho do branco” (FERREIRA, 1986). O ser *caboclo* era utilizado para definir o resultado da miscigenação entre brancos e índios, constituindo-se também na negação da autoidentidade indígena por muitos anos, o que motivou ainda a negação da própria língua indígena em algumas etnias que tomaram como sua a Língua Portuguesa, o que “era sinônimo de grande conquista de valor social” (LUCIANO, 2006, p. 32), pois significava se afastar da identidade indígena e se aproximar da identidade *cabocla*. Logo, ser *caboclo* significava ter um status social mais elevado que o de índio.

Bernal (2009, p. 208-209) lista três situações em que a categoria caboclo é autoatribuíva: Uma pessoa nascida na cidade, cujos pais são branco e índio, não se reconhece como cabocla entre índios da cidade, mas entre não índios aceitará ser reconhecida assim para melhor se inserir nas atividades sociais urbanas. Outro caso é o de habitantes das margens do interior, colono da segunda ou terceira geração de imigrantes vindos de outros Estados para a região norte, que assim se identificam. E outra situação é a de pequenos grupos tribais como os *Gavião*, alguns *Kambeba*, *Mayoruna*, *Witoto*, *Miranha*, *Kokama* e *Tikuna*, que em algumas ocasiões se definem como caboclos. O autor justifica que essa adoção à categoria de caboclo por parte desses grupos se deve ao fato de que “sua identidade étnica representa mais uma perda do que um ganho, em termos de oportunidades sociais” (BERNAL, 2009, p. 210).

Essa realidade tem mudado conforme o movimento indígena tem ganhado força desde a década de 1980. A exemplo disso, a eleição do líder Xavante, Mário Juruna, ao cargo de deputado federal, em 1983, e de João Neves da Silva⁸, que assumiu como primeiro prefeito indígena do Brasil, impulsionaram o engajamento de aldeias pelo país.

Em 2006, havia três prefeitos e 76 vereadores indígenas no Brasil, indicando “a presença cada vez maior de lideranças indígenas assumindo espaços públicos estratégicos, como prefeituras, câmaras municipais e secretarias municipais e estaduais, por contribuírem para superar a velha e preconceituosa concepção de índios incapazes” (LUCIANO, 2006, p. 113). Essa situação não mudou com o passar do tempo. Em outubro de 2014, índios disputaram cargos de vice-governador (1), senador (3), deputado federal (25), deputado estadual (52), deputado distrital (2), senador 1º suplente (1) e senador 2º suplente (1).

Isso ocasionou em uma inversão de valores ao ponto de a identidade indígena ser considerada superior à identidade do caboclo. Os falantes de língua indígena e praticantes das tradições culturais passaram a menosprezar os indígenas que não falavam mais sua língua nativa, forçando estes a resgatar suas origens e tradições em meio à crise identitária que sofriam. O termo indígena passou de pejorativo a uma marca identitária que uniu povos distintos na luta por interesses comuns, conduzindo todos os índios a se tratarem como **parentes**. O que se nota é, portanto, que “o índio de hoje é um índio que se orgulha de ser nativo, de ser originário, de ser portador de civilização própria e de pertencer a uma ancestralidade particular” (LUCIANO, 2006, p. 33).

⁸ Fonte: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2014-08-30/sem-representatividade-no-congresso-eleicoes-tem-85-candidatos-indigenas.html>> Acesso em: fevereiro de 2018.

Os resultados da valorização à representatividade indígena e sua contribuição para a sociedade são reconhecidos não só no campo político, mas também podem ser vistos nas universidades espalhadas por todo país. É o caso da Universidade de Brasília – UnB, onde existe um núcleo forte com um Laboratório de Línguas Indígenas que começou com o professor Aryon Dall’Igna Rodrigues, pioneiro nos estudos das línguas indígenas da América do Sul, falecido em Brasília em 2014⁹, e tem formado mestres e doutores indígenas. Nesse espaço é possível promover a documentação, descrição, análise e comparação das Línguas Indígenas, ao mesmo tempo em que formou e forma pesquisadores para disseminar esses conhecimentos em benefício das tão diversas etnias no Brasil. No contexto acadêmico, há também teses e dissertações que trazem à discussão a condição indígena, o que é significativo, pois discutir essas questões em todos os espaços acadêmicos e não acadêmicos brasileiros permitirá um outro olhar sobre as questões indígenas. A exemplo disso, destaca-se Maria Pankararu, primeira indígena a obter o título de doutora, em 2006, pela Universidade Federal de Alagoas – UFAL, que defendeu sua tese sobre a Língua *Ofayé*, falada por onze membros de uma comunidade com o mesmo nome, em Brasilândia, no Mato Grosso do Sul¹⁰. Além dela, pode-se destacar também Daniel Munduruku, cuja tese de doutorado pela Universidade de São Paulo – USP trata do caráter educativo do movimento indígena brasileiro e foi publicada em livro no ano de 2012.

Tais estudos e teses contribuem também para desconstruir o pensamento de que indígenas sejam todos iguais em tradições e culturas, o que nem sempre é corroborado porque cada etnia tem particularidades próprias que as diferem das outras. O termo índio ou indígena une grupos étnicos na busca por interesses comuns, mas não os torna iguais de todo, pois não se trata de uma identidade genérica, mas uma “identidade política simbólica que articula, visibiliza e acentua as identidades étnicas de fato, ou seja, as que são específicas, como a identidade *Baniwa*, a *Guarani*, a *Terena*, a *Yanomami* [...]” (LUCIANO, 2006, p. 40). Os próprios estudos revelam características linguísticas específicas de cada etnia, apesar de terem origens muito próximas, evidenciadas pelas famílias genéticas, por exemplo, as famílias do Tupi-Guarani – de onde se originam *Kokama*, *Nhengatu*, *Cambeba*, *Zoé* entre outras – e a Macro-Jê – das quais se originam famílias distintas como *Kaiapó*, *Caingangue*, *Bororo*, *Maxacali* e outras mais.

Segundo Luciano (2006), ao se retomarem os primeiros livros didáticos nas escolas, observa-se que os indígenas são retratados como aqueles que deram apenas uma contribuição

⁹ Fonte: <<http://www.etnolinguistica.org/aryon>> Acesso em: março de 2018.

¹⁰ Fonte: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1704200614.htm>> Acesso em: março de 2018.

biológica na formação do Brasil. Pensar dessa forma é esquecer que as técnicas de sobrevivência e de orientação na selva só foram possíveis aos colonizadores devido à ajuda dos indígenas, que também foram aliados na expulsão de outros invasores estrangeiros. Além disso, há contribuições culturais evidenciadas na introdução de palavras indígenas na Língua Portuguesa falada no Brasil; na culinária; e na medicina tradicional. Palavras estas que designam desde nomes de lugares como *Manaus* e *Maués* – no Amazonas – *Pacaembu* e *Ibirapuera* – em São Paulo, a nomes de animais – *pirarucu*, *pirara*, *piranha*, *ariranha* – e elementos da culinária indígena que representam também algumas cidades, como a *Maniçoba*, em Belém do Pará, o *tucumã*, fruto que acompanha o café da manhã do manauara, e a *tapioca* já conhecida em todo Brasil; além disso, a medicina tradicional tem quase o mesmo valor que o das farmácias modernas, pois é comum se recorrer ao óleo da *andioba* (*Carapa guanensis*) ou da *copaíba* (*Copaifera langsdorffii*) como recurso antibiótico e anti-inflamatório, ou ao chá de *quebra-pedra* (*Phyllanthus*) para tratamento de cálculos renais.

Luciano (2006) também apresenta outro conceito que sofre resistência quanto à aceitação por parte dos não indígenas: o índio urbano. O autor explica a diferença da seguinte forma:

Os índios aldeados vivem dos recursos oferecidos pela natureza, enquanto os índios que moram em centros urbanos vivem geralmente de prestações de serviços e como mão-de-obra do mercado de trabalho. Disso resulta que a perspectiva dos índios aldeados estará mais focada para a valorização dos seus conhecimentos tradicionais de produção, consumo e distribuição de bens, enquanto os índios de centros urbanos estarão propensos a apostar na qualificação profissional e na capacidade de inserção no mercado local e global. (LUCIANO, 2006, p. 24)

Para aqueles que acreditam na visão romântica, a ideia de que indígenas podem habitar nos grandes centros urbanos, longe do contato com a floresta, parece inconcebível. Entretanto, é importante ressaltar que morar na floresta não é o fator determinante para que alguém seja considerado indígena, nem pela Constituição, nem pela própria autodefinição. Sendo assim, muitos indígenas contribuem sócio, cultura, política e economicamente para a formação da sociedade brasileira, atuando dentro e fora das cidades.

Diante desses fatos que apontam a constante atuação dos indígenas não só no passado, quanto no atual processo da formação brasileira, nota-se a possibilidade de futuro otimista para esses povos no Brasil, desde que se continue a busca por mais informações capazes de transpor os conceitos e discursos naturalizados que se mantiveram durante a história, dando aos indígenas voz e vez para que sejam ouvidos.

1.4.1.3 As representações narrativas do indígena brasileiro

Cotejando os estudos de Luciano (2006) com os de Aguiar (2012), ao tratar das narrativas sobre os povos indígenas e como estas se construíram ao longo da história do Brasil, observa-se que a voz do outro, ou seja, do não indígena, sempre prevaleceu. Aguiar (2012) afirma que a representação se constrói a partir do pensamento sobre o outro, sendo um “processo de invenção” iniciado:

[...] a partir das histórias que ouvimos nos espaços escolares da sala de aula e nos espaços escolares além da sala de aula – nas narrativas orais e escritas; nas imagens visuais dos manuais escolares e nas produções cinematográficas. Enfim, nos artefatos que, além de servirem para outras finalidades, possuem também efeito de instrumentos pedagógicos que estimulam e colaboram para a formação do eu social e para invenção da nossa forma de pensar e agir. (AGUIAR, 2012, p. 26)

O que o autor expõe é que, mesmo que não tenha essa intenção, artefatos culturais são produtivos e ensinam uma forma de ser do sujeito (2012, p. 27). Um desses artefatos apontados por Aguiar (2012) foram os filmes que acrescentavam “um estigma selvagem aos indígenas” ao retratá-los apenas em momentos de guerra contra os colonos que queriam “trabalhar e prosperar nas terras *desocupadas e sem proprietários*” (2012, p. 31).

Quaisquer que tenham sido os artefatos culturais – do cinema aos livros didáticos – a maior parte dessas narrativas não foram construídas pelo contato direto com indígenas. Algumas, a propósito, foram repassadas por sujeitos mais velhos às crianças que absorviam como verdades o que ouviam, até em casos de reprimendas – como no uso de frases “Parece coisa de índio! Tu é índio?” (AGUIAR, 2012, p. 33) para tratar de hábitos que deveriam ser evitados – fizeram e fazem parte da construção da representação sobre o indígena que se tem hoje.

A pesquisa de Aguiar (2012), resultante no livro *Narrativas sobre povos indígenas na Amazônia*, por exemplo, não trata de grupos étnicos específicos, mas de tipos sociais denominados de povos indígenas, reconhecendo, entretanto, o “equivoco no que diz respeito à diversidade de etnias, de suas formas de viver, de ser e de pensar, além de suas múltiplas relações com a sociedade envolvente” (AGUIAR, 2012, p. 202). O autor organiza essas narrativas historicamente, considerando a Amazônia, principiando pelas narrativas dos viajantes-cientistas-naturalistas sobre os povos indígenas. Do cientista francês Charles Marie La Condamine (2012, p. 203) – que desceu o rio Amazonas entre 1735 e 1744 – ao casal Agassiz (2012, p. 214) – que estiveram na Amazônia entre 1865 e 1866 – a narrativa de que os índios eram preguiçosos perdurou, apesar de se saber que sem os indígenas – que

pescavam o objeto de pesquisa do zoólogo Agassiz, que remavam por horas nos rios amazônicos para La Condamine, que carregavam seus equipamentos de pesquisa e os guiavam pela floresta – nenhum avanço seria obtido nas pesquisas desses cientistas. Seja devido à língua diferente, considerada inferior à língua do colonizador; seja pelos traços étnicos distintos, considerados exóticos sem atrativos; seja pela maneira de vestir-se e ornar-se, ou seja, por quaisquer hábitos que se diferenciavam do que se tinha como modelo de civilização, as narrativas construídas pelos cientistas, que estiveram na Amazônia no século XVII e XIX, sobre os indígenas os colocaram em posição de inferioridade com relação aos não indígenas.

O autor passa a apresentar as narrativas da “atualidade”, por meio de análises de artigos jornalísticos, de pesquisadores e de autoridades públicas. Entre os textos analisados, fica claro o predomínio da narrativa que caracteriza os povos tradicionais como “aqueles que podem ajudar na conservação da natureza” (AGUIAR, 2012, p. 240). E não se trata de um discurso que advém apenas de não índios. O autor usa, para exemplificar essa constatação, a declaração do índio André Baniwa, vice-prefeito de São Gabriel da Cachoeira entre 2008 e 2012, publicada na matéria *O novo índio brasileiro*, na qual assevera que “as terras demarcadas indígenas são uma das únicas maneiras de garantir a preservação da floresta e evitar essa crise ambiental mundial, o aquecimento global e as mudanças climáticas” (AGUIAR, 2012, p. 241). Essa narrativa que relaciona o indígena com a conservação da natureza considera o índio em sua utilidade para a sociedade, excluindo o índio urbano que não vive em terras demarcadas, dando-lhe, portanto, um caráter menos importante e até de inutilidade.

A forma como se veem as diferenças culturais pode alterar as narrativas atuais que se têm sobre os indígenas. Segundo o autor, “diferença e respeito são apresentados como as questões fundamentais para se pensar a existência dos povos indígenas” (AGUIAR, 2012, p. 251). Para reforçar esse pensamento, o autor faz uso de outra declaração de André Baniwa, o qual afirma que “ser índio é conhecer a própria cultura, as tradições e manter sua identidade, sem deixar de conhecer os Estado brasileiro, a cultura e a tradição da nação” (AGUIAR, 2012, p. 251), enfatizando, portanto, a importância de uma vivência intercultural em que haja respeito mútuo diante das diferenças.

1.4.2 Indígenas da cidade: os índios urbanos

O IBGE apontou no censo de 1991 o número de 294.148 pessoas que se autodeclaravam indígenas. Em 2001, esse número subiu para 701.462 indivíduos. O último censo realizado em 2010 revelou que 896.900 brasileiros se autodeclararam indígenas, distribuídos em 305 etnias e 274 idiomas¹¹. Foi a primeira vez que o IBGE incluiu dados sobre pertencimento étnico em sua pesquisa. Bernal (2009) afirma que, no censo de 2001, mais da metade das pessoas que se autodeclararam indígenas se encontram fora das terras demarcadas e a maior parte delas sendo já urbanizadas. Essa demanda em franco crescimento precisa ser considerada ao se pensar em políticas que envolvam as causas indígenas, pois “o simples fato de os índios urbanizados viverem em condições que não dependem de território para sobreviverem já é suficiente para se ter certeza de que não podem ser tratados de forma homogênea” (LUCIANO, 2006, p. 24).

Entretanto, não significa que índios urbanos tenham menos direitos em relação aos indígenas aldeados, mas sim acesso aos recursos que os possibilitem exercer sua cidadania em meio urbano e terem respeitadas suas diferenças culturais como lhes garante a Constituição.

A presença de indígenas urbanos também conduz a uma nova forma de se representá-los, longe da visão romântica e naturalizada que os encerra em condições de isolamento na floresta, ligados ao território e em sintonia com a natureza, mas como participantes efetivos inseridos na sociedade urbana e dela formadores e colaboradores nas áreas econômica, política e educacional. O que se afina com pesquisas as quais atestam, por exemplo, que “metade dos índios que vivem fora das terras indígenas no Amazonas pertence à terceira geração de pessoas nascidas na cidade [...] o que os torna não índios *na* cidade, mas índios *da* cidade” (BERNAL, 2009, p. 18).

Em nível de compreensão da realidade do indígena urbano, Bernal (2009) propõe um recorte, considerando a cidade de Manaus, que não só teve *Manaós e Barés* como seus primeiros habitantes, como tem recebido etnias vindas do Alto Rio Negro e *Sateré-Mawé*, que buscam melhor acesso à saúde e à educação, ou que vieram impulsionados pelas promessas econômicas da Zona Franca.

¹¹ Fonte: <<https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo?idnoticia=2194&view=noticia>> Acesso em: 02 de novembro de 2017.

1.4.2.1 Indígenas em Manaus

No campo arqueológico, é possível notar a participação dos indígenas na formação do país. Chama a atenção, por exemplo, na cidade de Manaus, a existência de pelo menos vinte e três sítios arqueológicos catalogados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, que se encontram no Sistema de Gerenciamento do Patrimônio Arqueológico – SGPA, contendo artefatos indígenas do período pré-colonial¹², o que faz de Manaus uma cidade construída sobre os restos históricos de um povo que já habitava o Brasil antes da chegada do europeu.

Acrescente-se a isso, na atualidade, o número expressivo de comunidades presentes em bairros da capital amazonense e os hábitos de seus moradores que reforçam a participação e a presença indígena na cultura manauara. Só em 1999, a Fundação Estadual de Políticas Indígenas – FEPI estimou a presença de 10.000 índios urbanos residindo em Manaus (BERNAL, 2009, p. 35).

O último censo de 2010, do IBGE, levantou um número de 183.500 indígenas habitando o Estado do Amazonas. Isso equivale a 20,4% dos indígenas no Brasil. Desse número, 53.985 moram fora de Terras Indígenas. É importante ressaltar que, para o IBGE,

Considerou-se como indígena: - a pessoa, residente ou não em terras indígenas, que se declarou indígena, na investigação sobre cor ou raça; ou - a pessoa, residente em terras indígenas, que não se declarou indígena, na investigação sobre cor ou raça, mas se considerava indígena, de acordo com as suas tradições, costumes, cultura, antepassados etc. (IBGE, 2012, p. 41)

A partir dessa denominação, os dados podem sofrer variações, pois há indígenas que, seja por não se aceitarem como tais, seja por terem perdido sua ancestralidade por falta de registros históricos, não se declaram como indígena.

Souza (2013) faz uma análise comparativa dos dados levantados pelo IBGE sobre o número de pessoas autodeclaradas indígenas no Amazonas e, especificamente, em Manaus.

Partindo do Censo de 1991, que foi o primeiro a incluir a categoria indígena no quesito Cor/Raça¹⁰, o número de indígenas na Região Norte foi 1,24%, e no Amazonas 3,23%. Em 2000, alcançou 1,65% e 4,02%, respectivamente. Continuando no movimento ascendente, em 2010 a Região Norte obteve 1,92% e o Amazonas 4,80% de população indígena. Já em Manaus, que vinha nessa mesma direção de aumento da população indígena, obteve 0,09%, em 1991, mas registrou queda significativa do total de indígenas, caindo de 0,56% em 2000, para 0,24% em 2010. (SOUZA, 2013, p. 20)

¹² Informações do Sistema de Gerenciamento do Patrimônio Arqueológico – SGPA, do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional – IPHAN (Fonte: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/236>> Acesso em: 02 de novembro de 2017).

Os dados apontam para uma queda no número de pessoas que se autodeclararam indígenas na capital do Estado que teve um número caminhando em ordem contrária. Esses resultados conduzem a alguns questionamentos, dentre eles a possibilidade de não se ter diminuído o número de indígenas na capital, mas sim um aumento quanto à negação da identidade indígena no contexto urbano.

Tal questionamento não é infundado, pois em casos apontados por Bernal (2009) em que indígenas urbanos já estejam na terceira geração na cidade, os vínculos com etnias podem ser quebrados por ausência de manutenção de língua, cultura e tradições por parte dos mais jovens. Basta considerar que a etnia *Baré* já habitava a região onde se formou a cidade hoje e teve uma relação amistosa com os brancos, e por isso foi considerada por outros indígenas como “índios brancos”, o que os fez ocultar sua origem étnica ao longo dos anos. A consequência disso foi a desconexão com sua cultura e a perda da Língua *Baré* em substituição pela Língua Geral – *Nhengatu*. Hoje, há um “número significativo de pessoas que não identificaram essa vinculação étnica, seja por não saberem, ou por não conseguirem informá-la precisamente, denotando a ruptura com os grupos de pertencimento anteriormente existentes” (SOUZA, 2013, p. 23). Ainda assim, o número de indígenas autodeclarados é significativo e ultrapassa o número de índios urbanos em outras capitais.

Há pouco tempo, reconheciam-se como línguas oficiais no Brasil apenas a Língua Portuguesa e Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS. Entretanto, a presença de indígenas nesse país é tão significativa que o coloca como 8º no mundo em número de idiomas falados, em que 200 línguas são ensinadas como maternas, sendo que, dentre elas, 180 são indígenas (MARTINS; MARTINS, 2015, p. 13). Atualmente, as línguas indígenas do Alto Rio Negro (AM), a língua Xerente na cidade de Tocantina (TO) e o Guaraní em Tacuru (MS) foram também reconhecidas como línguas oficiais brasileiras, o que revela um número expressivo de povos indígenas compondo a sociedade brasileira.

No caso de Manaus, a presença de tantas etnias faz dela uma cidade multilíngue, como aponta o levantamento linguístico desenvolvido por Lima e Martins (2017), em que se observa a presença de 28 comunidades linguísticas onde predominam duas línguas – L1 e L2, sendo que 25 dessas comunidades são indígenas. Somado a isso, faz-se necessário salientar que é possível diversidade de línguas e culturas coexistirem na mesma comunidade indígena, como no caso da comunidade *Parque das Tribos*, localizada no bairro Tarumã Açu, na zona urbana de Manaus. Nessa comunidade, o laudo linguístico levantado por Martins (2016)

apontou para 10 etnias coexistindo e mantendo línguas e cultura distintas, podendo-se perceber nesse lugar 11,42% das línguas indígenas faladas no Brasil.

Reconhecer tais dados é importante tanto para se compreender o indígena não de forma genérica, mas por suas etnias, como para construir narrativas sobre os povos indígenas na Amazônia que estejam mais próximas da realidade de quem eles são. Por isso, é relevante resgatar tais estudos nesta pesquisa, que tem como parte do seu tema a questão da identidade indígena e sua representação.

Ressalta-se ainda que há pelo menos três gerações de indígenas urbanos na cidade de Manaus, de diferentes ondas migratórias e grupos de idade.

A primeira geração corresponde aos índios mais antigos de Manaus que viveram boa parte de suas vidas nas terras indígenas e que chegaram na cidade entre 1970 e 1980. A segunda geração é composta por pessoas que têm hoje entre 30 e 55 anos [...] e que passaram a maior parte de suas vidas na cidade [...] a terceira geração, [...] uma população jovem (entre 15 e 30 anos), filha da cidade [...] cada vez mais presentes na paisagem étnica da cidade e nas organizações indígenas. A maior parte deles nem conhece a floresta ou as condições de vida no interior. (BERNAL, 2009, p. 217)

O que esses números revelam é que os indígenas não fazem parte apenas da história, das tradições e costumes de uma sociedade mestiça em Manaus. Eles não estão apenas inseridos no passado da cidade, mas também fazem parte do momento atual.

É certo que, se por um lado a presença de indígenas é celebrada e ostentada com orgulho, nos adereços e artesanatos oferecidos aos turistas que vêm em busca do exótico e naturalizado indígena, por outro, quando o indígena sai da floresta e passa a conviver no meio urbano, compartilhando dos mesmos hábitos e interesses do não indígena, deixa de ser bem-vindo, passando ao status de *persona non grata* em muitos meios.

Mesmo que a presença de indígenas na capital seja expressiva, o que se observa é uma resistência contra esses grupos étnicos, o que se repete em outras cidades do país e inspirou até um grupo indígena de rap – os BRÔ MC's¹³ – a denunciar o problema através da música *A vida que eu levo*, afirmando que o índio anda na cidade

[...] sendo alvo do desprezo da sociedade
 não índia, invisível (ele) perambula pelas ruas da cidade
 sentindo preconceito e a maldade na carne
 proibido de entrar no hotel no restaurante
 o mesmo que exhibe quadro de índio
 aos visitantes ação repugnante
 elite ignorante, se esquece que são ser humanos

¹³ Nas redes sociais, os Brô MC's se descrevem como "O primeiro grupo de rap indígena do Brasil, o 'Brô MC's' [que] visa com suas rimas que mesclam o Português com o idioma Guarani, amplificar suas músicas por meio das redes sociais e aproximar os não índios para os assuntos, lutas, anseios, conquistas e vitórias dos povos indígenas de todo o Brasil. Os integrantes do Brô MC's vivem na Aldeia Jaguapirú Bororó em Dourados – MS". (Fonte: <<https://www.facebook.com/pg/Brô-MCs-Rap-Índigena>> Acesso em: 22 de julho de 2017).

Mais parecem monstros tomados pelo dinheiro
 e pelo poder acham lindo os índios no quadro nas paredes
 nos artefatos, diversos artesanatos
 mas de fato tá enganando quem?
 Olha a criança com desdém, quando vem diz que não tem
 trata como se não fosse ninguém depois da oração
 todos, dizem amém [...] (BRÔ MC's, 2017)¹⁴

O desabafo da canção pode ilustrar bem a forma como o indígena é visto em muitas cidades brasileiras, incluindo Manaus. É comum, nessa capital, se celebrar o indígena em canções folclóricas de Boi-Bumbá, em adereços de penas vendidos em feiras de artesanatos e até em lojas de aeroporto e shoppings. Entretanto, em visita realizada à comunidade *Kokama*¹⁵, em novembro de 2016, por um grupo de estudantes do programa PPGICH da UEA, a líder explicou que o objetivo da escola indígena, localizada no Ramal do Brasileirinho, era valorizar e preservar a língua indígena e outros elementos relacionados à cultura de seu povo. Um deles era a pintura corporal. A líder lamentou que algumas crianças *Kokama* se envergonhassem de usar as pinturas por serem alvos de comentários discriminatórios na escola de ensino fundamental fora da comunidade, onde eram chamadas de “preguiçosas” e “sujas” por seus colegas de sala, só por usarem os grafismos corporais, que revelavam sua identidade indígena. Tal denúncia de preconceito é motivo para se questionar a forma como a identidade indígena vem sendo representada pelo indígena e pelo não indígena na cidade de Manaus.

O que se questiona nessa ocasião é o que levaria os habitantes de Manaus a negarem essa identidade tão comumente celebrada em outros contextos. Sendo uma cidade em que a participação indígena é tão facilmente notada, é relevante indagar se isso seria ainda resultado de anos de poder discursivo apregoado pelas teorias deterministas e até onde esse discurso interferiu nas representações identitárias, as quais dentre as diversas formas de se apresentarem, revelam-se também por meio de manifestações artísticas.

1.5 O HOMEM E AS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

Longe da finalidade de adornar ambientes, a arte teve para o ser humano diversas intenções comunicativas que se modificaram ao longo da história. As já apresentadas pinturas rupestres, por exemplo, “faziam parte de um ritual mágico cujo propósito era o de assegurar

¹⁴ Fonte: < <https://www.vagalume.com.br/bro-mcs/a-vida-que-eu-levo.html> > Acesso em: 6 de julho de 2017.

¹⁵ Comunidade indígena localizada no Ramal do Brasileirinho, Zona Leste de Manaus.

uma caça bem-sucedida” (JANSON, 1996, p. 15). Para os homens desse período, a imagem já possuía poder.

Esse pensamento também não era diferente para os antigos egípcios. As pinturas que se encontram nos túmulos dos reis e nobres tinham também uma finalidade que não estava ligada apenas à função de ornamento.

Num passado sombrio e distante, tinha sido costume, quando morria um homem poderoso, que seus servos e escravos o acompanhassem na sepultura. Eles eram sacrificados para que o senhor chegasse ao além com um séquito condigno. Depois, esses horrores foram considerados excessivamente cruéis ou excessivamente onerosos, e a arte acudiu em ajuda. Em vez de servos de carne e osso, aos poderosos da Terra passaram a ser oferecidas imagens como substitutos. As pinturas e os modelos encontrados em túmulos egípcios estavam associados à ideia de suprir a alma de ajudantes no outro mundo. (GOMBRICH, 1999, p. 26)

Seja através de símbolos religiosos – há quem acredite que o desenho de uma cruz proteja de perigos – ou não, a ideia de que a imagem tem poder persiste ainda. Mas assim como todo discurso, a imagem é produzida com intenção comunicativa e, se atende de forma eficiente esse objetivo, tem poder.

Na Idade Média, o poder discursivo da imagem foi bem explorado pela Igreja Católica, que viu na arte a possibilidade de “ensinar a doutrina para as pessoas que não sabiam ler” (GOMBRICH, 1999, p. 305). A Arte, então, adquiria fins didáticos e persuasivos, revelando um poder que não se explicava mais pela “magia”, mas pela força do discurso capaz de comunicar ideologias e forjar identidades. Nessa perspectiva, a próxima seção discute como a Arte pode representar identidades.

1.5.1 Arte e identidade

A Arte, de modo geral, passou por processos que implicaram em mudança de intenção discursiva, indo desde o distanciamento social parnasiano à poesia engajada da segunda geração modernista, do apelo estético do Barroco ao subjetivismo romântico e deste, ao apelo às ciências deterministas do Realismo. Saindo do viés poético e adentrando nas concepções estéticas da cidade, é possível perceber essas variações na arquitetura brasileira. Por exemplo, no Rio de Janeiro, o Teatro Municipal e a Biblioteca Nacional dividem espaço com a Catedral Metropolitana de São Sebastião do Rio de Janeiro; em Salvador, o centro histórico de arquitetura singular contrasta com a arquitetura moderna do Teatro Castro Alves; e Manaus, com os prédios construídos na *Belle Époque*, o período áureo da borracha, do qual o Teatro Amazonas fulgura como ícone principal, também divide seu espaço com construções

modernas como o edifício espelhado do Ministério da Fazenda. Essas cidades provam, por meio de sua arquitetura, que não pararam no tempo.

Da mesma forma que a arte pintada em telas ou a arquitetura da cidade evoluíram, a arte impressa em muros ou paredes também sofreu mudanças. Entretanto, por mais que se modifiquem os contextos e intenções, sendo uma manifestação de linguagem, a Arte, de forma geral, sempre terá uma intencionalidade discursiva relacionada aos lugares de fala do artista, ou de quem a patrocina. Por isso, pesa sobre o artista “não somente compreender o espírito de sua época como iniciar o processo de sua mudança” (HARVEY, 2011, p. 28) quando se tem em mãos a possibilidade de ser ouvido.

A força comunicativa da Arte de Rua expressa em murais é muito maior que outras artes expostas apenas em museus e galerias. Quanto a isso, Canclini considera grafites, cartazes comerciais, manifestações sociais e políticas, monumentos como “línguas que representam as principais forças que atuam na cidade” (CANCLINI, 2006, p. 301). É por isso que existe a possibilidade de, através dessa manifestação, analisar a sociedade de forma crítica e ainda perceber como operam os discursos através da arte e da interação comunicativa de seus participantes, revelando como se constrói a identidade dos moradores da cidade, o que permite usar a análise discursiva dessa manifestação como ferramenta para tratar de temas que vão da política à violência, da marcação de territórios ao meio ambiente, da identidade às narrativas que a formam.

Havendo tantas possibilidades comunicativas por meio da Arte, faz-se necessária a educação do olhar, para que a análise seja o mais objetiva possível, sem desconsiderar, entretanto, a sociedade nesse processo, como afirma Caune:

[...] no processo de ver e entender, o espírito não é passivo: ele registra uma representação que varia para cada indivíduo [...], nenhuma imagem se forma sem uma impregnação no espírito da memória coletiva, [...] o objeto (de arte) é o lugar de encontro entre percepções: é preciso aprender a olhar, a escutar. Não há leitura imediata, espontânea, automática. (CAUNE, 2014, p. 110-115)

Uma análise interdisciplinar da Arte de Rua pode não só revelar manifestações sociocomunicativas da cidade, mas também a identidade de seus moradores, bem como as culturas locais que se hibridizam, formando discursos perceptivos nessa modalidade artística.

1.5.2 A Arte indígena

A Arte não foi privilégio apenas das grandes cidades e seus museus a céu aberto ou galerias restritas. Os povos, que não acompanharam de perto os avanços tecnológicos e as indústrias de *pixels* ou de fabricação de tintas, continuaram a reproduzir suas manifestações artísticas, seguindo padrões e conceitos distintos dos que a Europa instituiu sobre a *Arte* – é importante considerar essa distinção e uso desse termo para tratar das artes indígenas. Sobre isso, Nunes (2011) considera que, no conceito europeu, a Arte atendia a finalidade única de contemplação, mas entre povos indígenas o conceito seria problemático, visto que os artefatos produzidos por eles teriam outras utilidades.

O “conceito de arte” é nosso: é ocidental e de raiz europeia, e se o utilizamos para falar de coisas produzidas por outras culturas que não possuem este conceito, é porque nossa própria definição de arte necessita incluir outras formas de se conceber a atividade artística, em que as práticas sociais que envolvem a produção e a apreciação de objetos ou fenômenos estéticos não são separadas do conjunto da realidade cultural da sociedade. (NUNES, 2011, p. 153)

É preciso entender esse conceito como prática social e, dessa forma, a arte indígena é ao mesmo tempo “prática, funcional e estética” (NUNES, 2011, p. 148). Ou seja, não se trata de artefatos produzidos para ficarem expostos em galerias e museus, embora se tenham muitas delas expostas em espaços assim. Antes de chegarem a esses locais, eram objetos de uso doméstico ou ritualístico usados em período anterior à chegada do europeu ao Brasil.

A pintura e as manifestações gráficas dos grupos indígenas do Brasil formam objeto de atenção de cronistas e viajantes desde o primeiro século da descoberta, e de inúmeros estudiosos que nunca deixaram de registrá-las e de se surpreender com essas manifestações insistentemente presentes ora na arte rupestre, ora no corpo do índio, ora em objetos utilitários e rituais, nas casas, na areia e, mais tarde no papel. (VIDAL, 2000, p. 13)

Os estilos, veículos e funções variam de etnia para etnia, o que conduz à constatação de que “não existe uma arte comum e geral dos índios”, mas ao se tratar de arte indígena, o termo generaliza os vários grupos étnicos que produzem objetos resultados da “execução de técnicas variadas, classificadas como cerâmica, entalhe, cestaria, plumária e tecelagem” (VELTHEM, 2010, p. 57).

A presença de indígenas no campo das artes plásticas, no conceito ocidental, ainda não tem representatividade muito expressiva, mas já se podem destacar nomes como Jaider Esbell e We’e’ena Miguel.

Figura 8 – Jaider Esbel e a artista We'e'ena Miguel com produções autorais



Fonte: <<http://entrecultura.com.br/2016/07/20/galeria-liz-medeiros-recebe-exposicao-it-was-amazon-de-jaider-esbell-na-ufpi/>> e <<http://blog-do-netuno.blogspot.com.br/2012/03/premio-destaque-mulher-presidente-das.html>> Acesso em: 06 de março de 2018.

Devido ao número de indígenas urbanos em contato com esse novo conceito, já é possível notar aqueles que utilizem a arte de forma diferente de suas tradições. O *Macuxi* Jaider Esbell expôs suas obras de temáticas ambientais e críticas na mostra “*It was Amazon*” apoiado pela Universidade Federal do Piauí – UFPI¹⁶ e a premiada *Tikuna* We'e'ena Miguel¹⁷, da aldeia *Tikuna* de Umariçu, em Tabatinga – AM, que, além de ser formada e atuar na área de Artes Plásticas, também é cantora. O envolvimento de indígenas no ramo das artes modernas, utilizando técnicas e recursos ocidentais, é tímido quanto ao número de participantes, mas não quando se trata da qualidade de seus trabalhos.

No Brasil, a representação de indígenas partindo dos próprios indígenas nas artes plásticas se encontra em fase embrionária, caso se considere o tempo em que essa representação tem sido feita por não indígenas desde a colonização. Por isso, ainda são mais recorrentes telas, murais e até esculturas que representam etnias sendo produzidas por artistas que não são indígenas.

A distinção entre formas de conceituar arte de modo geral e a arte indígena ainda aponta para outro ponto que também deve ser considerado. As produções artísticas no conceito ocidental costumam ter assinatura de um indivíduo, mas as produções tradicionais indígenas, não. Assim, a identidade de um indivíduo indígena não fica evidenciada em suas produções, mas sim a identidade do coletivo. As técnicas e estilos representam, portanto, etnias, como no caso das cestarias *Baniwa* (Figura 9) que pode ser encontrada em feiras de artesanatos e espaços culturais na cidade de Manaus, apresentando-se até na forma de objetos como placas produzidas para lembranças turísticas.

¹⁶ Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=RM-0JOWMcpo&feature=youtu.be>> Acesso em: 06 março de 2018.

¹⁷ Fonte: <<http://blog-do-netuno.blogspot.com.br/2012/03/premio-destaque-mulher-presidente-das.html>> Acesso em: 6 março de 2018.

Figura 9 – Cestaria Baniwa no espaço Uaetê e placa com nome da autora produzida por indígena da mesma etnia



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Enquanto a representatividade indígena no campo das artes plásticas, no conceito europeu, ainda é reduzida, a outra forma como tem sido conceituada é evidente na capital amazonense. Quem caminha pelo bairro Redenção, na região centro-oeste da cidade, pode ter grandes chances de se deparar com um representante da etnia *Sateré-Mawé* (Figura 10), ostentando em sua pele os grafismos feitos com tinta de jenipapo. Ou, afastando-se um pouco mais, a comunidade *Kokama*, referida anteriormente neste trabalho, onde se pode ver o ensino nas escolas indígenas sobre as pinturas corporais (Figura 10) e sua função de proteger do ataque de animais ou para dar auxílio em uma boa caçada ou colheita.

Figura 10 – À esquerda, mulheres *Sateré-Mawé* em frente à sua Associação, situada no bairro Redenção em Manaus¹⁸. À direita, grafismos corporais pintados em colunas do centro comunitário onde funciona a escola indígena Kokama, representando cobra, flor e jabuti



Fonte: <<http://amazoniareal.com.br/kakury-o-artisanato-emprededor-das-mulheres-satere-mawe/>> Acesso em: 07 de fevereiro de 2018 e arquivo pessoal da autora.

¹⁸ A geração de artesãs: Suelen, Sônia, Zenilda Neta, Jucenilda e Sâmela (Foto: Alberto César Araújo/Amreal. Fonte: <<http://amazoniareal.com.br/kakury-o-artisanato-emprededor-das-mulheres-satere-mawe/>> Acesso em: 07 de fevereiro de 2018)

As mulheres *Sateré-Mawé*, em Manaus, contam com uma renda extra, oriunda da venda de brincos, colares e pulseiras feitos de madeira, sementes e fibras vegetais. Sua arte é reconhecida, portanto, através dos artesanatos que produzem e, além disso, suas pinturas corporais. Estas se diferenciam conforme a etnia. No caso dos *Kokama*, o grafismo corporal da *cobra* é usado por homens e a *flor* por mulheres, servindo para proteção dos espíritos na floresta. O *jabuti* é o grafismo que representa a etnia e é utilizado por eles dentro ou fora da comunidade.

Devido ao contato com os não índios, alguns hábitos e costumes indígenas nessa área podem ter mudado, enquanto outros persistem, inspirando artistas locais não indígenas, como Raí e Arab, a estudarem e representarem em suas produções os indígenas brasileiros.

1.5.3 Arte de rua e territórios: muros que aproximam

O grafite, antes de ser considerado manifestação artística, foi estigmatizado e atestado como ato de vandalismo pela cultura dominante que teve como “o recurso inicial [...] a rotulagem do grafite como algo de nefasto e potencialmente destrutivo” (BACELAR, 2002, p. 4). De suas várias classificações, esteve também relacionado desde a marcação de territórios feita por *gangs* da cidade através de rabiscos inteligíveis apenas para esses grupos, ao meio de expressar opiniões e mensagens.

O caminho que vai da negação à aceitação dessa manifestação artística foi longo e atravessou a História. A forma mais próxima do que se vê hoje nos muros das cidades já era comum na França, na década de 1960. A insatisfação com o regime trabalhista em vigor na época e com o currículo das universidades levou jovens a usarem muros como forma de transmitir a outros seus ideais. Os muros passavam a ser veículos de comunicação nas cidades. Se foram criados, inicialmente, para separar, agora, adquiriam novos sentidos por meio das mensagens grafitadas neles, unindo estudantes e trabalhadores franceses que exigiam mudanças na forma de governar o país. Dessa forma, “as universidades e as ruas, especialmente nos locais de manifestações, foram cobertas de pichações. Destacaram-se certos *slogans* lançados por grupos anarquistas ou situacionistas, por exemplo: É proibido proibir” (THIOLLENT, 1998, p. 75).

Atacando o próprio muro, grafites e pichações foram estampados, durante essa mesma década e atravessando as próximas, nos muros de Berlim. Mais uma vez os muros foram ressignificados, não apenas com frases de protestos, mas ganhando outras formas

associadas ao *Hip-hop* americano, pois, nos Estados Unidos, muros, paredes e metrô também foram utilizados como veículos de comunicação, principalmente na década de 1980, usados para autopromoção ou demarcação de territórios por gangues e, também associados ao movimento *Hip-hop*.

Nas três últimas décadas, em busca de reconhecimento como artistas, não como membros de gangues, alguns grafiteiros aperfeiçoaram seu estilo, seus traços, seus objetivos, ao ponto até de estabelecer parcerias com prefeituras e galerias, conquistaram espaços maiores e se tornaram conhecidos através das produções de grandes murais, obtendo o prestígio da sociedade que festeja e até investe nessa manifestação. No início dessa nova vertente da Arte de Rua, destaca-se que

Alguns grafiteiros, como Jean-Michel Basquiat, Keith Haring e Kenny Scharf partiram para a livre figuração, elaborando o grafite no sentido plástico e se distanciando das *tags*. Imediatamente a crítica, os jornalistas e a população em geral passaram a ver com outros olhos esse tipo de grafite figurativo, carregado de elementos psicológicos e com estilos definidos. A reação foi a mesma por parte dos museus e galerias que rapidamente acolheram os “jovens pintores da rua”. (LARA, 1996, p. 85)

Essa forma de comunicação ricamente visual que se observa em murais grafitados, produzidos por esses “jovens pintores de rua”, exige habilidades interpretativas a serem desenvolvidas ao mesmo tempo em que essa manifestação alcança os espaços urbanos. Pesavento (1999, p. 18) afirma que a “complexidade do meio urbano pode vir a tornar-se um elemento de reeducação do olhar, propiciando a captação de uma nova coerência para o mundo” e completa “a decantada crise dos paradigmas e a complexidade da vida contemporânea impôs aos ‘leitores do urbano’ uma concepção multifacetada de análise” (PESAVENTO, 1999, p. 9). O que se vê, hoje, é, portanto, uma nova forma de marcar território que implica também novas leituras.

O novo olhar proposto por Pesavento (1999) conduz a uma mudança de concepções que se tinham não só sobre os grafites, mas sobre os próprios muros, inicialmente construídos para separar público de privado, delimitando territórios que não poderiam ser invadidos, restringindo a liberdade de ultrapassar fronteiras. Nas cidades, os muros ganham, com os murais grafitados, novos sentidos, diferentes da segregação, pois expõem discursos visuais que refletem o pensamento não de um único artista, mas de *crews*¹⁹ que compartilham da mesma ideia e se esforçam para imprimir seus pensamentos de forma coletiva em muros e paredes de viadutos.

¹⁹ Grupos de grafiteiros que se reúnem para produzir trabalhos coletivos.

1.5.3.1 Arte de rua em Manaus

Na capital amazonense perdurou, por muito tempo, o discurso do colonizador expresso na arquitetura dos prédios da cidade, construídos de forma a remeter às cidades europeias, no período da “*Belle Époque*”. Pedras e peças de metais eram trazidos diretamente da Europa e usados para construir a *Paris dos Trópicos*, soterrando vestígios de uma outra cidade, fazendo parecer que a história de Manaus tivesse começado no período áureo da borracha e não houvesse outros moradores antes disso. Entretanto, os vestígios em sítios arqueológicos e museus provam que uma outra cidade existiu antes da chegada do europeu.

Como uma obra de arte, “toda a cidade pode se apresentar como um discurso” (RAMA, 2015, p. 47) que é capaz de revelar a identidade do lugar e, na capital amazonense, discursos se atravessam, não somente por meio de linguagem verbal, mas da arquitetura e da arte. Os prédios construídos na “*Belle Époque*” revelavam, por exemplo, a identidade europeia. As construções mais modernas já denotam o hibridismo de identidades característico da globalização. E sobre essas novas construções outras identidades podem ser visualizadas por meio de murais grafitados, não apenas revelando artistas identificados por seus estilos, como também as representações de outros participantes presentes em suas obras, dentre os quais destacam-se indígenas de diversas etnias moradoras da cidade ou não, podendo lembrar tanto o passado da formação identitária da cidade, como também trazer reflexão sobre a participação deles no presente.

Sobre a motivação para essas representações, em uma entrevista, Raí Campos afirmou que admira a visão de mundo dos indígenas e fazia questão de compartilhar essa visão com a cidade²⁰. Hipz, outro artista de rua, questionado sobre o mesmo tema respondeu: “Eu acho que quando uma pessoa passa e vê a índia, ela se sente representada, e eu acho isso muito válido! Você vê uma arte e se identifica” (BATISTA; PEREIRA, 2017, p. 64). Apesar de esses e outros artistas se interessarem pela temática indígena, é importante ressaltar que a Arte de Rua em Manaus apresenta diversos outros temas os quais não são tratados por não serem o foco desta pesquisa.

Diferente dos vestígios encontrados atualmente em museus, a Arte de Rua pode revelar, de maneira muito mais abrangente, que os indígenas não fazem parte apenas da história de formação do país, mas continuam vivos e atuantes. Os murais grafitados por

²⁰ Entrevista realizada em 2016 pelo projeto “Arte sem Fronteiras”, publicada na página do projeto em <<http://artessemfronteiras.com/artista-raiz-campos/>> Acesso em: agosto de 2017.

artistas como esses são mais abrangentes que as peças de museus por não estarem presos a quatro paredes, mas em uma galeria a céu aberto, acessíveis a um público diverso. É por essa capacidade de alcance que “o uso político da mensagem artística foi extraordinariamente frequente na colônia” (RAMA, 2015, p. 10). Hoje, ainda pode ser usada dessa maneira, prova disso é a parceria da Prefeitura de Manaus com artistas de rua que foram patrocinados para produzir murais nos vários viadutos da cidade.

Ao considerar os frutos da interação social, Vassão declara que “é a sociedade que constrói a cidade, e essa passa a ser uma espécie de espelho, sobre o qual rebatemos nossa cultura” (VASSÃO, 2016, p. 84). Essa ideia também é defendida por Mesquita (2016), pois segundo ele, os espaços da *urbe* repercutem os desejos dos homens, materializando sonhos e imaginação dos seus usuários. Daí se entender que os grafites podem representar também a sociedade e seus sonhos.

A Arte de Rua, pelo que já se observou até aqui, é capaz de, através de seus múltiplos recursos semióticos, reproduzir as ideologias de quem as produz e até mesmo aspectos da sociedade, isso porque, como qualquer forma de arte, essas manifestações “produzem seu espaço no pensamento e se traduzem em discursos” (PESAVENTO, 1999, p. 15).

A cidade é construída por indivíduos inseridos no coletivo, o que torna seus moradores escritores e leitores dela, sendo que há várias formas de comunicar, usando, para isso, a cidade. Os grafites, pichações e murais são uma dessas formas, tanto que são denominados como “escritas de rua”. Tal manifestação pode ocorrer

[...] ora de forma espontânea, por meio de um muro concedido, ora recebe o incentivo de uma agenda cultural voltada para este fim e articulada pelos próprios artistas, composta por iniciativas que permitem a execução e a difusão dessas escritas. (BATISTA; PEREIRA, 2017, p. 54)

Quer sejam de forma individual ou coletiva, as escritas de rua como pichações, grafites e murais conquistaram espaços dentro e fora da periferia. Em Manaus, inicialmente, havia “um triângulo de pintura: Parque Dez, Constantino Nery, Djalma Batista e Centro” (BATISTA; PEREIRA, 2017, p. 63). Hoje, esses espaços continuam sendo disputados, mas pode-se encontrar dessas manifestações, comerciais ou não, em todos os grandes bairros da cidade.

Os movimentos coletivos são sempre mais perceptíveis por tomarem muros maiores, os quais, antes desempenhando a única função de separar público do privado, agora, agregam grupos que se reúnem para expor seus discursos. Batista e Pereira (2017) apresentam alguns

desses movimentos coletivos em Manaus: *Roda de Rima*, *Hip Hop Roots*, *Black&White*, *Compacto* e *Projeto Casa Cultural*.

Dentre esses movimentos coletivos, destaca-se, em Manaus, o “Festival Amazônia Walls”²¹, que ocorreu em agosto de 2017, patrocinado pela prefeitura. O evento reuniu, sob a direção de Rogério Arab, vários artistas como Babu Seteito, André Hulck, Raí Campos (Raiz) e Jonison Oliveira, o qual assina sob a *tag* de Signos (Figura 11), que expuseram, através da Arte, seus olhares e impressões sobre a cidade localizada no centro da floresta Amazônica.

Figura 11 – Yanomami – Arte de Jonison Oliveira (Signos) produzida no “Festival Amazônia Walls”, no viaduto da avenida Constantino Nery, Manaus



Fonte: <<https://www.facebook.com/341973536224775/photos/a.341977559557706/345433225878806/?type=3&theater>> Página do Festival Amazônia Wall no Facebook. Acesso em: 23 de setembro de 2017.

Ao exporem uma arte relacionada a personagens reais da Amazônia, incluindo indígenas e a biodiversidade característica dessa região, as paredes dos viadutos não mais sustentam apenas os caminhos que ligam um bairro ao outro, mas também os que aproximam os habitantes dessa cidade não só às suas raízes históricas de formação indígena, como também ao número significativo de indígenas que moram atualmente em Manaus, revelando a identidade que obstáculos históricos e culturais buscaram apagar, através da própria construção da cidade, que soterrou igarapés e derrubou florestas, ou da forma como as narrativas sobre indígenas foram construídas.

²¹ As artes produzidas em viadutos e passagens de nível da cidade giram em torno de personagens reais da Amazônia: indígenas, ribeirinhos, animais e imagens que remetem tanto à espiritualidade indígena quanto à biodiversidade presente na região.

Emprestando os grafismos indígenas utilizados em pinturas corporais ou artesanatos, o hibridismo cultural é revelado na mistura das técnicas e ferramentas características da Arte de Rua às formas e traços usados por diferentes etnias, dentre as quais, algumas moram na própria capital.

Os territórios são, enfim, atravessados sem barreiras que impeçam o intercâmbio cultural. Um gênero multimodal e híbrido como esse precisa, como já observado por Pesavento (1999), para ser compreendido, de métodos de análise que sejam suficientemente abrangentes e capazes de extrair, revelar e interpretar os discursos e ideologias que se cruzam na Arte de Rua. Portanto, apresentam-se, a partir desse ponto, conceitos relacionados à proposta de análise discursiva que se pretende aplicar nesta pesquisa.

1.6 A PRÁTICA SOCIAL DO DISCURSO VISUAL

A linguagem corporal, as imagens visuais e a música são exemplos de práticas sociais. Entende-se por práticas sociais “as articulações de diferentes tipos de elementos sociais associados com áreas particulares da vida social [...] elas articulam o discurso (enquanto linguagem) juntamente com outros elementos sociais não-discursivos” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 25). A Arte de Rua é uma prática social que se originou no meio urbano e, como tal, o discurso pode figurar nela de três modos: como uma parte da atividade social dentro da prática, em representações e na constituição das identidades – esse último designado como função identitária (FAIRCLOUGH, 2001, p. 92). Por serem construídas ao longo do discurso, as identidades podem tanto ser representadas na arte, como modificar os discursos que constroem a identidade do espectador, contribuindo “para a construção do espaço público, para a orientação das relações sociais, para a participação na elaboração dos conteúdos do pensamento” (CAUNE, 2014, p. 13), sendo, portanto, um meio de comunicar uma representação da sociedade, enquanto constrói a identidade desta.

É certo que arte comunica, o que faz dela uma linguagem e, deste modo, segundo Halliday (2004, p. 24), “é usada para entender nossa experiência e realizar nossas interações com outras pessoas”. Na busca por entendê-la, os métodos usados devem interagir com o que se passa nos processos sociais em que o homem se envolve. Daí afirmar que a linguagem opera em contextos nos quais os interlocutores produzem seus textos. Por essa razão, uma análise textual só pode ser completa se observar os contextos, que, segundo Halliday (2004),

dividem-se em dois: contexto de cultura e contexto de situação, ilustrados no seguinte quadro (Ver Quadro 1).

Quadro 1 – Contextos em que a Linguagem se insere

TEXTO	
Contexto de Cultura	Contexto de Situação
Ideologias	Campo (atividade efetuada pelos participantes)
Convenções Sociais	Relação (vínculo existente entre os participantes)
Instituições	Modo (canal de comunicação utilizado)

Fonte: Tabela criada pela autora, considerando os estudos da LSF.

As variáveis contextuais estão associadas às funções da linguagem: As metafunções atreladas à assimilação do meio; ao relacionamento com as outras pessoas e à estrutura da mensagem, conforme ilustra o Quadro 2.

Quadro 2 – Metafunções da Linguagem de Halliday (2004)

METAFUNÇÕES DA LINGUAGEM	
Metafunção Ideacional	Assimilação do meio
Metafunção Interpessoal	Relacionamento com outras pessoas
Metafunção Textual	Estrutura da mensagem

Fonte: Tabela criada pela autora, considerando os estudos da LSF.

Os estudos de Halliday (2004) através da Linguística Sistêmico-Funcional – LSF estão associados, principalmente, com a língua, mas servem de base para todo tipo de linguagem, incluindo as que fazem uso de recursos semióticos, devido ao caráter multifuncional de suas teorias que melhor se adequavam às necessidades da pesquisa social, pois considera o contexto em que os textos estão inseridos e, assim como “os textos variam sistematicamente de acordo com os valores contextuais [...] de acordo com a natureza dos contextos em que são utilizados” (HALLIDAY, 2004, p. 27), a arte, por ser uma linguagem como os textos o são, passa, dessa forma, pelas mesmas variações de valores comunicativos.

A Teoria Sistêmico-Funcional de Halliday (1994, 2004) é

Sistêmica porque vê a Língua como rede de sistemas linguísticos interligados, das quais nos servimos para construir significados, fazer coisas no mundo. [...] é *funcional* porque explica as estruturas gramaticais em relação ao significado, às funções que a linguagem desempenha no texto. (FUZER; CABRAL, 2014, p. 19)

Partindo desse princípio, a LSF serviu de apoio para outros estudos linguísticos relacionados também às linguagens que se utilizam de recursos semióticos não associados apenas à língua.

Exemplo dessas abordagens são as pesquisas relacionadas à Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 2001; 2003), segundo as quais “a linguagem (e mais amplamente ‘semiosis’ – ‘semiótica’, incluindo, por exemplo, significação e comunicação por meio de imagens visuais) é um elemento do social em todos os níveis” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 24); à Teoria da Comunicação Multimodal, que trata dos usos dos vários modos semiótico; e à Gramática do *Design* Visual (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006 [1996]). Essas duas últimas propõem uma metodologia interdisciplinar para a análise de imagens e são elas que servirão de fundamentos metodológicos para analisar os discursos revelados nos murais grafitados que servem de *corpus* para essa pesquisa.

1.6.1 Teoria Multimodal da Comunicação – TMC

Por muito tempo predominou, na cultura ocidental, a preferência por um modo monomodal de comunicação e, para exemplificar esse fato, Kress e van Leeuwen (2001) citam os romances, os textos acadêmicos e documentos oficiais que eram produzidos sem nenhuma ilustração e eram graficamente uniformes. Outro caso citado por esses teóricos eram “as pinturas que usavam sempre os mesmos suportes (telas) e os mesmos meios (óleo), seja qual fosse seu estilo ou subjetivo” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 1). Assim, as teorias para estudos desses objetos também eram monomodais: havia uma linguagem para falar sobre linguagem (Linguística), outra para falar sobre Arte (História da Arte) e da mesma maneira se procedia para o estudo de outras áreas.

Mas diante do contexto atual, o domínio da monomodalidade, segundo esses teóricos, tem dado lugar à multimodalidade, um campo de aplicação definido como “a combinação dos diferentes modos semióticos na construção do artefato ou evento comunicativo” (VIEIRA; SILVESTRE, 2015, p. 8). Preocupados com esse novo contexto, Kress e van Leeuwen (2001) buscaram criar uma teoria apropriada às práticas semióticas contemporânea em que os modos semióticos (gestos, olhar, cores, etc) se misturam nos eventos e práticas discursivas e, ao analisarem a questão do significado em uma Teoria Multimodal de Comunicação, definiram quatro extratos que se relacionam com a Linguística Funcional de Halliday: Discurso, *Design*, Produção e Distribuição.

O *Discurso* são conhecimentos de realidade socialmente construídos e podem ser expressos através de textos e imagens, sendo apropriados por atores sociais em contextos sociais específicos; o *Design*, a forma como esses textos e imagens são planejados para cooperarem entre si, atingindo diferentes objetivos comunicativos, eles são “meios para perceber discursos no contexto de uma dada situação de comunicação” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001 p. 5); a *Produção* trata de como os discursos são produzidos e como eles são colocados à disposição dos consumidores em diferentes contextos sociais e culturais, ela “não só dá forma perceptível ao design, mas acrescenta significados que fluem diretamente do processo físico de articulação e da qualidade física dos materiais utilizados” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 21); e a *Distribuição* se refere à “recodificação técnica de produtos e eventos semióticos para fins de gravação ou distribuição” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 21).

Os princípios da multimodalidade podem ser usados de diferentes formas e, segundo Kress e van Leeuwen (2001, p. 3), “é possível elaborar gramáticas detalhadas para cada modo semiótico”, as quais se baseiam nas teorias de Halliday (2004 [1978]), sendo a Gramática do Design Visual (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006 [1996]) a que trata da semiótica da imagem, na qual foram desenvolvidas categorias de análise de gêneros multissemióticos, as quais atendem à proposta desta pesquisa cujo *corpus* não fazem uso de uma língua, mas da linguagem visual que é objeto de pesquisa desses teóricos.

1.6.2 Gramática do *Design Visual* – GDV

Uma bandeira de qualquer país, quando queimada, causa comoção não por questões de poluição do ar, ou por se considerar um desperdício de matéria-prima, mas por essa imagem estampada no tecido representar um símbolo de valor patriótico. Da mesma forma, uma caricatura – uma imagem com traços distorcidos com fim humorístico ou crítico – de Maomé, um ícone religioso para os muçulmanos, foi capaz de motivar o atentado terrorista ao jornal francês Charlie Hebdo. Ainda sobre o poder da imagem e o discurso nela presente, pode-se acrescentar a fotografia “Execução em Saigon”, que rendeu o Pulitzer, em 1969, a Eddie Adams, o qual registrou o momento do disparo feito pelo general vietnamita contra um vietcongue.

Em discussões na disciplina “Tópicos de Interdisciplinaridade”, com os professores Geraldo Vale e Tatiana Santos, no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências

Humanas, da UEA, apresentou-se que, sobre o poder dessa imagem, Adams afirmou “o general matou o vietcongue; e eu matei o general com a minha câmera”, visto que, após a repercussão da fotografia, o general foi gravemente ferido, teve uma das pernas amputadas e atendimento médico negado por um hospital australiano, pois a imagem fizera com que ele fosse interpretado como vilão.

Casos em que imagens motivam mudanças comportamentais, ou que interferem no curso da história, provam que é possível transmitir discursos e ideologias sem o uso da língua. Daí a necessidade de se considerar que os estudos sobre imagens, ou estudos semióticos, tornaram-se fundamentais para a compreensão de discursos e sua relação com a sociedade, visto que elas têm poder discursivo tanto quanto a própria língua. Pignatari considera que “a semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando trazidas sob a forma de palavras” (PIGNATARI, 2004, p. 20), afirmação essa comprovada nos exemplos já citados.

Diante do uso cada vez mais comum de imagens no processo comunicativo, Kress e van Leeuwen (2006 [1996]) perceberam que comunicação visual seria cada vez menos domínio de especialistas e passaria cada vez mais a fazer parte do domínio da comunicação pública. Tal previsão se confirma na grande quantidade de textos multimodais que circulam pelas redes sociais como os *memes*, ou os *emoticons*, que têm substituído palavras e até frases em mensagens de texto. Fora do contexto de internet, podem-se usar ainda como exemplo os grafites, que conquistaram, nos últimos anos, espaço de evidência nas grandes capitais do mundo, portando marcas ideológicas em seus discursos e carecendo de métodos de análise que possibilitem a identificação e compreensão delas.

Kress e van Leeuwen (2001) perceberam que a compreensão de textos multimodais viria a ser questão de sobrevivência, principalmente no mercado de trabalho. Pensando nessa necessidade, propuseram uma gramática – A Gramática do *Design* Visual – GDV – que se relaciona com os estudos da Semiótica Social e pode ser usada para leitura de imagens na cultura ocidental, isso porque no Ocidente se constroem textos da esquerda para a direita, afetando a maneira de se produzir comunicação visual. Sendo assim, a GDV não se trata de um método universal para análise de imagens, mas que pode ser aplicável sem entraves em pesquisas que tratem de recursos linguísticos multimodais em qualquer país ocidental, como o Brasil.

A língua é estudada em seus fonemas, palavras e estruturas frasais, podendo ser organizada e analisada por meio de uma gramática. Com imagens o processo não é diferente. Conforme a Gramática do *Design Visual*,

O que é expresso na linguagem através da escolha entre diferentes classes de palavras e estruturas frasais, pode, na comunicação visual, ser expresso através da escolha entre diferentes usos de cores e diferentes estruturas composicionais. E isso afetará o significado. (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006 [1996], p. 2)²²

Assim como a gramática de uma língua se propõe a conceder métodos para a análise dos elementos estruturais dela a fim de melhor compreendê-la, a Gramática do *Design Visual* de Kress e van Leeuwen (2006 [1996]) também provê métodos para a análise de recursos linguísticos que se utilizam de imagens, o que possibilita compreender os discursos que os modos semióticos de linguagem carregam. A contribuição da GDV não atende apenas aos observadores e analistas de imagens, mas auxilia também artistas, oferecendo-lhes recursos para que atinjam seus objetivos comunicativos.

Para esses teóricos, “as estruturas visuais não reproduzem apenas estruturas da realidade, mas estão ligadas aos interesses das instituições sociais, sendo, assim, ideológicas” (KRESS, VAN LEEUWEN, 2006, p. 47). A GDV, por estar relacionada aos estudos de Halliday (2004 [1978]), conforme ilustra o Quadro 3, dialoga com as pesquisas sociais de análise do discurso, permitindo que essa metodologia contribua para a análise dos discursos visuais presentes nos murais apresentados nesta pesquisa.

Quadro 3 – Comparação entre as teorias e categorias analíticas da GDV e da LSF

Metafunções da GDV Kress e van Leeuwen (2006 [1996])	Categorias	Metafunções da LSF Halliday (2004 [1978])
Representacional	Categorias dos processos narrativos e conceituais	Ideacional Representa aspectos do mundo
Interativa	Categorias de contato, atitude e distância social	Interpessoal Interpreta relações sociais
Composicional	Categorias de valor da informação, saliência e moldura	Textual Conecta partes do texto

Fonte: Quadro criado pela autora, considerando os estudos da LSF e GDV. Baseado em Halliday (2004 [1978]) e Kress e van Leeuwen (2006 [1996]).

Halliday (2004 [1978]) apresentou uma abordagem sobre a Linguagem e seus usos, os quais denominou de Metafunções: Função Ideacional – uma função de representar o mundo ao

²² As traduções dos originais são de responsabilidade da autora.

redor e dentro de nós; Função Interpessoal – responsável por promover interações sociais e relações sociais; Função Textual – que mantém a coerência e coesão no texto, conectando suas partes. Kress e van Leeuwen (2006 [1996]), considerando esse conceito, declararam que todo modo semiótico cumpre uma Função Representacional; uma Função Interativa; e uma Função Composicional, respectivamente às funções Ideacional, Interpessoal e Textual de Halliday. Entender a existência dessas metafunções da linguagem em recursos semióticos será fundamental para analisar os discursos.

1.6.2.1 Significado representacional

Considerando-se isso, tem-se que o Significado (ou metafunção) Representacional, que se associa à Metafunção Ideacional de Halliday, relaciona-se à capacidade da imagem de narrar acontecimentos do mundo material – *representações narrativas* – ou de conceituar ideias – *representações conceituais*.

As *representações narrativas* tratam de participantes interativos – PI (nesta pesquisa estes seriam os artistas que produziram os murais em análise e os observadores dessas imagens) e participantes representados – PR, bem como as ações dos PR identificadas por *vetores*, que “podem ser formados pelo corpo ou membros do corpo ou por ferramentas em ação, mas existem muitas outras maneiras de transformar elementos representados em linhas diagonais de ação” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 59). Diferentes tipos de processos narrativos podem ser criados a partir de diferentes tipos de *vetores*. Abaixo segue o quadro explicativo (Quadro 4) de como acontecem essas representações visuais.

Quadro 4 – Representações Narrativas

Representações Narrativas (acontecimentos do mundo material)	Ação (equivalem aos verbos transitivos e ao verbo intransitivo)	Transacional: Dois participantes (um ator por meio de um vetor; uma meta atingida pelo vetor).
		Bidirecional: Dois participantes que são, ao mesmo tempo, ator e meta.
		Não transacional: Há um ator sem meta.
	Reação	Transacional: Olhar do PR para o fenômeno na imagem.
		Não transacional: Olhar do PR para o fenômeno fora da imagem.
	Outros processos	Mentais e Verbais (falas em balões ou caixas de texto); de Conversão (PR é autor e meta); de Simbolismo Geométrico (não há participantes, somente vetor).

Fonte: Elaboração da autora com base em Kress e van Leeuwen (2006 [1996])

Os vetores indicam um *processo transaccional* quando há dois participantes, sendo um ator que, por meio de um vetor (corpo, parte do corpo, ferramenta), busca atingir uma meta (um objeto ou outro PR). Quanto ao *processo bidireccional*, é percebido quando os dois PR são, ao mesmo tempo, ator e meta, e usam vetores para alcançarem um ao outro mutuamente. O *processo não-transaccional* seria como os verbos intransitivos, em que não há uma meta representada a ser alcançada, mas apenas um ator (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006).

Nos *processos reacionais* não há atores, mas reagentes, não há metas, mas fenômenos. O *reagente* deve ser um humano, ou um animal que tenha feições parecidas com a de um humano, que reage, observando a ação narrada na imagem (fenômeno). Essas reações podem ser *transacionais*, quando o reagente se direciona para o fenômeno dentro da imagem, ou *não transacionais*, quando o reagente volta-se para o fenômeno fora da imagem (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006).

Há ainda outros processos como os Mentais e Verbais (falas em balões ou caixas de texto); os de Conversão (usados em diagramas que indicam ciclos, em que o PR é meta para um participante e ator para outro); de Simbolismo Geométrico (não há participantes, somente vetor) (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006).

Além das representações narrativas evidenciadas pelos vetores e participantes representados, há também as *representações conceituais* que evidenciam a identidade desses participantes, “representando-os em termos de sua essência, mais generalizada e mais ou menos estável e atemporal, em termos de classe ou estrutura de significado” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 79), o que possibilita a percepção deles enquanto membros de um grupo. Elas podem ser demonstradas por processos classificatórios, analíticos e simbólicos (ver Quadro 5).

Quadro 5 – Representações Conceituais

Representações Conceituais (conceituam alguma ideia)	Classificatório: reagrupam os elementos da imagem por grupos de similaridade.
	Analítico: os portadores se envolvem com os elementos que os atribuem.
	Simbólico: os recursos imagéticos sugerem ideias e conceitos, simbolizando algo.

Fonte: Elaboração da autora com base em Kress e van Leeuwen (2006 [1996]).

Os *processos classificatórios* relacionam participantes entre si por meio de uma taxonomia em que um conjunto de participantes desempenhará o papel de subordinados em relação a um outro participante, reagrupando-os por grupos de similaridades. Os *processos*

analíticos relacionam os participantes numa estrutura de parte-todo, “envolvendo dois tipos de participantes: um portador (o todo) e um número de atributos possessivos (as partes)” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 87). Esse segundo processo é exemplificado por esses teóricos através das fotografias de moda em que as roupas usadas por modelos (as partes) representam as marcas que se pretendem vender (o todo). E os *processos simbólicos* “tratam do que o participante significa ou é” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 105), o que pode ser atribuído ou sugerido por meio de recursos imagéticos como o uso de cores, de contraste, de foco, etc.

1.6.2.2 Significado interativo

O significado interativo – ou *metafunção interativa* – retoma a Metafunção Interpessoal da LSF e está atrelada à relação imagem-observador, podendo salientar as relações de poder ou de proximidade, pelas categorias de *contato*, *distância social e atitude*, além de especificar a modalidade da representação – se é naturalista ou abstrata. As imagens constroem relações entre os participantes representados e o observador, através de recursos visuais como o ângulo formado entre o corpo do participante e o leitor no eixo horizontal, ou por meio da direção do olhar e dos vetores. Esta última pode ser definida pelas categorias de *contato* (ver Quadro 6).

Quadro 6 – Categoria de Contato

CONTATO	
Demanda	O olhar ou vetores estão posicionados na direção do olhar do observador, ou seja, o contato estabelecido demanda alguma coisa do observador.
Oferta	Não há contato estabelecido nem pela direção do olhar, nem por vetores direcionados do PR ao PI.

Fonte: Elaboração da autora com base em Kress e van Leeuwen (2006 [1996]).

Quando o PR olha diretamente nos olhos do observador ou aponta na direção do espectador da imagem, um contato é estabelecido. Nesse caso “o olhar do participante demanda que o observador entre em um tipo de relação imaginária com ele ou ela [...] o mesmo se aplica a gestos” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 118). O contato estabelecido está, nesse caso, no nível da *demanda*. Por outro lado, se não há contato nem por meio do olhar, ou através de vetores, “o observador não é objeto, mas sujeito do olhar e o participante representado é o objeto de escrutínio desapaixonado do observador” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 119), a imagem fica, portanto, no nível da *oferta*.

A escolha da *distância social* também estabelece níveis de relações entre PI e PR e pode ser percebida no *close-up* que se faz sobre o PR. Quanto maior for o *close-up*, maior será a intimidade social estabelecida entre PR e PI (ver Quadro 7).

Quadro 7 – Categoria de distância social

DISTÂNCIA SOCIAL	
Íntima/Pessoal	<i>Close shot</i> – foco fechado no PR, onde se vê apenas ombro, cabeça e o rosto do participante representado.
Social	<i>Medium shot</i> – foco um pouco mais aberto, permitindo visualizar da cintura, ou joelho até a cabeça do PR.
Impessoal	<i>Long shot</i> – foco aberto, mostrando o corpo inteiro do PR e, às vezes, o espaço onde está localizado.

Fonte: Elaboração da autora com base em Kress e van Leeuwen (2006 [1996]).

A linguagem para definir a distância social é a mesma utilizada em cinema, correspondendo aos diferentes campos de visão e, assim como um diretor de filmagem escolhe a melhor distância, considerando o efeito que pretende provocar, um artista plástico ou um fotógrafo escolhem representar um sujeito, ou objeto, usando focos diferentes considerando um propósito comunicativo associado à relação PI-PR. É importante ressaltar que, assim como na categoria de contato, a “relação entre os participantes humanos representados na imagem e seu observador é uma relação imaginária” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 126).

O envolvimento entre PR e observador também pode ser definido pela categoria de *atitude*, determinada pelo ângulo horizontal e pelo ângulo vertical entre observador e imagem. O primeiro define o quão envolvido ou não o observador está com o PR. O segundo ressalta a relação de poder que há entre eles (ver Quadro 8).

Quadro 8 – Categoria de Atitude

ATITUDE		
Ângulo Horizontal: Relação entre o plano frontal do produtor da imagem e o plano frontal do PR. Indica envolvimento ou afastamento.	Frontal	O plano frontal do Produtor e o plano frontal do PR caminham paralelos. Convida o observador a fazer e se sentir parte do mundo retratado.
	Oblíquo	O PR é representado de lado, não de frente. É menos íntimo e deixa o observador afastado do mundo retratado.
Ângulo Vertical: Relação de poder entre PI e PR.	Alto	O PI tem poder sobre o PR. Poder do observador.
	Equânime (Na linha dos olhos)	Não há diferença de poder entre PI e PR. Igualdade de poder
	Baixo	O PR tem poder sobre o PI. Poder do PR.

Fonte: Elaboração da autora com base em Kress e van Leeuwen (2006 [1996]).

O ângulo horizontal pode ser frontal ou oblíquo, os quais são explicados por Kress e van Leeuwen da seguinte forma:

O ângulo frontal diz ‘o que você vê aqui é parte do nosso mundo, algo com o qual estamos envolvidos’. O ângulo oblíquo diz ‘o que você vê aqui não é parte do nosso mundo, é parte do mundo deles, algo com o qual não estamos envolvidos’. (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 136)

Dessa forma, se o PR aparece num ângulo horizontal frontal, a relação entre ele e o observador transmitirá um maior envolvimento que se estivesse representado em um ângulo horizontal oblíquo.

O ângulo vertical trata da relação de poder entre o PR e o observador e pode ser alto, baixo ou equânime. No primeiro caso, o Participante Interativo – PI, ou observador, vê o PR de uma posição alta, um ponto de vista de poder. No segundo caso, o PR passa a ter o poder sobre quem observa a imagem. No último caso, não há relação de poder entre PR e observador, pois se encontram na mesma linha do olhar, transmitindo uma relação de igualdade.

Por meio da Metafunção Interativa, também se estabelece a modalidade da representação que pode ser: Naturalista ou Abstrata, o que vai depender, principalmente no campo das Artes, de o quanto a representação ficou mais próxima, ou não da realidade. Se no uso da cor, textura, saturação, contraste, pano de fundo e outros recursos para a representação criada foram considerados aqueles que a tornariam mais próxima da realidade, a representação seria naturalista. Caso contrário, se a representação se distanciasse da realidade, seria considerada abstrata.

1.6.2.3 Significado composicional

Significado ou metafunção composicional contempla os valores dos elementos representados, considerando a posição deles compondo a imagem num todo, as cores utilizadas, o brilho, a saturação e outros recursos de composição imagética. Na cultura ocidental, é comum a tendência de atribuir valores a cada item representado conforme a área que ele ocupa no veículo comunicativo, o que nessa pesquisa seria a posição que os elementos representados ocupam no mural (ver Quadro 9). As posições Direita/Esquerda, por exemplo, estão associadas ao Dado/Novo, segundo a GDV; enquanto as de Topo/Base relacionam-se ao Ideal /Real; e Centro/Margem, com informação principal e complementar.

Quadro 9 – Categoria de Valor Informativo

VALOR INFORMATIVO	
Dado (esquerda)/Novo (direita)	Na esquerda da imagem está posicionada a informação já conhecida pelo observador; à direita, a informação nova, mais importante.
Ideal (acima)/ Real (abaixo)	No topo da imagem está a informação ideal, apelando para a emoção do observador; na base, a informação real.
Centro/Margem	O centro é o núcleo da informação; às margens ficam as informações secundárias.

Fonte: Elaboração da autora com base em Kress e van Leeuwen (2006 [1996]).

Se uma linha vertical divide a imagem observada ao meio, tem-se, à esquerda, algo que seja familiar ao observador, algo que ele já conhece e, à direita, algo não conhecido até aquele momento, algo que requer maior atenção.

Para que alguma coisa seja considerada DADO, significa que foi apresentada como algo que o observador já conhecia, como algo familiar, como ponto de partida acordado para a mensagem. Para algo ser NOVO, significa que é apresentado como alguma coisa que ainda não é conhecida, ou talvez, não foi acordada pelo observador e, conseqüentemente, o observador deve lhe dar atenção especial. (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 181)

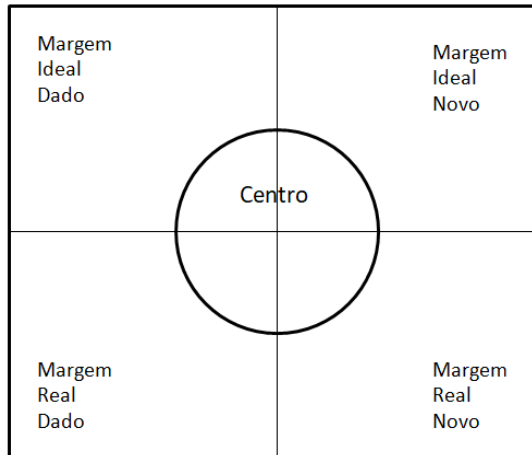
Segundo a teoria proposta, o que está à esquerda da imagem tem menor valor do que o que está representado à direita do todo. Apesar de os estudos de Kress e van Leeuwen (2006) estarem relacionados à semiótica visual das culturas ocidentais, essa escala de valores também é usada em outras culturas, mas de uma forma diferenciada, entretanto, os próprios teóricos alertam que a teoria não deve ser encarada com rigidez.

Ainda em termos de valor, ao dividir uma imagem ao meio por uma linha horizontal, o que está localizado no topo terá um valor diferenciado daquilo que se apresenta na base. Este segundo terá um valor mais informativo, o valor REAL, enquanto o primeiro terá um valor mais apelativo, o valor IDEAL. Segundo Kress e van Leeuwen, “a seção superior tende a fazer uso de um recurso emotivo e nos mostra ‘o que poderia ser’; a seção inferior tende a ser mais informativa e prática, nos mostrando ‘o que é’” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 186).

A dimensão de centro e margem também atribui valores na metafunção composicional, tanto que, “para que algo seja apresentado no centro significa que é apresentado como núcleo da informação ao qual todos os outros elementos são, em algum sentido, subservientes” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 196), isso quer dizer que, no centro da imagem, está o elemento de maior valor, enquanto à margem se encontram os elementos de valor secundário.

Para ilustrar essa escala de valores, esses teóricos usam o seguinte quadro (ver Figura 12):

Figura 12 – A dimensão do espaço visual



Fonte: Reprodução do quadro ilustrativo da escala de valores na dimensão do espaço visual (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 197).

A metafunção composicional ainda trata de outros elementos que contribuem para informar escalas de valor e manter a coesão e a coerência entre os elementos representados em uma imagem, como a *saliência* e o *enquadre*. Enquanto a primeira “pode criar uma hierarquia de importância entre os elementos, selecionando algum mais importante, mais digno de atenção que outros” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 201), o segundo pode unir ou separar elementos representados no todo, criando uma conexão, ou não, entre eles (ver Quadro 10).

Quadro 10 – Categorias de saliência e enquadre

Saliência	Tamanho	O que está representado em tamanho maior tem mais importância.
	Perspectiva	O que está em primeiro plano tem prioridade de informação.
	Cor	A cor e suas variações têm significados a serem considerados, podendo relacionar-se a identidades, provocar emoções e criar coesão entre elementos.
	Brilho	O ajuste de brilho pode reforçar a importância de um elemento representado comparado a outro no todo.
	Saturação	O balanço na saturação de cor é usado para reforçar ou não o valor de um elemento representado sobre outro no todo.
Enquadre	Conexão	Quando há dispositivos de enquadramento conectando um elemento representado a outros no todo.
	Desconexão	Quando um elemento é visualmente separado de outros por meio de linhas de moldura, espaços vazios de elementos e outros dispositivos de enquadre.

Fonte: Elaboração da autora com base em Kress e van Leeuwen (2006 [1996]).

Quanto mais saliente uma imagem fica através de recursos como tamanho, perspectiva, cor, saturação ou brilho, mais atenção chamará ao observador. Quanto mais recursos, como uso de molduras ou espaços vazios entre os elementos, se usar em uma representação, maior será a desconexão entre eles.

Como exposto até aqui, a interdisciplinaridade entre teorias e metodologias é essencial dado o caráter híbrido da Arte de Rua que, unindo culturas e identidades diferentes, ressignifica muros, paredes e viadutos da cidade. Compreender conceitos que conduzem a pesquisa a atravessar campos como a História, a Arte, os Estudos Sociais, a Linguística, entre outros foi necessário para que, nesta pesquisa, se pudessem analisar contextualmente os discursos nos murais grafitados em Manaus.

Partindo desse *Esboço* apresentado, é possível seguir para a próxima fase desta pesquisa, revelando detalhes sobre a metodologia que, comparadas aos processos e materiais utilizados em uma obra de arte, seria a *Técnica* escolhida para sua produção.

A TÉCNICA



23

²³ A segunda parte deste trabalho apresenta as metodologias adotadas na pesquisa, o que se compara à escolha de técnicas e ferramentas para a produção de um Mural. Esse é o motivo da escolha da foto (Fonte: <<https://www.facebook.com/raiz.campos/photos/t.100005422953743/957113634434170/?type=3&theater>> Acesso em: 22 de julho de 2018) que apresenta instrumentos e ferramentas de trabalho utilizados por Raí Campos ao produzir os murais no Complexo Viário Gilberto Mestrinho, no bairro do Coroado, em Manaus.

2 A TÉCNICA

Assim como um artista de rua escolhe o cap24 adequado para o traço que pretende desenhar ou o marcador que atende positivamente à necessidade que seu esboço exige, para alcançar o objetivo ao qual esta pesquisa se propõe, alguns recursos metodológicos precisaram ser escolhidos, considerando, evidentemente, o contexto no qual este trabalho se insere e que, de agora em diante, passam a ser apresentados.

2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA

Como já mencionado na introdução deste trabalho, Manaus é uma cidade cuja população de indígenas é significativa e, apesar dessa alta representatividade, é comum ainda se ouvirem comentários negativos sobre eles, enquanto em outros contextos eles sejam celebrados, como no da Arte de Rua. Esses fatos associados conduziram ao título desta pesquisa, pois o que se observa é uma sociedade dividida quanto à maneira de representar o indígena. De um lado, levanta muros metafóricos que separaram hierarquicamente indígenas de não indígenas, do outro, usa muros literais como veículos comunicativos de uma Arte que busca, na concepção dos artistas, aproximar esses dois grupos. Dessa forma, através da análise do discurso na Arte de Rua da capital amazonense, busca-se evidenciar aspectos relacionados às representações do que é ser índio, sua cultura e sua relação com a cidade e o meio ambiente.

Por esta pesquisa abordar um fenômeno social como a Arte de Rua expressa em murais, pode-se considerá-la de caráter qualitativo, pois, segundo a definição de Banks, este tipo de pesquisa busca entender, descrever e, às vezes, explicar fenômenos sociais, “examinando interações e comunicações que estejam se desenvolvendo [...], investigando documentos (textos, imagens, filmes ou música) ou traços semelhantes de experiências ou interações” (BANKS, 2009, p. 8). A escolha da análise de imagens para se examinar a forma como a sociedade constrói o mundo a sua volta não é, portanto, infundada.

Ainda segundo Banks (2009), as imagens são importantes por serem onipresentes na sociedade e por revelarem informações que outros códigos linguísticos não seriam capazes de evidenciar. Elas comunicam e, por consequência, agem no meio onde estão inseridas e, por isso mereceram o papel de destaque como objetos nesta pesquisa.

²⁶ Bico do spray do qual depende o traço. Pode ser fino (SKINNY) ou grosso (FAT) (Fonte:<<https://gembh.wordpress.com/2009/05/21/205/>> Acesso em: 27 de julho de 2017).

Diante do exposto, selecionaram-se, ao todo, quatro murais para serem analisados, que correspondem a quatro fotografias panorâmicas e treze fotografias de quadro a quadro, tendo sido coletadas no mês de fevereiro de 2018. Os murais escolhidos foram produzidos em parceria por Raí Campos e Rogério Soares, tendo também a participação de outros artistas em alguns deles. O que motivou a escolha foi o fato de estarem associados à temática indígena, mesmo que algumas não representem etnias que residam em Manaus, e por sua localização em vias movimentadas da cidade.

Raí Campos nasceu na Bahia e, com alguns meses de idade, mudou-se para o Amazonas, indo residir na Vila de Pitinga, distrito do município de Presidente Figueiredo, acompanhando sua família. Ali foi criado e fez seu primeiro contato, ainda adolescente, com indígenas – da etnia *Waimiri Atroari*, que ocupam uma reserva demarcada entre os Estados do Amazonas e de Roraima. Esse seria a primeira de muitas etnias de diferentes partes do Brasil com as quais Raí Campos faria contato e que marcariam sua arte até os dias atuais.

Rogério Soares, conhecido como Arab (alcunha que vem de “arabesco”), nasceu e cresceu em Belém do Pará, começou a produzir grafites em meados de 1989 e, desde 1994, mora em Manaus. Assina seus grafites usando *tags* diferentes: *Arab; Arab Amazon; Amazon Soares; Amazon*. Suas primeiras manifestações artísticas apresentavam traços da cerâmica marajoara em tons monocromáticos de preto e branco. Com o tempo, também começou usar um estilo que lembra o Cubismo, com aves e peixes desconstruídos em figuras geométricas em $3D^{25}$, ainda em tom monocromático. O uso desse novo recurso está associado ao seu conceito de Amazônia Urbana, em que o cinza da cidade se mistura com os animais da floresta onde esta se encontra localizada.

2.2 ENTREVISTAS DOS ARTISTAS COLETADAS EM SITES

As informações necessárias sobre os artistas escolhidos para este trabalho podem ser encontradas em vários *sites*, na internet, visto que eles alcançaram posição de destaque não só no Amazonas, mas em outros Estados do Brasil e até mesmo em outros países. Dentre algumas páginas pesquisadas, o *blog A Arte na Rua*²⁶ e o *site Arte sem fronteiras*²⁷ oferecem entrevistas que satisfazem em muitos aspectos as necessidades desta pesquisa, além disso,

²⁵ Três dimensões.

²⁶ Fonte: <<http://www.aartenarua.com.br/blog/entrevista-com-o-grafiteiro-raiz/>> Acesso em: 03 de agosto de 2017.

²⁷ Fonte: <<http://artesemfronteiras.com>> Acesso em: 03 de agosto de 2017.

páginas de *sites* de jornais locais, o site da prefeitura de Manaus e as páginas de *Facebook* dos artistas também serviram de fonte para esta pesquisa.

Os artistas estão cientes da pesquisa, mas não foram entrevistados pela autora para que se evite o que Bourdieu (1989) denomina de *violência simbólica*, que pode acontecer numa entrevista para fins acadêmicos, alterando o discurso deles e prejudicando os resultados da análise. Outro fator motivador para que se usassem apenas as entrevistas e textos disponíveis na internet é que, considerando-se o que Roland Barthes (2004) designa de a *Morte do Autor*, os murais que se encontram em Manaus estão sujeitos a leituras – feita pelos observadores dessa Arte – que raramente recorrerão aos seus autores para melhor entendê-las.

Por ser o foco da análise centrado nos discursos que a Arte de Rua carrega e como podem ser lidos, dispensou-se nesta pesquisa, para fins de compreensão das imagens escolhidas, a interferência direta de seus autores.

2.3 FORMULÁRIO ONLINE PARA OBSERVADORES DOS MURAIIS EM ANÁLISE

Neste estágio da pesquisa, realizou-se a divulgação de um formulário de pesquisa para um grupo de cinquenta observadores, os quais não serão identificados na pesquisa. O questionário é opinativo, estruturado com perguntas fechadas, tendo o objetivo de verificar como os observadores reagem ao discurso apresentado nas imagens coletadas e se os resultados da análise se afinam com as respostas dos observadores. Como ferramenta para esse procedimento, utilizou-se o *Google Formulários*. O *link* do formulário foi enviado através de e-mail e redes sociais para uma lista aleatória de contatos da pesquisadora, os quais o encaminharam para seus contatos, considerando a diversidade deles quanto à idade, formação e contexto social e que residissem em Manaus. Dessa forma, apenas entrevistados que possuam acesso à internet puderam responder ao formulário. Para se ter representatividade indígena, um dos contatos da pesquisadora, Rossini Maduro, colaborou nesta etapa da pesquisa, ao enviar o relatório para alguns de seus *parentes*²⁸ também de forma aleatória.

A escolha por essa quantidade de entrevistados justifica-se pela necessidade de apenas um número amostral que atenda o objetivo proposto nesta pesquisa. As questões se encontram nos anexos.

²⁸ Termo utilizado por indígenas para tratar de membros de sua etnia e de outras.

2.4 COLETA DE IMAGENS

As imagens foram coletadas presencialmente, nos locais onde os murais foram pintados. O registro foi feito por Williany Moreira Rosendo²⁹, através de uma câmera Nikon D3100, aproveitando-se a luz do dia para melhor captação de cor, sendo a fotógrafa acompanhada pela pesquisadora, durante os registros.

O período de seleção de murais foi de fevereiro de 2017 a fevereiro de 2018, sendo realizado neste último mês do prazo o registro das imagens dos quatro murais selecionados. As fotografias foram feitas de forma panorâmica e também quadro a quadro. A decisão pelo prazo de um ano para a seleção das imagens se deu pelo fato de o projeto de parceria entre a Prefeitura de Manaus e os artistas de rua ainda estar em andamento, possibilitando que novos murais relevantes para a pesquisa pudessem surgir. O número de murais limitou-se a quatro devido à extensão das análises não permitirem uma quantidade maior.

2.4.1 Critérios para seleção

Em três das obras selecionadas há a participação do artista Rogério Soares, que assina suas produções como *Arab*. Ele é considerado o mestre dos grafiteiros mais jovens da cidade. Desde 1994 reside em Manaus, tendo vindo do Pará. Seus traços iniciais eram facilmente reconhecidos pelos tons monocromáticos e estilo que remetiam à cerâmica *marajoara*. É um artista que valoriza a cultura indígena, tanto que não teve dúvidas ao convidar Raí Campos para fazer parceria nos principais murais patrocinados pela Prefeitura de Manaus, adotando o nome “Amazônia Urbana” para essa série de produções coletivas. Seu estilo atual se difere significativamente do estilo inicial, mas a representação de uma Amazônia em que o indígena e a fauna local interagem são temáticas recorrentes. Sua relação com a história do grafite em Manaus e a ligação de sua arte com a temática indígena foram fundamentais para a escolha de seu nome para este trabalho.

Além deste artista, o outro cujos trabalhos serão também objeto de estudo é Raí Campos, o responsável especificamente pelas representações de indígenas. Raí Campos tem se evidenciado por sua parceria com a Prefeitura Municipal de Manaus, podendo pintar grandes murais localizados nas principais avenidas da cidade. Tal especificidade foi também

²⁹ Williany Moreira Rosendo é formada no curso de Fotografia Básica pela Fundação Rede Amazônica, turma 2015.1. Alguns de seus trabalhos podem ser visualizados em sua página do *Instagram* @wmrfotografia.

um dos fatores que motivou a escolha de seus trabalhos. E um outro fator foi ainda o alcance que tiveram devido às suas localizações em vias de grande movimento.

Ressalta-se, ainda, que nenhum dos artistas escolhidos para este trabalho é natural do Amazonas, mas ambos revelam proximidade com a temática na qual se insere esta pesquisa. Não se trata, portanto, de indígenas representando indígenas, o que pode conduzir a pesquisa para caminhos que abordem especificamente sobre a construção das narrativas sobre indígenas. Ao todo foram selecionados quatro murais dos artistas citados acima:

Mural 1

É o mais antigo dentre os que foram selecionados. Situa-se no cruzamento entre a rua 10 de Julho e avenida Getúlio Vargas, no Centro da cidade, e nele está representada uma criança indígena interagindo com um beija-flor.

Figura 13 – Localização do Mural 1 – Coordenadas: 3°07'48.2"S 60°01'15.1"W



Foto: Williany Rosendo / Mapa: *Print do Google Maps* (Acesso em: 23 de junho de 2018).

O primeiro mural foi escolhido por sua visibilidade em uma avenida movimentada no Centro da cidade e por não estar associado à parceria dos artistas com a prefeitura, tendo sido um trabalho em que puderam usar da liberdade artística, sem interferência de agenciadores.

Mural 2

Localiza-se no Complexo Viário Governador Gilberto Mestrinho, no bairro do Coroado, alameda Cosme Ferreira, sentido Japiim/Coroado. Nele, há a representação de um indígena adulto empunhando um arco e flecha entre dois pássaros.

Figura 14 – Localização Mural 2 – Coordenadas: 3°05'30.9"S 59°59'17.5"W

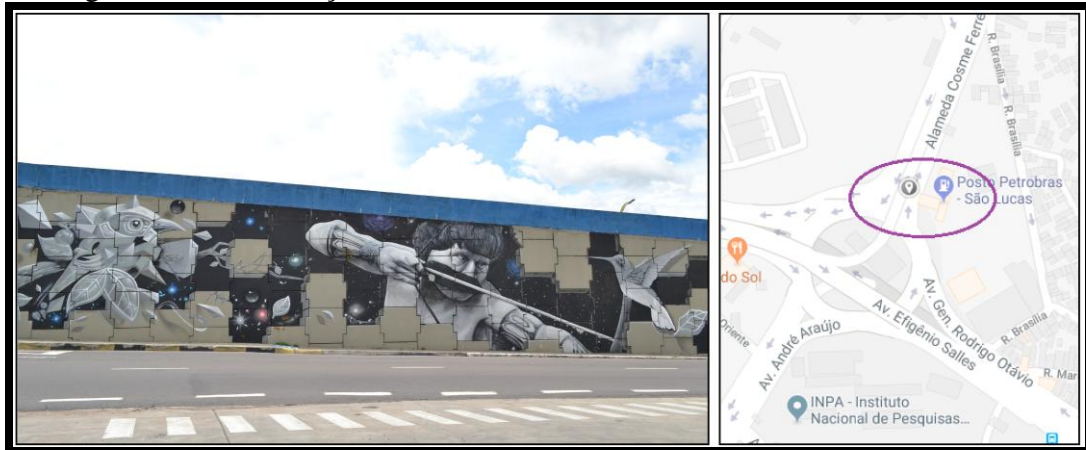


Foto: Williany Rosendo / Mapa: *Print do Google Maps* (Acesso em: 23 de junho de 2018).

Este segundo mural foi selecionado por ter sido destaque em jornais locais e sites internacionais e, dessa forma, ter feito com que os artistas, bem como suas produções, se tornassem conhecidos no cenário nacional e internacional. Além disso, outro fator motivador da seleção foi ter sido esse mural financiado pela Prefeitura de Manaus, apoiando e atestando a Arte de Rua como uma manifestação que merece reconhecimento da população.

Mural 3

Este também se encontra no Complexo Viário Governador Gilberto Mestrinho, no bairro do Coroado, alameda Cosme Ferreira. A diferença é que está localizado no lado oposto do Mural 2, sentido Coroado/Centro. Nele há a representação do rosto de uma mulher indígena entre pássaros e elementos da flora.

Figura 15 – Localização Mural 3 – Coordenadas: 3°05'31.5"S 59°59'17.1"W

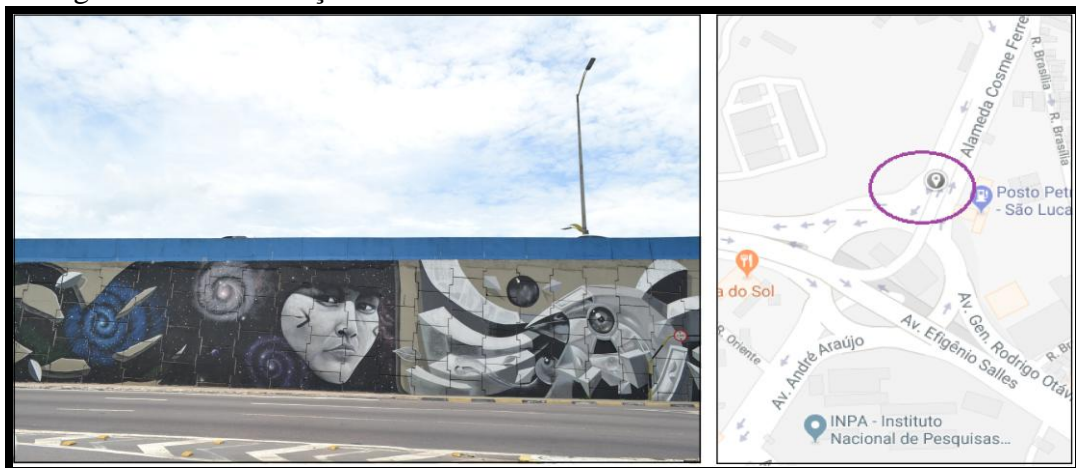


Foto: Williany Rosendo / Mapa: *Print do Google Maps* (Acesso em: 23 de junho de 2018).

Este mural também foi patrocinado pela Prefeitura de Manaus, e o que motivou sua seleção para esta pesquisa foi a relação desta produção com fatos ocorridos nessa mesma localidade e por ocupar grande espaço em meio a todas as outras produções neste complexo viário.

Mural 4

O último e mais recente mural está situado no *Boulevard Álvaro Maia*, na zona Centro-Sul de Manaus, sentido bairro Compensa/Centro, onde se observa a representação de dois indígenas da etnia *Sateré-Mawé* – uma mulher e um menino – envolvidos no Ritual da Tucandeira.

Figura 16 – Localização Mural 4 – Coordenadas: 3°06'57.1"S 60°01'40.4"W

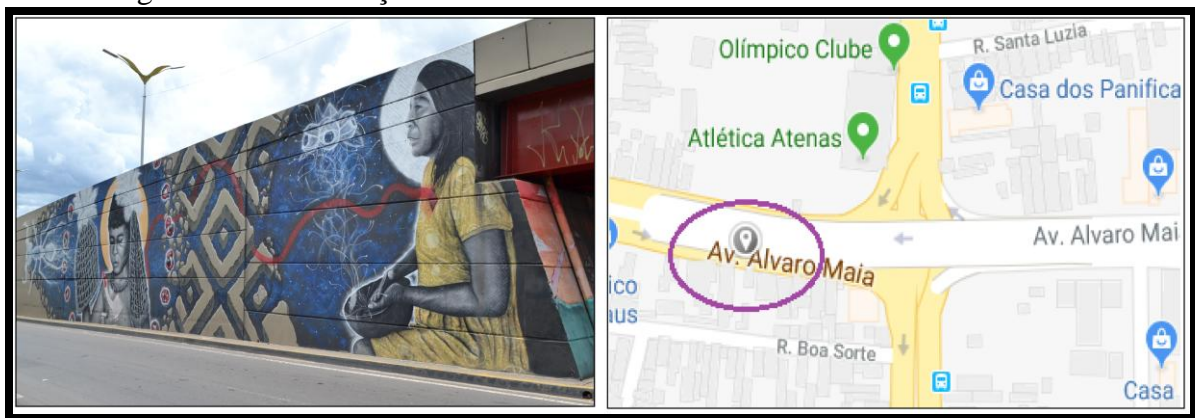


Foto: Williany Rosendo / Mapa: Print do Google Maps (Acesso em: junho de 2018).

Este último mural, também financiado pela Prefeitura, foi selecionado para esta pesquisa por trazer a representação de uma etnia moradora da cidade.

2.5 TEORIA E CATEGORIAS DE ANÁLISE DE IMAGENS

As ferramentas de análise de imagens utilizadas nesta pesquisa são fundamentadas nas teorias multimodais e de análise de imagens de Kress e van Leeuwen (2006). Delas serão consideradas as categorias de análise apresentadas pela Gramática de *Design Visual*, selecionando-se as que abordam o Significado Representacional, o Significado Interativo e o Significado Composicional.

Em se tratando de pesquisa de dados visuais, Banks (2009) considera que representações não são substitutas de um objeto, pelo contrário, elas são o objeto que “reflete, constitui e está integrado nos processos sociais” (BANKS, 2009, p. 31), o que se afina com o objetivo da Gramática do *Design Visual* – GDV (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006), a qual considera representações através de recursos visuais tão relevantes que lhes dedica métodos

de análise no contexto ocidental. Nesta pesquisa, os murais selecionados serão analisados quanto à sua capacidade de narrar acontecimentos do mundo material – *representações narrativas* – e quanto à capacidade de conceituar ideias – *representações conceituais*.

Como já mencionado nesta pesquisa, as imagens comunicam e “seja por elas mesmas, seja como ferramenta de outros indivíduos, têm agência” (BANKS, 2009, p. 27). Essa maneira de a arte agir por meio de representações cria um processo de interação entre PI e PR que serão analisados por meio da GDV (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006) e as categorias de *contato* – avaliando se o olhar e os vetores demandam algo do observador; *de distância social* – revelando o grau de intimidade social estabelecida entre PR e PI; e *de atitude* – evidenciando relação de poder entre PI e PR pelo grau do ângulo vertical e horizontal.

A forma como os elementos representados são organizados no todo de um mural também carrega valores comunicativos que podem ser avaliados no contexto ocidental, segundo a GDV (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006), através das categorias de valor informativo – em que as posições Direita/Esquerda podem ser associadas ao Dado/Novo; as de Topo/Base relacionam-se ao Ideal /Real; e as de Centro/Margem, com informação principal e complementar – e as categorias de saliência e enquadre, que podem informar escalas de valor e manter a coesão e a coerência entre os elementos representados em uma imagem.

Na página seguinte, o Quadro 11 explicita cada uma das categorias analíticas baseadas na GDV que serão o suporte analítico deste trabalho.

Quadro 11 – As categorias analíticas

CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO		
Análise dos Murais – GDV		
<i>Significado Representacional</i> (Categorias)	<i>Significado Interativo</i> (Categorias)	<i>Significado Composicional</i> (Categorias)
<p>Participantes</p> <ul style="list-style-type: none"> - Interativos (PI) - Representados (PR) 	<p>Contato</p> <ul style="list-style-type: none"> - Demanda - Oferta 	<p>Valor Informacional</p> <ul style="list-style-type: none"> - Dado/Novo - Real/Ideal - Centro/ Margem
<p>Representações Narrativas</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ação - Reação 	<p>Distância Social</p> <ul style="list-style-type: none"> - Íntima - Social - Pessoal 	<p>Saliência</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tamanho - Cor - Saturação - Contraste - Perspectiva
<p>Representações Conceituais</p> <ul style="list-style-type: none"> - Processos Classificatórios - Processos Analíticos - Processos Simbólicos 	<p>Atitude</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ângulo horizontal frontal - Ângulo horizontal oblíquo - Ângulo vertical alto - Ângulo vertical baixo - Ângulo equânime 	<p>Enquadre</p> <ul style="list-style-type: none"> - Conexão/ Desconexão
		<p>Suporte</p> <ul style="list-style-type: none"> - Muros - Viadutos

Fonte: Quadro elaborado pela autora com base nas teorias da GDV.

Durante a análise, percebeu-se que outra categoria não prevista pela GDV poderia ser criada, logo, para melhor contemplar esta análise, propôs-se a criação da categoria de **suporte**.

Os murais têm conquistado papel significativo em meio às cidades, evidenciando trabalho de artistas que se tornaram internacionalmente famosos. O suporte escolhido para esse tipo de manifestação artística contribui para acrescentar valor informacional às representações inseridas nesses murais, isso porque se relacionam ao contexto que, no caso de análises sociais, não podem ser desconsiderados. Para melhor ilustrar essa condição, tome-se, por exemplo, o mural feito por Kobra³⁰, no Rio de Janeiro, para celebrar as Olimpíadas (Figura 17). Esse trabalho apresentou uma etnia indígena de cada continente representado pelos aros do logo das Olimpíadas e conquistou espaço no *Guinness Book* por ser o maior mural já grafitado no mundo. Nesse caso, o suporte agrega informação, já que somente algo grande o suficiente, como um muro de 15 metros de altura e 170 metros de comprimento, poderia ser capaz de abarcar o mundo, como o mural produzido por Kobra.

Figura 17 – Mural “Etnias” do artista Kobra, no Boulevard Olímpico da Praça Mauá



Fonte: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/08/guinness-book-declara-grafite-de-eduardo-kobra-como-maior-do-mundo.html>> Acesso em: 20 de agosto de 2018. (Foto: Gael/Riotur)

Da mesma forma que a escolha do suporte agregou informação ao mural de Kobra, a escolha do suporte nos murais desta pesquisa acrescenta novos valores de significado e, por isso, serão considerados na análise do significado composicional de cada mural.

Tendo sido apresentada a Metodologia, ou como se denominou nesta pesquisa, a *Técnica*, a atenção volta-se, a partir daqui, para as análises que, comparando-se à produção de uma obra de arte, seriam o Acabamento nesta fase da pesquisa.

³⁰ Muralista brasileiro que já pintou murais no Brasil, Espanha, Itália, Noruega, Inglaterra, Malauí, Índia, Japão, Emirados Árabes e Estados Unidos. Fonte: <<http://www.eduardokobra.com/biografia/>> Acesso em: 20 de agosto de 2018.

O ACABAMENTO



31

³¹ A terceira parte do trabalho apresenta a análise dos murais selecionados. Se comparada à produção de uma obra de arte, essa parte seria o acabamento, em que o artista coloca em prática toda sua pesquisa, priorizando os detalhes de sua produção. Por isso a escolha desta imagem, registrada por Juliana Radler, em que o artista Raiz pinta, em um muro em São Gabriel da Cachoeira (AM), as tradicionais pimentas da culinária indígena do Rio Negro, usando um livro como fonte de pesquisa. Fonte: <<https://www.socioambiental.org/pt-br/blog/blog-do-rio-negro/com-tinta-e-alegria-juventude-indigena-revitaliza-area-abandonada-em-sao-gabriel-da-cachoeira-am>> Acesso em: agosto de 2018.

3 O ACABAMENTO

Em uma obra de arte, o acabamento costuma ser a etapa mais analítica e crítica, em que se aplica maior atenção aos detalhes. É por ter essa característica que a terceira parte desta pesquisa é chamada de O Acabamento, pois é onde se trata da aplicação das teorias e metodologia apresentadas até aqui, analisando criteriosamente os quatro murais selecionados e comparando os resultados dessa análise ao formulário de pesquisa de opinião aplicado a observadores dos murais.

3.1 UMA AMAZÔNIA RECRIADA COM NOVAS CORES

O cenário contemporâneo nos espaços urbanos exigiu desta pesquisa uma expressão que englobasse as novas reconfigurações que surgem nas cidades, por isso, a escolha de um termo abrangente como a Arte de Rua, que por sua vez insere todas as manifestações artísticas que se revelam dia a dia no contexto de pequenas a grandes cidades. Na capital amazonense, isso não se apresenta de forma diversa do restante do país e do mundo. A arte se mostra como um elemento plural, não mais retida a ambientes fechados como igrejas e museus, mas exposto a todo público. Os muros, que antes separavam, agregam grupos motivados a imprimir neles seus discursos através da arte e, à medida que são reconceituados, as representações neles expressas também podem desenvolver papel de integração entre os membros da sociedade manauara.

Há alguns anos, mais precisamente a partir da década de 1990, o grafiteiro Rogério Soares passou a imprimir sobre a cidade cinza um discurso visual que lembrava suas origens mais ligadas aos indígenas do Estado do Pará. Via-se, nos muros do centro e das periferias, um grafite com tons de preto e branco que lembrava os traços das cerâmicas marajoara³². Manaus começava a estampar em seus muros as representações de uma etnia indígena que não chegou a habitar seu território, mas que poderia trazer à memória, mesmo que de forma genérica, seus primeiros habitantes originais. Alguns anos à frente, outros indígenas, de territórios também diferentes, ganhariam representação em novos muros e paredes da capital amazonense, agora pela arte de Raí Campos, que responde também pela alcunha de Raiz. Esses são os artistas que trazem reflexão sobre o ser indígena e de fazer a Amazônia Urbana valorizada em Manaus por seus moradores e seus visitantes.

³² Civilização indígena da era Pré-Colombiana, localizada na Ilha do Marajó, no Estado do Pará, conhecida pelo trabalho sofisticado em cerâmica.

Em 2012, já haviam grafitado um muro, usando estilos que lhes eram característicos: Rogério, em cujo estilo predominavam tons monocromáticos e a reprodução de traços das cerâmicas *marajoaras*, e Raí, com algo que se assemelhava a uma árvore com cabeça verde e raiz (ver Figura 13). Esses mesmos estilos também puderam ser identificados em outros murais anteriores aos que agora estão grafitados no viaduto entre a avenida Constantino Nery e o *Boulevard* Álvaro Maia, em Manaus – AM.

Figura 18 – Grafite em parceria entre Raiz, Arab e Buiú



Fonte: <http://picsr.com/photos/raiz_air/interesting?nsid=73316521@N02> Acesso em: 18 de agosto de 2018.

Além de representações indígenas, observa-se que a temática relacionada ao meio ambiente também era recorrente nos grafites de Raí, enquanto a iconografia marajoara de Arab retomava sua origem paraense ligada a indígenas de seu Estado de origem. Nos últimos três anos, entretanto, o estilo de Arab passou por alterações nas quais apenas o uso dos tons monocromáticos se manteve, enquanto os traços tornaram-se geométricos e desconstruídos, lembrando as pinturas cubistas, e mais ligado à temática ambiental que à indígena.

Como já fora citado nesta pesquisa, o interesse de Raí Campos pela causa desses que são os primeiros habitantes do Brasil vem desde que era adolescente, quando teve o primeiro contato com a aldeia *Waimiri Atroari*. A cada novo mural com representações de diversas etnias, novos convites surgiam, inclusive partindo de líderes indígenas, como no caso em que pintou representações de cinco etnias do Vale do Javari, em uma casa comunitária em Atalaia

do Norte, no interior do Amazonas³³. Arab se afastou do estilo que remetia à cerâmica marajoara, por isso, nesta pesquisa, todas as representações indígenas nos murais selecionados são de Raiz e três delas estão conectadas às representações da fauna produzidas por Arab, o que faz de sua arte também objeto de estudo nesta pesquisa. Unidos pelos muros que reconceituam, esses artistas trazem ao cenário manauara a visão que têm a respeito dos indígenas, como pontua Raiz em entrevista feita pela equipe de Arte Sem Fronteiras:

Admiro a visão de mundo dos indígenas e faço questão de compartilhar essa admiração com a cidade. É uma afronta ao sistema que quer que tenhamos outra interpretação dos índios, uma interpretação ignorante e demonizada, para que possam se aproveitar desse desconhecimento da sociedade e destruir sua cultura e suas terras. (Fonte: <<https://artessemfronteiras.com/artista-raiz-campos/>> Acesso em: 22 de fevereiro de 2018)

O discurso de Raiz está presente nas representações de indígenas presentes nos murais produzidos por ele. A seguir, tomando as categorias apresentadas pela GDV, serão analisados os significados discursivos de cada mural.

3.2 MURAL 1 – AMAZÔNIA URBANA: A ASSOCIAÇÃO ENTRE ÍNDIOS E PRESERVAÇÃO AMBIENTAL

Dentre as narrativas sobre povos indígenas apresentadas por Aguiar (2012), a de que eles estão relacionados à preservação ambiental é uma das mais propagadas. E essa associação será reforçada no primeiro mural a ser analisado nesta pesquisa. Nele (ver Figura 14) estão representados uma criança indígena e um beija-flor, ambos em tons de cinza sobre um pano de fundo fúcsia.

³³ Fonte: <<https://www.facebook.com/raiz.campos/photos/t.100005422953743/897270977085103/?type=3&theater>> Página de Raí Campos em rede social. Acesso em: 18 de agosto de 2018.

Mural 1 – Criança indígena e beija-flor (rua 10 de julho – Manaus – AM)



Fonte: Williany Rosendo.

Por estar localizado em uma via de grande movimento – entre a rua 10 de Julho e a avenida Getúlio Vargas – no Centro de Manaus, por ser um dos primeiros trabalhos adotando novos estilos e por não ter interferência de agenciadores na escolha de temas é que se escolheu analisar este mural. A mesma temática será recorrente nos outros murais analisados em que Raiz e Arab fazem parceria.

3.2.1 Significado Representacional – Mural 1

As representações de indígenas nos murais em Manaus funcionam como artefatos culturais, pois “possuem certo poder de agenciamento, atuando sobre os sujeitos orientando-os a pensar, a agir, a ser de uma determinada maneira” (AGUIAR, 2012, p. 27). As imagens, portanto, são capazes de representar a experiência (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006), sendo *Narrativas* ou *Conceituais*. As *Narrativas* tratam da relação entre participantes interativos – PI (quem produz e quem lê a mensagem) e participantes representados – PR (quem é representado na imagem) bem como suas ações. As *Conceituais* destacam a identidade desses participantes, o que possibilita a percepção deles enquanto membros de um grupo.

3.2.1.1 Representação Narrativa do Mural 1

É inerente à humanidade a prática de narrar histórias. Grandes feitos do homem foram passados de uma geração a outra por meio de relatos orais e/ou registros escritos. No contexto contemporâneo, os ‘relatos visuais’ conquistam cada vez mais seu espaço para expressar narrativas que desenham novos contornos para as cidades.

No Mural 1, a *representação narrativa* pode ser identificada pela presença de elementos como: *participantes* envolvidos em um evento; *vetores*; e um *plano de fundo* que contextualize tempo e espaço. Raiz e Arab e todos os que podem ver o mural ao vivo, ou em páginas de sites são os participantes interativos – PI. A criança indígena e o beija-flor são os participantes representados – PR.

A representação de um indígena com um beija-flor é recorrente em outros murais – o que ainda será mostrado nesta pesquisa – e já foi tratada em um artigo anterior, quando se fez a análise de outro mural³⁴. Nele foi explicado o conceito de intertextualidade que se faz presente na Arte de Rua e, para demonstrá-lo, observou-se que a presença do beija-flor juntamente com a representação da água retoma uma fábula antiga cujo autor é desconhecido. Para Fairclough,

[...] **intertextualidade** é basicamente a propriedade que têm os textos de serem cheios de fragmentos de outros textos, que podem ser delimitados explicitamente ou mesclados e que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente, e assim por diante. [...] em termos do consumo, não é apenas ‘o texto’, nem mesmo apenas os textos que intertextualmente o constituem, que moldam a interpretação, mas também os outros textos que os intérpretes variavelmente trazem ao processo de interpretação. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 114)

O mural ora analisado remete à mesma fábula do beija-flor que tenta apagar um incêndio carregando água em seu bico e, quando indagado sobre o esforço que parece inútil, diz estar fazendo a sua parte para resolver o problema. A intertextualidade entre a fábula e o mural se repete, mas, neste caso, há o acréscimo de uma criança indígena. Logo, o beija-flor representa algo além de uma espécie de ave ou a fauna local. Pode-se considerar também que os artistas tentam apagar um “incêndio metafórico” que estaria relacionado ao problema socioambiental: social no que diz respeito às questões indígenas e ambiental no que se refere aos danos que as grandes cidades trazem à fauna e flora local e até aos indivíduos que nela convivem.

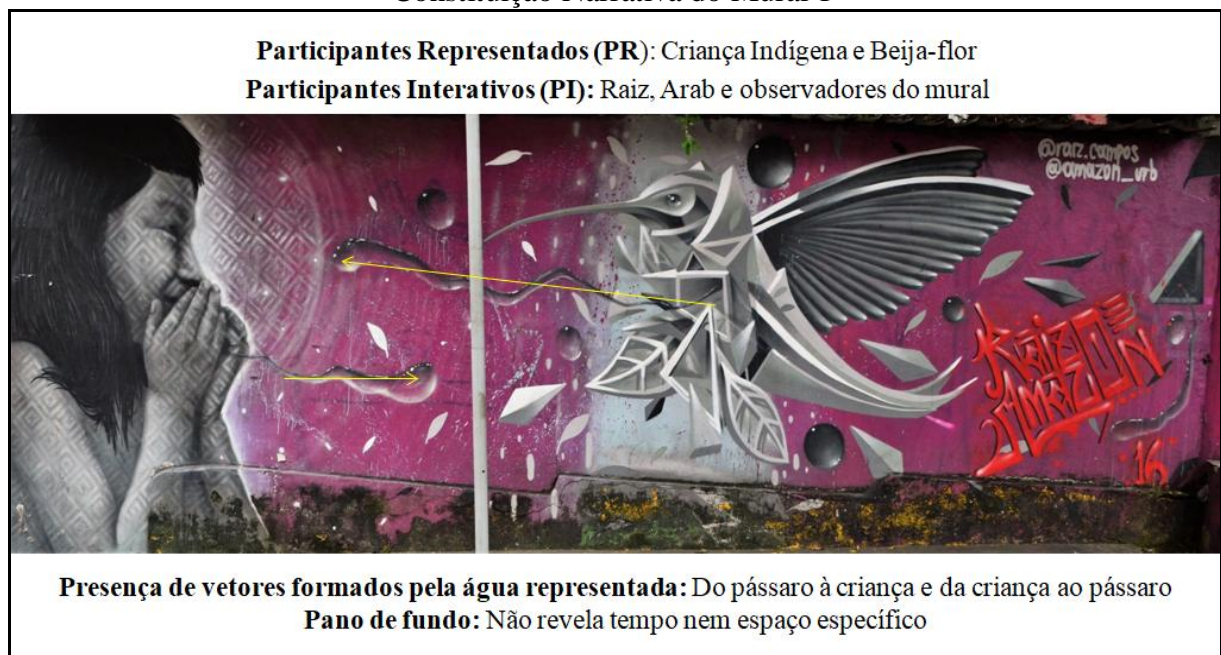
Para se chegar a esse entendimento, considere-se o significado representacional do mural em análise, fazendo uso da GDV, onde os participantes representados – PR interagem. No mesmo

³⁴ Artigo “Uma Arte, quatro vozes: Análise do hibridismo discursivo em Arte de Rua em Manaus”, de autoria da pesquisadora, apresentado no I Simpósio de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, em novembro de 2017, na Universidade do Estado do Amazonas.

mural, agora retratado em um ângulo mais fechado, é possível observar que a criança indígena direciona o olhar para o beija-flor, que também retribui, voltando-se em direção a ela. Esses vetores indicados pela direção do olhar acrescentam valor de ação e reação à imagem, classificada pela GDV como ação bidirecional, como em verbos na voz reflexiva, em que os participantes são, ao mesmo tempo, ator e meta; e reação é transacional, pois o olhar dos participantes se direciona para um fenômeno dentro da imagem. Os vetores formados pela água, que vai do pássaro à criança e desta ao pássaro, também reforçam a ideia de ação bidirecional e reação transacional. Essa ênfase na ação e reação em ciclo transmite a mensagem de que, ao ajudar o indígena em suas questões territoriais, o beija-flor – ou quaisquer outros envolvidos com causa semelhante – também serão ajudados. As formas triangulares em 3D são consideradas vetores “pois podem convergir direcionalmente, apontando para coisas” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 55) e todas se direcionam para o foco principal do mural, que é o beija-flor.

Outros componentes da imagem, como folhas e formas geométricas e tridimensionais espalhados como se oriundos de uma explosão de onde surge o beija-flor compõem o cenário com um pano de fundo na cor fúcsia, acrescentando a ideia de ação e movimento, importante em uma narrativa. No caso deste mural, o pano de fundo não permite que se identifique tempo ou espaço, quando e onde ocorre a narrativa, por isso, dá liberdade para que o observador o contextualize a qualquer região do Brasil onde haja indígenas, ou em qualquer momento histórico em que alguém tenha lutado por questões indígenas ou ambientais.

Constituição Narrativa do Mural 1



Fonte: Quadro criado pela autora considerando representação narrativa da GDV (Foto: Williany Rosendo).

A presença de todos esses elementos possibilita a construção de uma narrativa. O mural não trata de algo em movimento, que sugere a contação de uma nova história que remonta outra mais antiga: um beija-flor que se beneficia ao ajudar quem está próximo de si. As narrativas orais sobre povos indígenas representados como protetores do meio ambiente são misturadas a outros gêneros textuais, como a fábula, e, agora, reproduzidas por meio da Arte de Rua.

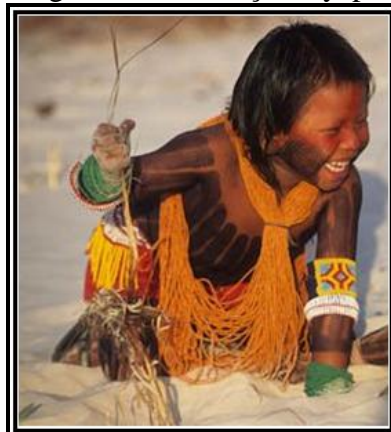
Como complemento do Significado Representacional, além do significado narrativo é preciso considerar o conceitual.

3.2.1.2 Representação Conceitual do Mural 1

Os atributos e identidades dos participantes é o foco de interesse da *Representação Conceitual*. É possível reconhecê-la por meio de como os participantes estão dispostos, na relação parte/todo, e pela ausência de vetores ou de menor detalhamento de pano de fundo. Os processos analisados podem ser: *analíticos* – os elementos são representados em uma relação parte/todo; *simbólicos* – a presença de elementos na imagem que lhe confere novos valores; ou processos *classificatórios* – os participantes são arranjados de forma relativamente simétricas.

Considerando-se os *processos analíticos* em que a parte representa o todo, no Mural 1, tem-se a representação de uma criança indígena que pode ser identificada como pertencente à etnia *Kayapó* – habitantes da região do curso inferior do rio Tocantins³⁵ – devido a um traço específico, que é o corte do cabelo, conforme evidencia a Figura 16.

Figura 19 – Criança Kayapó



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/509891989051818716/>> Acesso em: 08 de agosto de 2018.³⁶

³⁵ Fonte: <[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Mebengôkre_\(Kayapó\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Mebengôkre_(Kayapó))> Acesso em: 8 de agosto de 2018.

³⁶ Print de fotografia da exposição “Povos Indígenas”, da fotógrafa Rosa Gauditano, apresentada na Caixa Cultural de Brasília, na Galeria Picola II, de 1/02 a 9/03/2011.

Como se pode observar, não se trata de uma etnia oriunda do Estado do Amazonas, entretanto, devido à necessidade de conhecimento prévio sobre detalhes da etnia para realizar a identificação, é possível associar a criança do mural às aquelas indígenas como um todo, ou até mesmo a povos indígenas de forma geral. Quanto ao beija-flor, considerando-se o que já foi exposto sobre a fábula, pode representar outros pássaros de forma geral, ou a fauna local, e ainda mesmo os próprios artistas, visto que “representação é um processo de construção social de práticas, incluindo a reflexiva construção de si mesmo” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 206). Permitindo que os artistas se autorrepresentem no mural como elementos que se preocupam em fazer algo para diminuir conflitos entre indígenas e não indígenas e até outros problemas de ordem ambiental, como a própria fábula propõe. Essa última possibilidade de interpretação também se justifica pelos processos *simbólicos* e *classificatórios*.

Pelo processo *simbólico* proposto pela GDV, a presença de elementos como as formas geométricas em tons de cinza próximas do pássaro também acrescentam significados ao mural, indicados pelo seu formato, já que “angulosidades são associadas ao inorgânico” (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, p. 55). Não sendo, portanto, naturais, essas formas podem representar a própria cidade, ou seja, a parte *Urbana* do conceito Amazônia Urbana proposta por Arab, de onde surge o pássaro, que representa a *Amazônia*. Além disso, a imagem do pássaro pode representar os artistas que surgem da cidade para atribuir novos conceitos aos seus muros e paredes. Pelo processo *classificatório*, evidencia-se o fato de o beija-flor estar numa escala de proporção que o deixa muito próximo ao tamanho da criança, denotando que tanto indígenas quanto a natureza ou os artistas criadores do mural representados pelo pássaro podem se considerar iguais, numa relação em que não há maior ou menor, superior ou inferior, mesmo havendo entre eles diferenças.

Fechando a análise do processo *simbólico*, têm-se os estilos pessoais dos artistas, os quais não são identificados apenas pelas assinaturas. Raiz tem como estilo próprio o uso de uma estampa quase padrão sobre as representações de indígenas, a qual remete aos traços usados em cestarias e pinturas corporais. Ele é, portanto, o autor da representação da criança indígena. Arab é reconhecido pelo estilo desconstruído, que lembra o cubismo, usado em desenhos de pássaros e outros elementos da fauna brasileira, sendo ele o autor da parte do mural onde se encontra o beija-flor.

O significado representacional deste mural específico se afina com as narrativas produzidas por saberes autorizados que alimentam a ideia dos índios como “elementos importantes para a manutenção do meio ambiente” (AGUIAR, 2012, p. 241), o que também é

afirmado no discurso dos próprios indígenas, como no caso de André Baniwa, já citado anteriormente nesta pesquisa³⁷. Cabe aqui afirmar que o fato de um indígena concordar com tal discurso é prova de que as narrativas apresentadas por Aguiar (2012) têm peso de ideologia dominante pela sua capacidade de “captar esperanças e carências genuínas, reinfligi-las em seu idioma próprio e específico e retorná-las a seus sujeitos de modo a converterem-se em ideologias plausíveis e atraentes” (THOMPSON, 1997, p. 26), como no caso de indígenas que, na década de 1980, buscavam apoio para afirmarem sua identidade de forma positiva e que viram na ideia da relação entre eles e preservação ambiental uma forma de suprir essa carência. Tal ideologia foi tão bem recebida no Brasil que continua na Arte de Rua, como se vê na análise do mural e até em músicas, como na toada “Índio”, de Emerson Maia, do CD “Uma viagem pela Amazônia”.

Eu sou um índio
 Sou um índio guerreiro
 Sou também feiticeiro
 Mas eu não quero guerra
 Quero a paz na terra
 A selva pra caçar
 E o rio pra pescar
 Eu sou um índio
 Pense nisso seu branco
 Já tiraste o encanto
 O esplendor da floresta
 Quase nada me resta
 Eu só quero viver
 Ver meu filho crescer
 Me deixe em paz seu moço
 Ou eu fico louco
 Respeite os limites pra manter minha nação
 Não preciso do seu saber
 Por que isso me faz sofrer
 Eu já tenho a beleza
 Da mãe natureza pra sobreviver

(MAIA, 1995)³⁸

Há, é claro, a presença de um número significativo de indígenas vivendo isolados em floresta e dela dependendo para sua sobrevivência, assim como a realidade do desmatamento ter como ator principal o não indígena. Associar indígenas à preservação ambiental não seria, pois, algo falso, até porque as ideologias dominantes “Devem ser ‘reais’ o bastante para propiciar a base sobre a qual os indivíduos possam moldar uma identidade coerente” (THOMPSON, 1997, p. 27). Entretanto, a representação narrativa e conceitual do mural, se considerar o indígena de forma genérica, tende a conduzir à ideia de que todo índio habita em

³⁷ Ver item 1.3.1.3 sobre representações narrativas do indígena brasileiro.

³⁸ Fonte: <<https://www.vagalume.com.br/boi-garantido/indio.html>>

floresta, ou de que índios tenham apenas a função de preservar o meio ambiente, o que seria incoerente com a realidade, por exemplo, dos indígenas urbanos em Manaus.

Desde 1989, a relação dos *Kayapó* com o meio ambiente foi da associação deles com manifestações e organizações não governamentais – ONGs que cuidam do meio ambiente ao envolvimento com madeireiros e garimpeiros e, atualmente, destaca-se a busca de alguns grupos dessa etnia por uma economia baseada na sustentabilidade³⁹. Sobre isso há um alerta quanto ao risco de associar indígenas à preservação do meio ambiente,

Como observou o antropólogo William Fisher (1994:229), era como se o modo de vida indígena só valesse a pena ser preservado na medida em que fosse benéfico ao meio-ambiente, e não em razão de seus direitos de autodeterminação enquanto povo (Fonte: <[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Mebêngôkre_\(Kayapó\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Mebêngôkre_(Kayapó))> Acesso em: 20 de agosto de 2018)

Não se trata aqui de julgar como erro a representação de indígenas relacionados com a preservação ambiental, mas de apontar o cuidado que se deve ter ao fazer tal associação de forma genérica. Por isso, a importância de se reconhecer, as etnias representadas e se há conflitos entre elas e instituições interessadas em explorar seus territórios em áreas de preservação. Em se tratando apenas dos *Kayapó*, a associação dessa etnia com questões ambientais foi realidade no início da década de 1990 até os escândalos divulgados nas mídias, que envolveram a liderança *Kayapó* com madeiras e garimpos. Atualmente, grupos dessa etnia têm buscado novas alternativas econômicas de sustentabilidade.

Como toda prática social, os murais são também “uma articulação dos diversos elementos sociais dentro de configuração relativamente estável, sempre incluindo discurso” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 205-207). Ou seja, pela capacidade de os discursos incluírem “representações de como as coisas são e têm sido, assim como as imaginárias – representação do como coisas poderiam ou seriam ou deveriam ser” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 207). Há nesses murais tanto a possibilidade de representarem a realidade, bem como um universo idealizado. O Mural 1, por exemplo, pode tanto representar a realidade dos *Kayapó* em sua nova relação com o meio ambiente, como também uma idealização.

Além do *Significado Representacional* reconhecido no mural através da GDV e das considerações que puderam ser levantadas através de sua análise, há outros significados a serem explorados, como o *Significado Interativo*.

³⁹ Na página <<https://pib.socioambiental.org>> há um histórico detalhado sobre os *Kayapó* e seu envolvimento com questões ambientais.

3.2.2 Significado Interativo do Mural 1

No processo de leitura de imagem, há um significado construído a partir da interação entre os participantes interativos. Esse significado, segundo a GDV, é construído através de recursos como: *contato do olhar*, a *distância social* entre leitor e imagem, a *atitude* revelada no ângulo formado entre o corpo do participante e o leitor no eixo horizontal e a situação de poder entre leitor e participante revelado no ângulo entre seus corpos no eixo vertical. Devido ao foco desta pesquisa centrar-se nas representações de indígenas em murais, será analisada apenas a representação da criança, tomando-se como referência as categorias de *contato*, *distância social* e *atitude* da GDV.

No caso do Mural 1, a criança indígena não estabelece contato visual, nem por meio de vetores, com o observador. O *contato* se encontra, pois, no nível da oferta, tornando PR objeto de apreciação do PI, da mesma forma como ocorre em propagandas turísticas de Manaus em que o indígena é ofertado como atrativo para apreciação do turista convidado a visitar aldeias no entorno da capital.

A *distância*, em *Medium Shot*, é social, apresentando foco um pouco mais aberto, permitindo visualizar da cintura até a cabeça do PR. A *atitude* analisada através do ângulo horizontal oblíquo, em que o PR é representado de lado e não de frente, faz com que a relação entre PI e PR seja menos íntima, deixando o observador afastado do mundo retratado. Quanto ao ângulo vertical, que se encontra numa posição equânime, faz com que não haja diferença de poder entre PI e PR.

Análise do Significado Interativo do Mural 1



Fonte: Quadro criado pela autora considerando o significado interativo da GDV (Foto: Williany Rosendo).

Como já citado anteriormente na exposição dos conceitos da GDV, “o ângulo oblíquo diz ‘o que você vê aqui não é parte do nosso mundo, é parte do mundo deles, algo com o qual não estamos envolvidos’”(KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 136). Assim, a representação da criança indígena neste mural é de alguém que, mesmo estando na mesma posição de poder que o observador, não mantém contato com ele, posicionando-se em um mundo à parte, fora do contexto no qual o observador pode interagir, evidenciando a distância geográfica ou social entre PI e PR.

A forma como os elementos que compõem a imagem se organizam também confere um significado às representações visuais que passa a ser analisado a partir daqui.

3.2.3 Significado Composicional do Mural 1

A posição ocupada pelos elementos visuais em um dado mural lhes atribui determinado valor de informação. Vale ressaltar que na cultura ocidental – na qual se aplicaram os estudos da GDV – os valores atribuídos a cada item podem variar de acordo com a área que ocupam num todo – valor informacional; conforme o tamanho que cada elemento – saliência; pela presença ou ausência de conexão entre os elementos representados sugeridas pelo enquadre; e, ainda, pela escolha de materiais e suporte para produção dos murais.

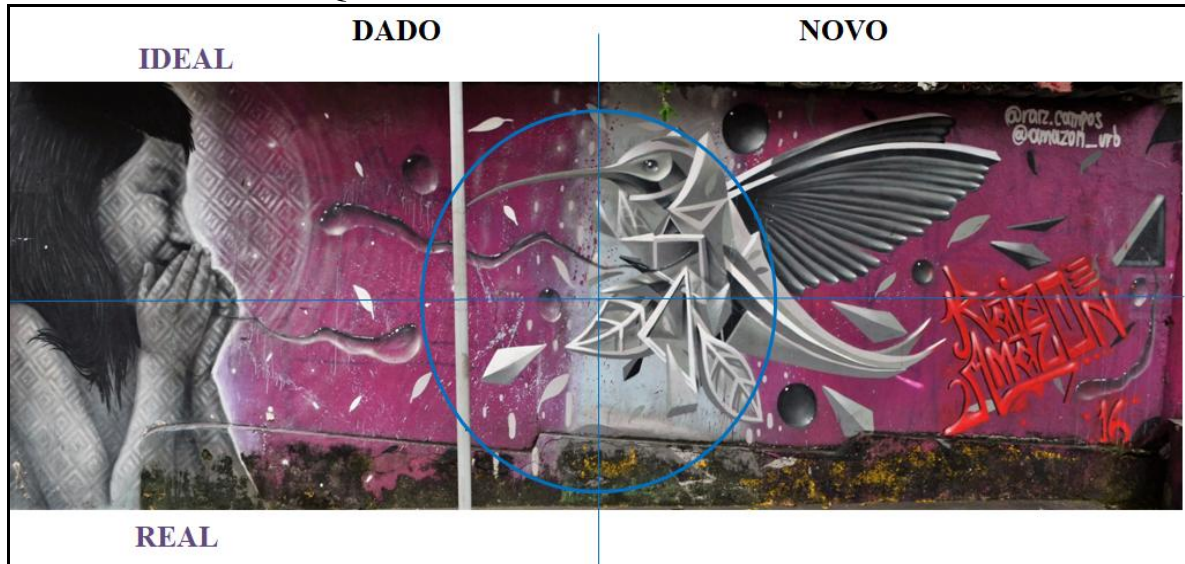
3.2.3.1 Valor Informacional do Mural 1

As posições de centro/margem referem-se, respectivamente, à informação principal e a informação complementar; as de esquerda/direita associam-se ao que é dado e ao que é novo; e, dependendo da posição topo/base, atribuem-se valores ao que é ideal e ao que é real. Aplicando-se essa análise ao mural, tem-se o seguinte esquema em que foram sinalizados em azul os pontos de destaque para o valor informacional (ver o próximo quadro do valor informacional do Mural 1).

Segundo o que a imagem revela, a criança indígena está posicionada no lugar do que é considerado como *dado*. Trata-se, portanto, de uma informação já conhecida pelo observador – que pode ser a de que a presença de indígenas no Brasil é anterior à chegada do europeu e são eles os habitantes mais antigos do país. Mas estão diante de algo *novo* e olham para isso surpreendidos: o *novo* é a imagem do beija-flor grande estilizado que, como já

exposto, pode representar tanto uma fauna que se reinventa e se adapta à cidade, quanto a presença de novos parceiros que unem às causas indígenas.

Quadro do valor informacional do Mural 1



Fonte: Quadro criado pela autora considerando o significado composicional da GDV (Foto: Williany Rosendo).

Quanto ao que se vê entre topo e base, salienta-se que, na Arte de Rua, exposta às intempéries do tempo, a base é sempre a parte que, por estar próxima ao chão, sofre mais desgaste, tornando-se suja e com tinta descascada. A base, nesse caso, representa o que se tem de *real* – a cidade dissipando de seu cenário os indígenas, a fauna amazônica e as vozes que os defendem. No topo, a parte do mural mais conservada e protegida das adversidades, se tem o *ideal* – simbolizados na face da criança e na parte superior do beija-flor, o que se pretende alcançar: todos esses elementos preservados na cidade.

Na posição de *centro*, o beija-flor ocupa o maior espaço, sendo ele o foco principal do mural e o lugar para onde o observador centraliza o olhar. Ele é o destaque por ser a novidade que carrega a água a ser lançada sobre os povos indígenas, sendo representante da esperança para resolver problemas socioambientais que não estão limitados à cidade de Manaus, mas, ao se considerar a etnia específica representada, dizem respeito aos *Kayapó*, como já mencionado no *Significado Representacional*.

3.2.3.2 Enquadre

O *enquadre* está associado a como os elementos compositores do mural se relacionam, seja interligados, separados ou segregados. A criança indígena do Mural 1 foge

ao enquadramento, o que pode significar que ela não só representa a etnia *Kayapó*, mas ainda outras etnias que não estão enquadradas no mural, dessa forma, podendo representar também os índios urbanos em Manaus, ou até mesmo qualquer criança indígena ou não, já que a parte não revelada pode estar na própria cidade, que, como já citado nesta pesquisa, é “o lugar onde pessoas de todos os tipos e classes se misturam, ainda que relutante e conflituosamente, para produzir uma vida em comum, embora perpetuamente mutável e transitória” (HARVEY, 2014, p. 134).

O hibridismo presente nas cidades também pode ser revelado pela ausência de molduras que separem os elementos representados no mural, havendo entre eles uma relação e comunicação reforçada pela presença de vetores, o que sugere a relação de proximidade entre indígenas ou crianças de forma geral e os criadores do mural, representados pelo beija-flor, ou entre aqueles e a natureza.

Para se chegar à conclusão, entretanto, de que o curumim do Mural 1 pode representar qualquer criança da cidade, é preciso ir “além”, como proposto por Bhabha e já explicitado anteriormente, atravessando os limites delimitadores criados por uma visão colonialista, “viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambiguidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte” (BHABHA, 1998, p. 42).

3.2.3.3 *Saliência*

A *saliência* pode ser analisada no tamanho dos elementos representados e no uso da cor, considerando-se que isso afeta o significado do que se expressa através da linguagem visual.

O uso das cores predominantes fúcsia e cinza acrescentam valores de informação que merecem consideração. O fúcsia tem como cor complementar o verde, o que significa a ausência de verde em sua composição. Dessa forma, a escolha de seu uso como predominante denota a ausência de florestas, popularmente associadas à cor verde, o que conduz à conclusão de que há ausência, ou presença limitada de florestas na cidade. O cinza – utilizado no beija-flor e na criança – segundo a psicologia das cores (HELLER, 2013), pode ser associado ao tédio e à crueldade, sendo também a cor que predomina no concreto abundante na cidade. Dessa forma, tanto o cinza quanto o fúcsia retomam o sentido da falta de florestas na cidade, embora esteja localizada em meio a Floresta Amazônica. O cinza do concreto que

apaga a fauna e a flora da cidade de Manaus é o mesmo cinza que também tenta apagar a presença do indígena nos centros urbanos.

O tamanho do beija-flor, muito maior que o natural comparando-se a proporção com o tamanho da criança, também agrega novos valores de significado ao pássaro representado que, se comparado ao da fábula citada anteriormente, é capaz de dar conta de apagar um incêndio, o que, no caso do mural, representa a capacidade de os artistas fazerem sua parte de forma significativa, dada a abrangência do público alcançado, conscientizando a sociedade a respeito de problemas enfrentados por indígenas – principalmente os de questões ambientais.

3.2.3.4 *Suporte*

Embora não se apresente na GDV, esta categoria foi criada pela capacidade de o suporte acrescentar valor de informação aos murais. O Mural 1 utilizou como suporte um muro residencial localizado entre duas vias de grande circulação no Centro de Manaus.

Nesta pesquisa já foi evidenciado o valor semântico que os muros têm, agregados à divisão, à separação. Entretanto, o muro que recebeu o Mural 1 foi ressignificado pela presença da representação de uma etnia a qual passou pelo processo de aceitação e rejeição na década de 1990 e, atualmente, ressalta-se que, através do mural, ela foi mais uma vez associada a questões ambientais. É possível ainda evidenciar que a localização deste mural em um cruzamento também reforça analogicamente o entrelaçamento de ideologias, de identidades, de culturas e estilos observados e evidenciados nesta pesquisa.

3.3 MURAL 2 – INDÍGENAS E A FAUNA NA SELVA DE CONCRETO

A existência do segundo mural selecionado para análise nesta pesquisa só foi possível devido ao patrocínio da Prefeitura de Manaus, por se tratar de espaço público e, como espaços como esses “sempre foram uma questão de poder de Estado e administração pública” (HARVEY, 2011, p. 143), um mural de grandes proporções, em uma via de intenso fluxo de veículos, só seria possível com o apoio de um poder maior.

Manaus, como já mencionado anteriormente, é reconhecidamente uma das capitais brasileiras com a maior população de índios urbanos que, por terem assimilado hábitos, cultura e comportamento da cidade não serão vistos, em sua maioria, caminhando pelas ruas *seminus*, ou portando ferramentas de caça como arco e flecha, até porque um número

significativo compra seu alimento em mercados e feiras, como a maioria da população costuma fazer.

Partindo do princípio proposto por Silva sobre a identidade ser marcada por meio de símbolos e de que “existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa” (SILVA, 2014, p. 10), fica claro para qualquer manauara poder reconhecer no Mural 2 a representação de um indígena – pelas pinturas corporais e pelas ferramentas de caça – mas não considerar que este representa uma etnia moradora da cidade. Outra interpretação para essa reação de não identificação seria o fato de que o indígena ser retratado no cenário urbano como uma imagem às vezes saída quase que de um livro de História pode se distanciar da realidade dos descendentes de indígenas, levando-os a não se identificarem com essas narrativas visuais, como uma negação da sua origem ou de uma negação de uma história que se afasta de sua realidade contemporânea.

Mural 2 – Homem indígena empunhando arco e flecha (Complexo Viário Governador Gilberto Mestrinho – Manaus – AM)



Fonte: Williany Rosendo.

Conforme se ilustra na imagem, o mural selecionado para análise é extenso e teve participação de outros artistas que seguiram a mesma temática envolvendo indígenas e aves, porém, como esta pesquisa se propôs a analisar somente as produções de Raiz e Arab, será considerado apenas o recorte apontado na figura acima, que vai do pássaro desconstruído ao beija-flor.

O resultado de uma pesquisa mais apurada revela que não é infundada a ideia de que este indígena representado não faz parte das etnias residentes em Manaus, pois foi inspirado

em uma fotografia da etnia *Araweté*⁴⁰, registrada pelo antropólogo Beto Ricardo (ver Figura 20) e que se encontra disponível na página <pib.socioambiental.org/pt>, onde é possível também encontrar resultados de pesquisas e imagens de outras etnias brasileiras.

Figura 20 – Homem *Araweté*



Fonte: <https://img.socioambiental.org/v/publico/arawete/arawete_22.jpg.html> Acesso em: 27 de agosto de 2018.⁴¹

O Mural 2 foi selecionado para esta pesquisa dada sua notoriedade no cenário internacional. No período de 3 a 9 de setembro de 2016, ele esteve no Top 3 no site Gráfica Mestiza – especializada em divulgar arte urbana na América Latina – por ter sido um dos grafites mais visualizados entre imagens do Brasil, Chile, Argentina e México⁴². Além disso, os murais localizados no Complexo Viário Governador Gilberto Mestrinho⁴³ foram os primeiros produzidos por esses artistas em parceria com a Prefeitura de Manaus.

A parceria entre Prefeitura e o grafite em murais poderia ser encarada de maneira irônica, dada a relação histórica de inimizade entre “cidade letrada” (RAMA, 2015) e grafiteiros. Entretanto, ao considerar-se o antigo desejo de ordem dos representantes da “cidade letrada”, constata-se que a trégua continuou atendendo a esse anseio e até mesmo serviu à autopromoção da Prefeitura, até porque práticas sociais nos diversos espaços da cidade podem ser “passíveis de cercamento, controle social e apropriação, tanto pelos interesses privados como os públicos estatais” (HARVEY, 2011, p. 143).

A questão sobre o porquê de uma etnia, que não é natural da capital amazonense, estar evidenciada em um mural patrocinado pela Prefeitura de Manaus e que alcançou tal nível de evidência motiva a busca por respostas que podem ter fundamento mais uma vez na

⁴⁰ Etnia localizada no Pará, à margem do Igarapé Ipixuna, afluente da margem direita do Médio Xingu (Fonte: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Arawet%C3%A9>> Acesso em: 27 de agosto de 2018).

⁴¹ Foto: Beto Ricardo, 1991.

⁴² Fonte: <<https://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/grafite-no-viaduto-do-coroado-e-top-3-da-america-latina-lista-site-especializado>> Acesso em: 28 de agosto de 2018.

⁴³ Localização e mapa informados no tópico 2.4.1 desta pesquisa.

forma como as representações são construídas por meios semióticos. É o que será analisado a partir daqui.

3.3.1 Significado Representacional do Mural 2

Em entrevista publicada no site da Prefeitura, Arthur Virgílio Neto, o prefeito da cidade de Manaus, evidenciou que “o grafiteiro chegando, a obra ganha sinais de cultura amazonense, cultura indígena, cultura cabocla”⁴⁴, o que parecem ser muitas representações unidas através dessa manifestação artística, mas que ilustram a afirmação de Harvey (2014) sobre as cidades serem o lugar onde pessoas de todos os tipos e classes se misturam. Assim, mesmo diante do teor ideológico e político a que a fala do prefeito conduz, ressalta-se a importância desse espaço concedido à Arte de Rua por meio de murais, tendo em vista o fato de serem as cidades o espaço de convergências de diferentes culturas e identidades.

Na fala do prefeito, fica evidente sua opinião a respeito da formação cultural do Amazonas. Como a arte é fruto não de um pensamento individualizado, mas resultado do contexto e dos discursos aos quais o artista foi submetido, pois, “a vida cultural é vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos” (HARVEY, 2011. p. 53), o discurso do prefeito também não é algo individual. É por isso que, nesta investigação, toma-se o conceito de identidade apresentado por Hall, não como sendo estática, mas “multiplamente construída ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos [...], estando constantemente em processo de mudança e transformação” (SILVA, 2014, p. 108). Dado o caráter dinâmico da formação identitária e de como o meio social tem papel fundamental nessa formação, tem-se, na arte, uma ferramenta colaborativa na construção de identidade, como também na análise de identidades através dela representadas.

Cabe então analisar, a partir daqui, se essas representações podem ser evidenciadas nesse mural. Para tanto, considere-se as categorias do significado representacional referente à representação narrativa e à representação conceitual.

⁴⁴ Entrevista publicada em <https://www.youtube.com/watch?v=Jz8r7p2ed_Q> Acesso em: 29 de agosto de 2018.

3.3.1.1 Representação Narrativa do Mural 2

Na análise do mural anterior, evidenciou-se que as narrativas fazem parte da história da humanidade e que não são repassadas apenas através da linguagem verbal, mas também através de outros recursos semióticos como a própria Arte de Rua, sendo que as ações são narradas pela presença de vetores entre os participantes representados.

No Mural 2, há três participantes representados (PR): o homem indígena e os dois pássaros. Os artistas que produziram o mural e os observadores deste são PI. Entre os participantes representados é possível identificar ação através de vetores formados pela direção para onde os pássaros se voltam e pela direção do olhar do indígena, bem como para onde ele aponta a flecha. Esses vetores denotam movimento, ou ação e reação na narrativa. A ação evidenciada pelos vetores formados pelos pássaros é classificada como transacional, visto que eles são atores que olham em direção a meta – o indígena representado – e suas reações são também transacionais visto que estão olhando para algo dentro da imagem. Enquanto isso, os vetores formados pela direção do olhar do indígena e para onde a flecha aponta revelam uma ação transacional, porém, como a meta não está na imagem, mas algo fora dela, a reação é não transacional.

Os vetores e PR revelam uma narrativa em que o foco inicial é o indígena. Isso é enfatizado pela posição e direcionamento dos pássaros que são, nesse caso, não atores, mas reatores – aqueles que reagem – diante da ação do indígena, ou fenômeno. Os vetores formados pelos pássaros denotam processo reacional, em que a fauna se volta para o homem, observando como ele age e conduzindo o observador do mural a dirigir o olhar para essa ação. A natureza é, então, apresentada de forma passiva diante das ações do homem.

Num segundo momento, tem-se o vetor formado pela direção do olhar do indígena e para onde ele direciona a flecha cuja ponta não pode ser visualizada. O indígena é um ator e os vetores formados por ele indicam processos acionais. Ainda que a flecha seja um equipamento de caça normalmente apontado para animais, o vetor criado por ela não está se direcionando para nenhum dos animais representados, sugerindo que a meta do indígena não sejam estes animais, mas algo que foge ao enquadre do mural: a rua, pessoas e veículos que passam por ela. É como se a narrativa continuasse fora dos limites da pintura, considerando elementos externos como também participantes da narrativa.

Constituição Narrativa do Mural 2



Fonte: Quadro criado pela autora considerando representação narrativa da GDV (Foto – Williany Rosendo).

O cenário, ou pano de fundo, possibilita, em alguns casos da narrativa visual, se identificar lugar e tempo, onde as ações se desenrolam. No Mural 2, o pano de fundo é formado por elementos que lembram galáxias e estrelas no universo em que não é possível determinar tempo de forma cronológica, sendo possível denotar a abrangência dos temas representados que podem ser considerados universais e atemporais.

Para se compreender que temáticas seriam essas, a categoria de representação conceitual se faz necessária para completar a análise do Significado Representacional.

3.3.1.2 Representação Conceitual do Mural 2

Arab denominou essa série de murais de onde representações indígenas e fauna surgem como se abrissem um portal no concreto dos viadutos, ligando seu mundo à cidade, de Amazônia Urbana⁴⁵.

Os conceitos do trabalho que estão envolvidos no processo têm essência amazônica. É a retomada da arte, da fauna e da flora em cima do concreto, por isso a obra é planejada para que as pessoas tenham a percepção de que o concreto está sendo quebrado e surgindo ícones do Amazonas em efeito 3D (Fonte: <<https://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/grafites-que-retratam-a-amazonia-dao-vida-a-viadutos-e-passagens-de-nivel-em-manaus>> Acesso em: 03 de agosto de 2018)

O conhecimento desse fato é fundamental para se compreender os valores conceituais dos elementos do mural em análise. Na representação conceitual, como já

⁴⁵ Fonte: <<https://artesemfronteiras.com/artista-arab-amazon/>> Acesso em: 03 de agosto de 2018.

mencionado nesta pesquisa, é possível analisar como as representações conceituam algumas ideias. Isso é verificado através de processos *analíticos*, *simbólicos* e *classificatórios*.

Pelo processo *analítico*, considerando-se a relação parte/todo, tem-se que o indígena, mais uma vez, não representa um habitante de Manaus, mas do Estado do Pará. Pode representar a “Amazônia”, como anuncia o título dessa série de murais, mas não é capaz de representar o adjetivo “Urbana” dessa série. Dessa forma, a relação parte/todo revela que o homem *Araweté* é a *parte* que representa essa etnia, ou até outras etnias que habitam na Amazônia – o *todo*. Os pássaros, como *parte*, podem tanto representar um *todo*, que seria os elementos da fauna amazônica, como também, no caso do beija-flor, pode mais uma vez retomar a fábula citada na análise do Mural 1, fazendo com que este represente os artistas preocupados com as questões socioambientais evidenciadas por eles.

No processo *simbólico*, há elementos na composição da imagem que se assemelham ao primeiro mural, entretanto, no lugar da explosão desordenada de blocos de concreto em formas geométricas, são as estruturas formadoras do viaduto que se deslocam, como se abrissem um portal de onde surgem as representações dos pássaros e do indígena. É um novo conceito de Amazônia, que rompe o concreto dos espaços urbanos para lembrar quem esteve nesse lugar antes da chegada dos viadutos, ruas e construções que ocupam os espaços na cidade, isso ao se considerar o indígena *Araweté* como um representante de qualquer etnia moradora da Amazônia. Além disso, o processo *simbólico* permite evidenciar a identidade de pelo menos um dos produtores do mural não por assinaturas, mas pelo estilo: as formas geométricas em 3D que são usadas para apresentar uma ave desconstruída, característica das obras de Arab.

Outro elemento a ser considerado no processo simbólico é a arma usada pelo indígena. O arco e a flecha, comumente usados para caçar, são apontados para longe de qualquer animal representado no mural. Eles apontam para algo fora da representação. É como se o alvo do ataque, naquele momento, fosse qualquer um que estivesse fora da imagem e, ao invés de atacar os animais representados no mural, o homem *Araweté* os estivesse protegendo de algo que passa pela rua para onde a flecha aponta. Esta parte da análise ficará melhor esclarecida quando se tratar do significado composicional acrescentado pelo suporte.

E por meio dos processos *classificatórios*, constatam-se uma vez mais os pássaros representados numa escala desproporcional, quando comparados ao indígena, o que os deixa numa relação de igualdade de valor, ao ocuparem quase que o mesmo tamanho de espaço no

mural, denotando que natureza, indígenas e os próprios criadores do mural se apresentam em uma relação de igualdade.

O *Significado Representacional* do Mural 2 ilustra o fato de que “o discurso figura nas representações que sempre são partes de práticas sociais – representações do mundo material, de outras práticas sociais, representações próprias reflexivas da prática em questão” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 26), uma vez que as representações nele presentes relacionam-se ao mundo material em que predominam as narrativas de indígenas associados à preservação ambiental. Além disso, levando em conta a proposta da Prefeitura de trazer por meio do grafite uma representação da “cultura amazonense, cultura indígena, cultura cabocla”, este mural, se pretendia atender ao que o prefeito propôs, só funciona ao se considerar o conceito genérico de cultura apresentado por Bauman (2012). Caso contrário, falha por denotar uma cultura indígena genérica, que não considera as particularidades de cada etnia, nem suas origens, como se qualquer indígena na região amazônica pudesse representar o indígena amazonense. É evidente, portanto, que o discurso da Prefeitura não se afinou com a proposta dos artistas nesse ponto.

3.3.2 Significado Interativo do Mural 2

Conforme mencionado anteriormente, a forma como PI e PR interagem pode acrescentar significados às representações em imagens, o que é possível de se observar por meio de recursos visuais destacados nas categorias de *contato*, *distância* e *atitude*, que serão avaliadas considerando-se apenas a representação do indígena, por ser foco desta pesquisa.

No Mural 2, o homem *Araweté* representado e o observador da imagem não fazem contato visual, se este segundo se posicionar em linha frontal com o mural. O *contato* está no nível da *oferta*, e o PR é apenas objeto de apreciação do PI. Acrescentando-se a isso o fato de este indígena representar uma etnia que mora na floresta e em outro Estado, é até compreensível que o contato no nível da oferta seja utilizado, dada a distância geográfica e cultural entre os *Araweté* e a maioria dos moradores de Manaus. A *distância* é classificada como *social*, evidenciando uma ligação entre PI e PR não tão próxima, embora não seja uma relação impossível de acontecer, fato também evidenciado pelo *ângulo horizontal oblíquo* – o indígena é representado de lado – tornando a relação entre PI e PR menos íntima, afastando o observador do mundo representado no mural. O ângulo vertical equânime, como no Mural 1, denota a ausência de diferença de poder entre PI e PR, possibilitando, mesmo que a etnia

representada seja de outro lugar, a identificação desta no mesmo nível de poder com o observador.

Análise do Significado Interativo do Mural 2



Fonte: Quadro criado pela autora considerando o significado interativo da GDV (Foto: Williany Rosendo).

Em uma forma de representação muito parecida com o significado interativo construído pelo Mural 1 – contato no nível da oferta, distância social em *medium shot* e atitude revelando igualdade de poder – o Mural 2 também permite a compreensão de que o indígena, mesmo em posição de poder igual à do observador que passe pela via onde encontra-se localizado o mural, não mantém contato íntimo com este, fazendo parte de um universo separado da realidade manauara.

Para completar a análise desse mural, serão consideradas as categorias do significado composicional.

3.3.3 Significado Composicional do Mural 2

A forma como os elementos compositores de uma imagem se organizam no mural acrescenta significados que podem ser avaliados a partir das categorias do *Significado Composicional* da GDV. Novos valores são atribuídos a esses elementos dependendo de onde se situam – *valor informacional*; do tamanho de cada um deles – *saliência*; da presença ou ausência de conexão entre os elementos representados – *enquadre*; do *suporte* para produção dos murais.

Ressalta-se que a GDV foi desenvolvida considerando-se a cultura ocidental e que, por isso, foi aplicada nessa análise.

3.3.3.1 Valor Informacional do Mural 2

Ressaltando-se as posições centro/margem, esquerda/direita, topo/base sinalizadas em verde, tem-se a seguinte ilustração do *valor informacional* do Mural 2.



Fonte: Quadro criado pela autora considerando o significado composicional da GDV (Foto: Williany Rosendo).

A maior parte do centro do mural é ocupada pelo indígena representado, sendo ele o foco do olhar do observador. Mais uma vez, o indígena é colocado como figura central da temática apresentada pelos artistas. Ele é o foco da Amazônia Urbana. Às margens, encontram-se os elementos deixados em segundo plano, parte da composição do cenário que mistura o contexto urbano – nos blocos pré-moldados usados na construção do viaduto – e o contexto universal – na representação de estrelas e galáxias.

À esquerda está o pássaro num estilo já apresentado em murais anteriores, portanto, uma informação dada, conhecida. Um conceito de natureza que rompe os blocos de concreto cinza da cidade para se fazer lembrada no lugar onde ela mesma já foi predominante. À direita, uma informação que continua sendo nova, visto que poucos observadores seriam capazes ainda de relacionar o beija-flor à fábula já citada nesta pesquisa, retomada nesse e em outros murais produzidos por esses artistas, os quais continuam reforçando seu envolvimento com a preservação ambiental e com os indígenas.

Na base do Mural 2 não se nota ainda a degradação pelas intempéries de uma exposição em ambiente externo como ocorre no Mural 1, entretanto, é interessante ressaltar que, na base, é comum surgir uma vegetação que aproveita as brechas entre parede e calçada. Essa é a base do mural, a parte real é a verdadeira natureza que insiste em romper a dureza do concreto da cidade. O ideal, representado no topo, é que essa natureza tem abrangência

universal e que todos deveriam ter essa consciência evidenciada pelos povos que vivem da e na floresta.

O valor informacional também pode ser reforçado por outras categorias de significado composicional, como o enquadre.

3.3.3.2 Enquadre

A exemplo do Mural 1, o indígena do Mural 2 escapa ao enquadramento, enquanto os pássaros nele representados não. Essa fuga ao enquadre pode denotar que o homem *Araweté*, empunhando seu arco e flecha, simboliza outras etnias além desta que não estão enquadradas no mural, outros povos que entendem a importância do meio ambiente numa consciência universal, não podendo ser relacionado apenas a indígenas, mas a qualquer habitante do planeta Terra.

Outro fator relevante é a ausência de moldura entre os PR, reforçando entre eles uma relação de proximidade e intimidade. Como no mural anterior, o hibridismo é ressaltado por meio da categoria de enquadre, em que se observa a ausência de marcos que separem os elementos representados, sejam eles elementos da fauna, indígenas, ou a raça humana. Todos estão inseridos num mesmo universo e, por isso, o interesse pelas questões ambientais não deveria partir apenas de indígenas.

3.3.3.3 Saliência

O uso das cores e o tamanho dos elementos representados são analisados na categoria de saliência e também acrescentam novos significados ao mural. Quanto ao tamanho dos pássaros, o que se observa é a mesma condição relatada no Mural 1: o beija-flor, reconhecidamente uma ave de pequeno porte, representado de forma desproporcional ao tamanho do indígena, denotam o valor que o pássaro da fábula adquire no mural – maior poder de conter, ou de minimizar os problemas socioambientais na cidade de Manaus, ou até mesmo fora dela, dada a fama nacional e internacional que este mural alcançou.

Quanto ao uso das cores, faz-se uso de tons monocromáticos em escala de cinza e, somente no cenário, são usadas outras cores nas representações de estrelas e galáxias. Em se tratando da psicologia das cores (HELLER, 2013), o cinza já foi apresentado, na análise do mural anterior, como uma cor relacionada ao tédio, mas vale acrescentar que, no estudo da

linguagem das cores, a escala de cinza é a escala de valor, “a escala que vai da luz máxima (branco) à escuridão máxima (preto) [...] e provavelmente não há cultura que não tenha usado isso para expressar significados simbólicos e valores” (VAN LEEUWEN, 2011, p. 60). Então, além da já apresentada associação do cinza entediante da cidade – o que possivelmente está associado ao nome do mural “Amazônia Urbana” – as partes mais claras do cinza também podem se associar a luz que surge no fundo negro, uma esperança de mudança na maneira de pensar sobre o meio ambiente e os indígenas.

3.3.3.4 Suporte

Diferente do Mural 1, que usou um muro como suporte, o Mural 2 usou um viaduto que, agora, além de ser uma construção que facilita acesso entre bairros, passa a ter um novo significado de veículo de informação, capaz também de aproximar índios e não índios, homem e natureza.

A escolha desse suporte nessa localização acrescenta valores que merecem consideração nesta pesquisa. Para tanto, é preciso entender que, dois anos antes da pintura desse mural realizada em 2016, Manaus se deparou com a triste cena de cerca de 200 periquitos encontrados mortos na avenida Efigênio Sales, próxima ao viaduto onde foi depois produzido este mural⁴⁶. Atualmente, há aves pintadas em outras paredes desse viaduto. Reconhecer esse contexto conduz a análise à possível motivação dos artistas em manter a representação de pássaros próximo ao indígena. Retomando o que foi citado na análise do valor simbólico, fica evidente o motivo de arco e flecha estarem apontados para longe dos pássaros. A intenção do portador dessa arma, não é atacar, mas proteger, reverberando uma mensagem a todos que passam por aquela região reconhecidamente caracterizada como *habitat* da espécie de periquitos encontrados mortos ali anos antes.

Uma outra informação agregada a esse mural surge, depois da obra acabada, pois, como se imitasse a proposta de uma Amazônia que abre caminhos nas paredes de viadutos, nasce nesse mural uma pequena planta, entre os blocos de concreto, provando que a representação pode ser, na verdade, uma imitação do que a natureza é capaz de fazer na cidade, já que surge no braço do indígena representado, tornando-se também ator dessa narrativa.

⁴⁶ Fonte: <<http://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2014/11/instituto-identifica-200-passaros-mortos-em-avenida-de-manaus.html>> Acesso em: 28 de agosto de 2018.

Mural 2: Detalhe da planta que surgiu entre os blocos de concreto do viaduto



Fotos: Williany Rosendo.

A análise do Mural 2 deixa mais uma vez evidente a narrativa de que povos indígenas vivem em harmonia com o meio ambiente, sendo representados como protetores da natureza, e reforça a imagem que muitos têm construído sobre esses povos caminhando seminus, ou nus, pela floresta, com pinturas corporais, portando arco e flecha. Imagem bem diferente dos indígenas urbanos que, por exemplo, moram em Manaus.

3.4 MURAL 3 – PARTES DE UM SÓ UNIVERSO

Os murais produzidos no Complexo Viário Governador Gilberto Mestrinho recorrem todos a temáticas ambientais e indígenas. A localização próxima à reserva florestal que circunda a Universidade Federal do Amazonas – UFAM e o Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia – INPA contribui para reforçar a mensagem de preocupação ambiental.

O terceiro mural escolhido para análise está situado nesse mesmo espaço, portanto, trará mais uma vez a mesma narrativa que associa indígenas ao meio ambiente. No mural completo há representações de pássaros de várias espécies e de uma mulher indígena, entretanto, como se propôs nesta pesquisa ater-se às obras produzidas por Raiz e Arab, será analisado apenas o recorte do mural em que se apresentam as produções desses artistas, conforme ilustrado abaixo no recorte do detalhe do mural completo.

Mural 3 – Mulher indígena e pássaro (Complexo Viário Governador Gilberto Mestrinho – Manaus – AM)



Fotos: Williany Rosendo.

Esse mural localiza-se em uma via sentido bairro/centro que conduz a dois caminhos: sentido Aleixo, passando pelo INPA, e sentido avenida Efigênio Sales, passando pelo local onde foram encontrados os pássaros mortos citados na análise do mural anterior. A importância de saber detalhes dessa localização será evidenciada na análise do suporte. Antes disso, serão tratados outros significados sob a ótica da GDV, iniciando-se pelo Significado Representacional.

3.4.1 Significado representacional do Mural 3

O significado representacional pode ser analisado, segundo a GDV, pelas categorias Narrativas – expressas na interação PI e PR e na presença de vetores – e Conceituais – em que se revelam as identidades desses participantes.

Neste terceiro mural, podem-se salientar algumas semelhanças com os anteriores: a representação de uma ave desconstruída e a de indígena de uma etnia moradora de outro Estado brasileiro, nesse caso, os *Kuikuro*⁴⁷, identificados por seu corte de cabelo e pela pintura corporal características das mulheres dessa etnia.

⁴⁷ Etnia moradora da região oriental da bacia hidrográfica dos formadores do rio Xingu – rios Culuene, Buriti e Curisevo. Fonte: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kuikuro>> Acesso em: 02 de setembro de 2018.

Figura 21 – Criança *Kuikuro*

Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/503629170810496422/?lp=true>> Acesso em: 28 de agosto de 2018.

Um documentário exibido na 44ª edição do Festival de Brasília de Cinema Brasileiro em 2011 apresenta o ritual *Jamurikumalu*⁴⁸ – cerimônia realizada em setembro do ano anterior pelas índias da tribo *Kuikuro*, do Alto Xingu. O ritual não era praticado há trinta anos e aconteceu a pedido de uma das moradoras da aldeia que estava doente e queria participar por uma última vez desse momento. O ritual trata da encenação de um mito, como explica o diretor do documentário Carlos Fausto em entrevista a um *site* de notícias:

O ritual tem um mito em sua base: em determinado momento, as mulheres começam a se queixar dos homens que não iam buscar peixe para uma festa. Elas começam a cantar, criticando os homens. Eles saem para pescar e não voltam. Um menino vai atrás e descobre que eles estão se transformando em seres monstruosos [...] De acordo com a lenda, as mulheres resolvem, então, se transformar em hiper mulheres. É uma espécie de mito das Amazonas, elas criam uma sociedade só de mulheres, onde assumem os papéis masculinos. O ritual tem toda uma questão da confrontação de gêneros. (Fonte: <<http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2011/09/documentario-sobre-ritual-indigena-abre-mostra-competitiva-em-brasilia.html>> Acesso em: 02 de setembro de 2018.

Conhecer este fato traz uma nova perspectiva na análise desse mural, principalmente nas categorias de representação narrativa e representação conceitual.

3.4.1.1 Representação narrativa do Mural 3

As narrativas a respeito dos povos indígenas costumam ser atravessadas por outras, o que também é natural de todo discurso que não pode ser considerado puro dada sua construção no meio social. A forma como se analisa o discurso depende também do conhecimento prévio de quem o recebe. Um observador leigo e sem as informações levantadas nesta pesquisa poderia facilmente compreender o discurso nesses murais de maneira superficial, pois “[...] não é apenas ‘o texto’, nem mesmo apenas os textos que

⁴⁸ Documentário disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YI6eoty87JM>> Acesso em: 02 de setembro de 2018.

intertextualmente o constituem, que moldam a interpretação, mas também os outros textos que os intérpretes variavelmente trazem ao processo de interpretação” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 114).

Por isso, a importância em se buscarem recursos metodológicos e informações de contexto social que possibilitem análise mais acurada de discursos que se revelam em modos semióticos.

Aplicando-se a categoria de Representação Narrativa, tem-se a mulher indígena e o pássaro desconstruído como PR, enquanto PI continuam sendo os mesmos dos dois últimos murais – Raiz, Arab e os observadores do mural. As ações são demonstradas por vetores que, nesse caso, são formados pelo bico do pássaro e pela forma líquida em que se direcionam à mulher representada – evidenciados neste trabalho com uma seta na cor amarela. Quanto ao pano de fundo, identifica-se o mesmo utilizado no Mural 2, um cenário que denota o universo com galáxias e estrelas.

O vetor formado pelo direcionamento do pássaro para a mulher indígena é classificado como processo reacional, pois o pássaro não age, mas reage em estado de contemplação do fenômeno que é a indígena cujo olhar, neste mural, direciona-se para fora da imagem. A reação da mulher, portanto, é não transacional, por dirigir o olhar para um fenômeno fora da imagem, ou seja, para quem estiver observando o mural, criando um vínculo com PI. O vetor formado pela água remete ao mesmo significado atribuído aos vetores semelhantes que aparecem nos dois murais anteriores, só que, desta vez, não parte mais de um beija-flor, como se outras aves estivessem se unindo na mesma luta socioambiental.

Constituição Narrativa do Mural 3



Fonte: Quadro criado pela autora considerando representação narrativa da GDV (Foto: Williany Rosendo).

Analisado pela representação narrativa, o mural desenvolve uma narrativa em que a mulher indígena é o foco da ação. Neste mural, como no anterior, a natureza observa passivamente a ação do ser humano representado, que mais uma vez não tem como foco os animais, porém algo que está fora do enquadre do mural. O motivo de ela ser o alvo de contemplação do pássaro será esclarecido através de outras categorias da GDV, entre elas a da representação conceitual.

O cenário mantém coesão visual com o Mural 2 nesta pesquisa, revelando o mesmo espaço onde a narrativa se desenvolve, transcendendo os limites do planeta Terra, alcançando outros universos, denotando a universalidade e atemporalidade das temáticas representadas nesses murais.

3.4.1.2 *Representação Conceitual do Mural 3*

O conceito criado pelo artistas em que indígenas e pássaros surgem da abertura de um portal entre os blocos que formam o viaduto é reforçado pelo valor simbólico das formas desses blocos, pois, “na natureza, formas quadradas não existem” e podem conotar “a fonte da opressão que, literalmente e figurativamente, nos coloca dentro” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 55). Os indígenas e pássaros surgem, como que libertos, das paredes da cidade que os aprisionavam. É a continuação do conceito da *Amazônia Urbana*. Os conceitos do Significado Representacional da GDV são definidos por processos: *analíticos, simbólicos e classificatórios*.

Os *processos analíticos* “envolvem dois tipos de participantes: um portador (o todo) e um número de atributos possessivos (as partes)” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 87). A mulher indígena no mural é considerada como o todo, o portador de atributos que podem ser identificados por sua pintura corporal e corte de cabelo, revelando a etnia à qual pertence, os *Kuikuro*. Também pode representar as mulheres de forma geral, ou – a exemplo do Mural 2 – os indígenas que habitam a Amazônia – são partes reveladas por esse todo. Outro portador de atributos é a ave desconstruída ao lado da mulher. Ela pode representar partes: as aves da região ou da cidade de Manaus e até a fauna de maneira geral.

Os *processos simbólicos* tratam do que o participante significa ou é e, de forma simbólica compreende-se que a mulher *Kuikuro* também pode representar outro elemento que – considerando o fato de seus cabelos serem formados pelo cenário do universo; a narrativa apresentada no documentário sobre as hipermulheres assumindo o poder, quando homens se tornaram animais; e o depoimento de Raiz sobre este trabalho, em que ele anuncia o nome do

mural “O olhar da natureza” – entendido como a personificação da natureza através da mulher *Kuikuro*, a mulher que assume o poder quando homens – que nesse caso representam a humanidade – tornaram-se irracionais quanto ao zelo que deveriam ter para com os elementos formadores da natureza, inclusive consigo mesmo, dado o fato de que todos fazem parte do mesmo universo, como o próprio mural revela no cenário que compõe o pano de fundo da narrativa. Ainda por processos *simbólicos*, o estilo usado na construção da arte faz com que ela também represente o artista que a produziu, nesse caso, Arab. Além disso, os vetores triangulares apontam para o formato esférico, próximo ao pássaro, o qual denota “infinitude, calor, proteção” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 54), respectivamente relacionados ao ciclo da vida que continuamente se repete no universo, à relação homem-natureza representada em proximidade nos murais da série Amazônia Urbana, e à temática desenvolvida nos murais analisados até aqui, em que o indígena é representado como protetor do meio ambiente. As formas esféricas e circulares se repetem no mural e, considerando-se seu título, também podem simbolizar os olhos da natureza sobre os moradores da cidade.

Pelos processos classificatórios, tem-se o mesmo já revelado nos dois murais anteriores em análise: o pássaro em escala de maior proporção, quando comparado à representação humana, coloca indígenas, natureza e os próprios artistas numa relação de igualdade de valor, mesmo que a fauna local aponte, passivamente, para uma representação humana que a protege, como ocorre no Mural 2. Esta última análise se completa ao se considerar o suporte no significado composicional mais à frente.

Ainda que Manaus tenha um número alto de representatividade indígena, no terceiro mural em análise, não foi escolhida uma das etnias moradoras da capital amazonense. De forma naturalizada e ideológica, a narrativa de que o indígena tem valor utilitário enquanto protege o meio ambiente permanece reforçada por este mural.

3.4.2 Significado Interativo do Mural 3

Sendo o objeto principal desta análise a representação indígena em Arte de Rua, para avaliar o significado interativo, fez-se o recorte apenas da mulher representada. Quando o PR olha diretamente nos olhos do observador, um contato é estabelecido. No caso do Mural 3, o olhar está no nível da *demand*a, em que, conforme a GDV, o observador é convidado para entrar em um tipo de relação imaginária com o PR. Tal convite não foi estabelecido nos dois últimos murais analisados, mas neste, em que a natureza é personificada, o observador agora é convidado a fazer

parte do universo no qual ele mesmo está inserido, já que todos os seres vivos dependem uns dos outros e, por isso, é convidado a reconhecer que, enquanto observa é também observado – o que também foi evidenciado na análise dos processos simbólicos nas formas circulares como olhos e no título do mural “Um olhar da natureza”. Essa relação de proximidade também é reforçada pela distância social que está em *close shot*, o que evidencia um contato íntimo com o observador, denotando que os elementos representados estão intimamente vinculados ao observador.

Como evidenciado anteriormente pelos processos simbólicos, as formas em espiral, além de representarem galáxias, podem ser também interpretadas como olhos dessa natureza personificada, o que não seria incomum, visto que há nebulosas galácticas que recebem nomes como “olho de Deus” – NGC 7293 e “olho de gato” – NGC 6543⁴⁹.

Análise do Significado Interativo do Mural 3



Fonte: Quadro criado pela autora considerando o significado interativo da GDV (Foto: Williany Rosendo).

O significado interativo também analisa a atitude de envolvimento por meio do ângulo de posicionamento dos participantes representados. No ângulo horizontal, que “é a função da relação entre o plano frontal do produtor da imagem e o plano frontal do PR” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 134), tem-se o ângulo oblíquo, em que PR é representado não de frente, mas de lado, como se olhasse por cima dos ombros para o observador, que no caso é quem passa pela via onde localiza-se o mural. Entretanto, o fato de PR, estando em um ângulo oblíquo, voltar seu rosto para olhar o observador de frente, cria uma relação de ambiguidade, denotando, no caso

⁴⁹ Fonte: <https://www.nasa.gov/multimedia/imagegallery/image_feature_741.html> Acesso em: 29 de setembro de 2018.

do mural, que mesmo que tudo o que se vê pareça não fazer parte do mundo do observador – como o caso da própria etnia *Kuikuro*, que não habita a cidade de Manaus – se considerar a humanidade como parte de todo o meio ambiente, aquele mundo representado também é o mesmo no qual o observador está inserido.

O ângulo vertical equânime do PR no Mural 3, posicionado na linha dos olhos, evidencia que a relação de poder entre PI e PR é de igualdade, como se tanto a natureza quanto homens tivessem o mesmo poder de construir juntos – quando se relacionam de forma equilibrada – ou de destruir um ao outro – quando o homem faz uso de manejos predatórios da natureza e esta revida com as consequências do desequilíbrio ambiental.

Para se completar a análise do Mural 3, serão consideradas de agora em diante as categorias do significado composicional.

3.4.3 Significado Composicional do Mural 3

Em conformidade com o que já foi analisado nos dois primeiros murais, entende-se, pela GDV, que a maneira como os elementos representados se organizam no todo do mural, na cultura ocidental, confere a ele novos significados evidenciados pelas categorias de valor informacional, enquadre, saliência e suporte.

3.4.3.1 Valor informacional do Mural 3

Para melhor visualização dos valores de *dado/novo*, *ideal/real*, *centro/margem*, marcou-se em verde, no Mural 3, as posições às quais se referem.



Fonte: Quadro criado pela autora considerando o significado composicional da GDV (Foto: Williany Rosendo).

Ao se traçar uma linha na vertical, dividindo o recorte do mural em análise, tem-se à esquerda, a informação tratada como o que é *dado*, neste caso, as galáxias e estrelas compondo o cenário do painel – uma representação facilmente reconhecida pelo observador dada a quantidade de imagens do universo que circulam por meio de livros escolares, revistas e na internet. Trata-se, portanto, de uma informação já conhecida. Ao lado direito, tem-se o que é *novo*, uma nova espécie de pássaro representada não de forma naturalizada, mas que surge do conceito da Amazônia Urbana.

Desenhando-se uma linha divisória na horizontal sobre o mesmo recorte do Mural 3, na base encontra-se aquilo que se tem como real, que, como no Mural 2, não sofreu degradação pelo tempo, mas o escuro do asfalto que se mistura com o mesmo tom do cenário que foge ao enquadramento, denotando que o universo da cidade é o mesmo representado no mural, é a parte real, enquanto o topo apresenta o ideal, apelando às emoções do observador, um espaço universal marcado pelo zelo que o ser humano – representado pela indígena – tem pelo meio ambiente – representado pelo pássaro.

No centro, o elemento mais importante surge em meio ao universo: a figura humana na forma de uma mulher. O indígena é o centro do mural, mais que isso, como salientou o significado representacional, a natureza personificada na figura do indígena é o foco. Como se a natureza escolhesse um ser que estaria envolvido com ela de forma equilibrada para representá-la, trazendo uma mensagem aos moradores da cidade, ou a qualquer outro que pudesse visualizar esse mural, enquanto isso, às margens do mural se evidencia o que foi observado na base: um universo que escapa ao enquadre, denotando novo significado analisado na categoria de enquadre.

3.4.3.2 *Enquadre*

A presença ou ausência de enquadre entre os elementos representados pode ser evidenciada por molduras que os separem, ou até mesmo na extrapolação dos limites do suporte, denotando se há conexão ou desconexão. No Mural 3, há uma espécie de moldura, criada pelo que seriam os cabelos da mulher representada, separando esta do pássaro. Entretanto, uma folha quebra suavemente essa aparente desconexão, unindo os dois elementos. Além disso, como salientado no tópico anterior, a parte escura que representa o universo extrapola as margens do suporte, fugindo ao enquadre e revelando que naquele universo representado também estão inseridos a cidade, seus habitantes e quaisquer outros

elementos que possam ser ali inseridos. É uma ilustração do conceito genérico de cultura em que é atribuída “à própria cultura a qualidade de característica universal de todos os homens” (BAUMAN, 2012, p. 131-133). Portanto, não está apenas revelada no mural a etnia *Kuikuro*, ou somente os indígenas, mas sim toda a raça humana é chamada à sua responsabilidade para com as questões ambientais, já que todos fazem parte do mesmo universo.

3.4.3.3 Saliência

A categoria de saliência avalia como o uso das cores e o tamanho dos elementos podem agregar novos valores de significados ao mural.

As cores podem ser manipuladas para “expressar sentimentos, comunicar ideias e para interações sociais” (VAN LEEUWEN, 2011, p. 1). Assim, a escolha pela escala de cinza traz significados ao Mural 3, que continuam semelhantes aos expressos nos murais anteriores analisados nesta pesquisa, exceto pelo fato de a representação indígena estar associada à personificação da natureza, o que pode conduzir também a ideia de que a representação adquire um tom espiritual, uma “divina ressonância” expressa pela escala de cinza (VAN LEEUWEN, 2011, p. 61), já que surge como um ponto de luz na escuridão do universo, um ser espiritual preocupado com a preservação do mundo material. Ou, ao associar-se essa mesma representação espiritual no uso da escala de cinza ao mito já citado dos *Kuikuro*, a mulher recebendo dons sobrenaturais que a tornam hipermulher, capaz de resolver os problemas que o homem, ou o ser humano genericamente, trouxe ao meio ambiente, quando deixou de ser racional.

A análise da saliência apontada no tamanho dos personagens permanece evidenciando, como nos murais anteriores, um pássaro que ultrapassa a escala de proporção entre ele e a representação indígena, o que denota a mesma ideia de que os artistas por eles representados têm uma capacidade maior de resolver problemas socioambientais da mesma forma que o beija-flor da fábula mencionada na análise do Mural 1, mas com solução em maiores proporções.

3.4.3.4 Suporte

A localização e o tipo de suporte encerram análise do Mural 3. Localizado numa região da cidade onde se encontram a reserva florestal da Universidade Federal do Amazonas e o Instituto de Pesquisas na Amazônia – que abriga o Bosque da Ciência, acrescentando-se a isso o fato de a via onde se localiza este mural conduzir veículos para a avenida Efigênio Sales, onde foram

encontradas as aves mortas citadas na análise do Mural 2. A localização do suporte do Mural 3 faz com que todos os significados tenham uma relação coesa e coerente entre si. Isso porque fica evidente o motivo de ser este mais um mural que associa indígenas ao meio ambiente. Qualquer veículo que passe por essa via, é avisado pelo mural, através das representações nele presentes, que aquele lugar merece atenção por ser moradia de pássaros, os quais, anos antes, foram, em número significativo, mortos ali por descuido humano. A natureza personificada pela figura indígena alerta para o fato de que homens, indígenas ou não, são, com os pássaros, partes do mesmo universo e que prejudicar as aves dali implica em prejudicar a si mesmo.

Além disso, o viaduto cria vias acessíveis não apenas para veículos que transitam por aquela localidade. A análise da categoria de suporte mais uma vez acrescenta novo valor de significado ao mural, agregando etnias que ainda estão inseridas ao contexto de selva àquelas que fazem parte do contexto urbano, unindo indígenas e não indígenas à fauna, lembrando que todos, independentemente de estarem geográfica ou culturalmente próximos às florestas, fazem parte do mesmo universo e que, portanto, zelar pelo meio ambiente não deve ser papel associado apenas a indígenas, mas a todo e qualquer ser humano que nele está inserido e que dele depende.

3.5 MURAL 4 – INDÍGENAS URBANOS E COSTUMES SECULARES

Desde sua fundação, a cidade de Manaus cresceu, e novas arquiteturas, seguindo tendências de cada período, surgiram. Concreto, asfalto, paredes e muros tomaram espaços onde a floresta predominava, e os primeiros habitantes cuja etnia deu nome à cidade ou se mudaram, ou permaneceram ali, assimilando os traços culturais e a língua do colonizador. Outras etnias, atraídas pelo sonho de melhores condições de vida, passaram a migrar para a capital, como já mencionado anteriormente. Assim, uma metrópole atravessada por várias culturas surgiu no meio da Amazônia, onde manifestações artísticas urbanas, como a Arte de Rua, tomaram seu espaço e, como se observou até aqui, a associação entre indígena e preservação ambiental foi uma narrativa que perdurou e continua sendo recontada através dessas manifestações.

Entretanto, se tratando de Manaus, a segunda capital brasileira com maior população de representantes indígenas, é instigante o fato de que a maior parte dos murais analisados até aqui apresentaram etnias que não moram nessa cidade. Por esse motivo é que o quarto mural escolhido para análise foi o que apresenta a etnia *Sateré-Mawé* – grupo étnico oriundo da terra indígena localizada entre os municípios de Barreirinha, Parintins e Maués – no Amazonas – e Itaituba e Aveiro – no Pará, os quais, segundo Bernal (2009), desde a década de 1970

passaram a morar também na cidade de Manaus, onde procuram manter certos aspectos culturais de sua tradição – como no caso das produções de artesanatos citadas no tópico 1.5.2 desta pesquisa e de ritos como os que são apresentados neste mural – enquanto se inserem nessa sociedade urbana, abraçando hábitos comuns a ela.

Dos murais escolhidos para análise nesta pesquisa, este foi o único produzido por Raiz sem a participação de Arab, mas ainda foi financiado pela Prefeitura de Manaus, compondo a série de manifestações artísticas do Festival Amazônia Walls, apresentado no tópico 1.5 deste trabalho.

Mural 4 – Ritual da Tucandeira – *Sateré-Mawé* (Boulevard Álvaro Maia – Manaus – AM)



Foto: Williany Rosendo.

É importante acrescentar que, por ser uma manifestação artística exposta ao público, alguns murais sofrem alterações produzidas por terceiros. No caso do Mural 4, originalmente, o cordão vermelho no peito do garoto foi desenhado de forma diferente pelo autor e alterado por outro elemento antes da coleta dessa imagem.

Mural 4 – Detalhe do mural na forma original



Foto: Williany Rosendo.

3.5.1 Significado Representacional do Mural 4

Os discursos narrativos são capazes de construir representações de identidades de si mesmo e do outro por ser “um dos meios pelos quais grupos sociais ou sujeitos são apresentados à sociedade” (AGUIAR, 2012, p. 82). Os murais analisados até aqui revelaram discursos que associaram indígenas ao meio ambiente, posicionando o índio fora da cidade, inserido em florestas da qual era o protetor. Agora, outro discurso visual é apresentado, mais relacionado a tradições seculares.

O Mural 4 está dividido em duas partes que representam momentos característicos dessa etnia. À direita, a representação da Festa da Tucandeira – um ritual de passagem para a fase adulta. À esquerda, a etapa final do “fabrico” do guaraná, em que o bastão do guaraná é ralado por uma mulher. Os dois momentos estão ligados à tradição e ao mito de origem da etnia *Sateré-Mawé*, conhecida por ser a primeira a dominar a arte de cultivo e preparo para consumo do guaraná⁵⁰.

As categorias de representação narrativa e de representação conceitual esclarecerão aspectos da análise do Significado Representacional do discurso visual neste mural.

3.5.1.1 Representação Narrativa do Mural 4

Demonstrou-se até aqui que as narrativas podem ser expressas visualmente quando há presença de vetores formados pelo corpo ou membros dos participantes representados, ou por ferramentas em ação. Esses vetores são capazes de indicar movimento, a ação comum às narrativas. No caso do Mural 4, os vetores parecem conduzir a narrativa para o contrafluxo dos carros que por ali passam. A mulher está voltada para a esquerda, o menino direciona levemente o corpo para a mesma direção, a formiga caminha também para esquerda, enquanto abre esse portal no meio do concreto para anunciar a nova narrativa, uma linha vermelha serpenteia, partindo do coração da mulher representada, e atravessa o peito do garoto, da direita para esquerda também. Os vetores formados pela mulher, pelo cordão vermelho, pelo garoto e pela formiga indicam ação transacional, pois todos apontam para uma meta, mesmo que sejam

⁵⁰ O guaraná (*Paullinia sorbilis*) é fruto de um arbusto nativo da Amazônia que possui sementes duras e resistentes envolvidas por uma polpa branca e casca vermelha e, quando maduro, expõe essas três partes, o que o torna semelhante a um olho humano (BERNAL, 2009, p. 79-80).

diferentes. Outros vetores são formados pelos frutos do guaraná e pelas linhas brancas que partem da cuia nas mãos da mulher representada.

Constituição Narrativa do Mural 4



Fonte: Quadro criado pela autora considerando representação narrativa da GDV (Foto: Williany Rosendo).

Os vetores, evidenciados por setas amarelas, fazem deste mural uma narrativa rica em ações. Além deles, o pano de fundo também constrói a narrativa, informando tempo e espaço. No caso do Mural 4, o tempo não pode ser definido pelo cenário, o que torna as ações representadas atemporais. O espaço celeste conduz a narrativa para plano comumente associado ao espiritual.

Para se compreender as ações representadas neste mural, é necessário o conhecimento sobre dois ritos característicos dessa etnia: o Çapó e a Festa da Tucandeira.

O Çapó é o guaraná em bastão ralado na água, último processo do “fabrico” dessa bebida, oferecida para a família, ou em reuniões de tuxauas. À mulher ou à filha do anfitrião cabe a tarefa de produzir o çapó, que será passado para o chefe da casa e este, depois de beber uma parte do preparo, passará a cuia para o visitante mais velho ou mais ilustre, que, seguindo o exemplo do anfitrião, tomará uma parte e, então, passará aos outros até que a cuia fique vazia e volte para o dono da casa, que a devolverá à mulher ou à filha para preparar nova rodada.

Figura 22 – Detalhe do Mural 4 (à esquerda) e Cristina ralando guaraná com a neta Izete na aldeia Nova Esperança, no rio Marau



Fonte: À esquerda, foto de Williany Rosendo; à direita, foto de Sônia Lorenz (Fonte: <1980direitahttps://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Sater%C3%A9_Maw%C3%A9> Acesso em: 07 de setembro de 2018)

Antes de chegar à forma de *çapó*, o guaraná passa por outros processos de manipulação desenvolvidos quase todos pelos homens: a colheita dos cachos, a descasca do guaraná cru, a lavagem do guaraná, a torrefação dos grãos, a descasca do guaraná torrado e pilagem. As meninas e mulheres participam apenas na descasca do guaraná cru e do guaraná torrado. Mas para o processo de “fabrico” do pão do guaraná – a massa que será defumada e seca em forma de bastão a ser ralado para o *çapó* – só os mais velhos e mais experientes estão aptos.

O cultivo e manejo do guaraná até se extrair o *çapó* atravessou culturas e, excetuando-se os ritos e simbologias, a bebida ganhou fama de energético por todo o Brasil, inclusive é acrescentada em refrigerantes de fábricas locais e multinacionais, dando provas de que a cidade é território onde cultura não segue o conceito de pureza, sendo ela o “resultado de interações e trocas de experiências e modos de vida entre indivíduos e grupos sociais” (LUCIANO, 2006, p. 50). A descoberta dos *Sateré-Mawé* é, hoje, produto de exportação com o qual o brasileiro se identifica, tanto que o maior patrocinador da Seleção Brasileira de Futebol na Copa de 2018 foi o *Guaraná Antártica*, da multinacional *AMBEV*, que há quatro Copas já vinha acompanhando a Seleção.

O guaraná deixou de ser apenas um marcador étnico fundamental da etnia *Sateré-Mawé*, para também identificar o brasileiro de forma geral. Mas há outro marcador dessa etnia que permaneceu apenas nas fronteiras culturais que a separavam das demais: a Festa da Tucandeira.

Figura 23 – Detalhe do Mural 4 (à esquerda) e garoto usando luvas com formigas tucandeiras (à direita)



Fonte: À direita, foto de Williany Rosendo; à esquerda, *print* da página <<https://www.editoramundoemissao.com.br/a-forca-que-vem-da-tribo/>> Acesso em: 08 de setembro de 2018.

A Festa da Tucandeira representa um ritual de passagem de menino para a fase adulta. Bernal (2009, p. 84-7) descreve detalhadamente esse rito impregnado de simbologia que marca a maturidade dos garotos dessa etnia. As luvas são tecidas pelos tios maternos, que inserem nelas as tucandeiras anestesiadas (*Paraponera clavata*) – espécie de formiga que possui ferrões – coletadas por quem pretende ser iniciado, que, após se pintar com tintura de jenipapo preparada por sua mãe, colocará suas mãos nas luvas para serem ferradas no mínimo vinte vezes. As penas que adornam as luvas são chamadas de saioite da tucandeira, a qual, segundo lendas, já foi uma mulher que seduzia homens devido à beleza suas vestes e ornamentos. As luvas, portanto, representam o órgão sexual feminino, e o menino que termina o ritual prova que está pronto para ser chefe de família.

Os vetores presentes no mural reavivam a narrativa em torno do fruto que define a etnia *Sateré-Mawé*. Iniciando a leitura, seguindo o fluxo dos vetores maiores, tem-se o preparo do guaraná, “fruto cuja função simbólica original nos mitos de criação e conformação do povo *Sateré-Mawé* é um elemento fundamental da renovação ritual” (BERNAL, 2009, p. 80), lembrando o mito de origem dessa etnia. Essa parte do mural representa, portanto, o início da narrativa. A segunda parte é narrada pelo quadro seguinte, onde se encontra o menino indígena, o fruto do guaraná lhe dá força espiritual – através do vetor vermelho – para que o menino se torne homem e continue o ciclo dos *Sateré-Mawé*, que, comparado à formiga representada no terceiro quadro, abrirá caminhos para conquistar e manter seu espaço.

Poeticamente inspirado neste mesmo mural, Celdo Braga, poeta e compositor amazonense, descreve a narrativa desses dois mitos com o poema “Sateré – ode ao guaraná”:

A mão da sabedoria
renova o rito ancestral
e de forma natural
a vida reverencia.
Com água, cuia e magia,
guaraná vira sapó,
desata e desfaz o nó
que prendia a tradição
de expandir o coração
para nunca viver só.
A força dessa bebida
ganha luz e amplidão
no nativo coração
da criança destemida;
e por ter sido escolhida
para o seu dom defender,
na luva da tucandeira
a demonstração guerreira
de lutar até morrer.
Imune ao veneno, à dor,
a cultura milenar
consegue dilacerar
todo concreto opressor;
e um futuro promissor
no olhar se descortina
e a beberagem divina
vai mantendo o seu valor.⁵¹

A narrativa do poema, além de evidenciar a intertextualidade motivada pela Arte de Rua, criando um diálogo interartes, segue a mesma direção apontada pelos vetores principais do Mural 4, da direita para a esquerda, e se afina com a análise desenvolvida a partir das categorias do significado representacional da GDV, que se completa a partir da análise da categoria de representação conceitual.

3.5.1.2 Representação Conceitual do Mural 4

A representação conceitual da GDV analisa a identidade dos participantes representados através de processos *classificatórios*, *analíticos* e *simbólicos*. Este último processo se afina, inclusive, com o conceito de que “a construção da identidade é tanto simbólica quanto social” (SILVA, 2014, p. 10).

Considerando os processos *analíticos* da relação parte/todo, os participantes representados simbolizam homens e mulheres da etnia *Sateré-Mawé*, como também podem corresponder às outras etnias urbanas presentes na cidade de Manaus que não foram representadas nos outros painéis. Não que os filhos do guaraná possam substituir todas essas etnias, mas pelo fato de serem seus “parentes”

⁵¹Poema publicado em 13 de outubro de 2017 em página do *Facebook* de Raí Campos (Fonte < <https://www.facebook.com/raiz.campos/posts/1262266677252196>> Acesso em: 10 de setembro de 2018)

indígenas urbanos, como elas o são. E, seguindo esse conceito genérico, é possível que eles também representem os indígenas brasileiros que mantêm tradições seculares passadas de geração a geração, mesmo em meio urbano, como se observa no Mural 4: uma geração – a mulher mais velha – passando a outra geração – um garoto – seus ritos culturais. O meio urbano é salientado pelas formas quadradas que na sociedade contemporânea ocidental “são elementos de ordem mecânica e tecnológica do mundo de construção humana” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 54), e no Mural 4 são atravessadas pelo cordão vermelho que parte do peito da mulher e perpassa o peito do garoto representados – no processo *simbólico*, esse cordão pode simbolizar a cultura e tradição passada de uma geração a outra, atravessando as barreiras que o meio urbano pode impor.

Ainda pelo processo *simbólico*, os frutos do guaraná ao redor do menino, lembram olhos que se voltam para várias direções, representando os olhares apontados: para as tradições da etnia *Sateré-Mawé*; para a cidade que a abriga e também a observa; para o mundo que conhece um de seus elementos sem nem mesmo associá-los a esses indígenas; e para a formiga que, representada desproporcionalmente maior que os outros PR, simboliza, num processo *classificatório*, a espiritualidade e força desse povo que abre caminhos nos territórios da cidade para manter suas tradições inalteradas e visíveis para a sociedade na qual se inserem. A forma circular ao redor da cabeça das representações do menino e da mulher reforça a ideia de persistência da manutenção da cultura, visto ser o círculo “o tradicional símbolo da eternidade e do paraíso” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 54), enfatizando, assim, a espiritualidade e continuidade dos ritos representados nesse mural.

Diferente dos murais anteriormente analisados, este traz uma narrativa que, pelo Significado Representacional da GDV, não mais identifica o indígena como protetor do meio ambiente, embora a presença do guaraná e da formiga retomem elementos da fauna e da flora. O que se constrói nessa narrativa visual é a representação do indígena relacionado às tradições comuns à sua etnia que se mantiveram no meio urbano, dentre elas, a do manejo e consumo do guaraná, que passou a fazer parte da cultura manauara, visto que é possível encontrá-lo facilmente, em feiras e lanchonetes da cidade, na forma de bastão, em pó e até misturado a refrigerantes dentre os quais um foi batizado com o nome de uma das primeiras etnias moradoras da cidade de Manaus: os *Baré*⁵². O Mural 4, finalmente, traz uma representação indígena que se aproxima geográfica e culturalmente da capital amazonense, fugindo das narrativas que apresentam os indígenas como pessoas que vivem isoladas em florestas, cuja utilidade principal é a de zelar pelo meio ambiente. Embora ainda

⁵² O refrigerante Antártica Baré Guaraná foi lançado na década de 60 em Manaus, ainda é um dos refrigerantes mais consumidos no Estado do Amazonas (Fonte: <<https://www.ambev.com.br/marcas/refrigerantes/antarctica-bare-guarana/>> Acesso em: 10 de setembro de 2018).



os apresente pelo caráter exótico de seus rituais, este mural foi o que mais se aproximou representação da identidade dos indígenas urbanos que contribuem para a formação culturalmente híbrida da capital amazonense.

Até aqui se analisou o Mural 4 quanto ao Significado *Representacional* da GDV. Para aprofundamento da análise, ainda serão considerados os Significados *Interativo* e *Composicional*.

3.5.2 Significado Interativo do Mural 4

Os significados dos discursos visuais também são construídos na interação entre PR e PI, revelando maior ou menor envolvimento, uma distância social mais ou menos íntima, ou evidenciando diferenças de poder entre eles por meio da atitude. Pelo contato do olhar, observa-se que ambos os participantes representados – PR não olham diretamente nos olhos dos participantes interativos – PI. A ausência de contato deixa PR no *nível da oferta* – o mural “oferece os participantes representados para o observador como um item de informação, um objeto de contemplação” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 119). Por se tratar de ritos que não fazem parte dos hábitos de moradores da cidade de maneira geral, mas algo específico de uma etnia, a tendência é observar como quem não está inserido naquele momento, mas é mero espectador, o que corresponde, em parte, à realidade do contexto. Todavia, como tais ritos também têm participação de espectadores, até um indígena dessa etnia pode observar o mural sem se sentir de todo excluído.

Análise do Significado Interativo do Mural 4

	
<p>Contato: Nível da oferta. Distância: Social (<i>Medium shot</i>). Atitude:</p> <ul style="list-style-type: none"> • ângulo horizontal oblíquo - O PR é representado de lado, não de frente; • ângulo vertical equânime - Não há diferença de poder entre PI e PR. 	<p>Contato: Nível da oferta. Distância: Impessoal (<i>long shot</i>). Atitude:</p> <ul style="list-style-type: none"> • ângulo horizontal oblíquo - O PR é representado de lado, não de frente; • ângulo vertical equânime - Não há diferença de poder entre PI e PR.

Fonte: Quadro criado pela autora considerando o significado interativo da GDV (Foto: Williany Rosendo).

A falta de envolvimento, evidenciada pela ausência de contato do olhar com o observador, é reforçada na distância em *medium shot*, no caso do garoto, e *long shot*, no da mulher, denotando respectivamente uma distância social e impessoal com relação ao observador. A distância em *long shot* pode revelar a não participação do observador no processo de produção do guaraná, ou até mesmo, um distanciamento temporal de quando os ancestrais dos *Sateré-Mawé* atuais desenvolveram esse processo. A nova geração, representada pelo menino em *medium shot*, é que aproxima o observador para conhecer a etnia mais profundamente, apreciando outros ritos além do processo de fabricação do guaraná. Entretanto, essa aproximação ainda não chega ao nível de intimidade que tornaria o observador não apenas mero espectador, mas participante desses ritos.

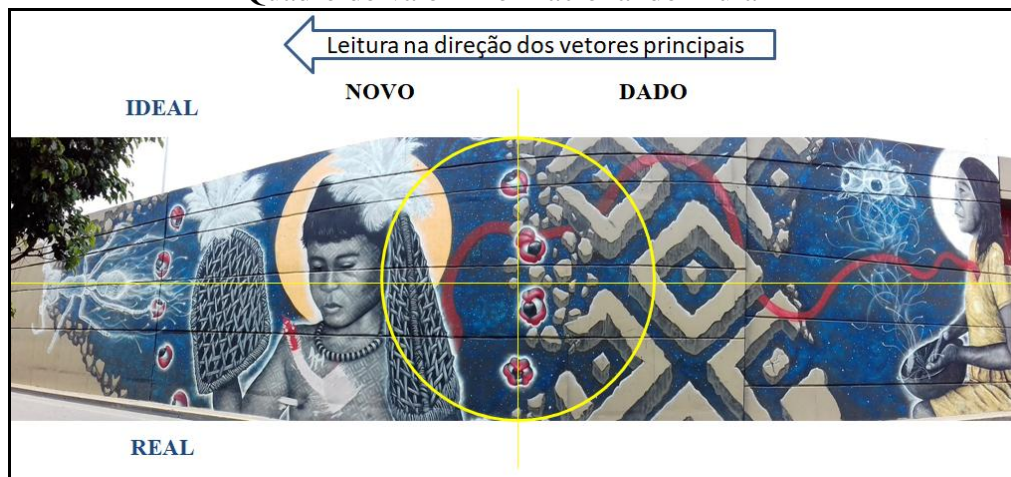
A atitude demonstrada pelos ângulos de posicionamento do PR com relação ao PI – horizontal oblíquo e vertical equânime – aponta para uma relação de poder equânime, embora não seja íntima, o que denota o distanciamento entre indígena representado e observador. A representatividade indígena em Manaus é significativa, como bem apontou o último censo e outras pesquisas para a presença de mais de dez mil deles. O que falta é o conhecimento e a aceitação, seja quando estiverem usando adereços e pinturas ou participando de ritos comuns às suas etnias, como quando estiverem sem suas indumentárias características, inseridos em outros contextos sociais, como escola, empresas, universidades e nos bairros da cidade.

3.5.3 Significado Composicional do Mural 4

A avaliação do Significado Composicional encerra a análise discursiva do Mural 4, que se distingue dos demais por exigir uma leitura diferenciada dada a direção dos vetores que apontam a narrativa da direita para a esquerda, no eixo horizontal. A GDV foi formulada para a cultura ocidental que lê textos e imagens da esquerda para a direita, seguindo um eixo horizontal em que, à esquerda, é apresentado o que é Dado – algo que o observador já conhecia – e, à direita, o que é Novo – algo que mereça mais atenção do observador, mas “em culturas em que a escrita segue da direita para esquerda, o Dado posiciona-se na direita e o Novo na esquerda” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 181). Por mais que os murais estejam inseridos numa cultura ocidental, o artista posicionou os vetores de maneira que a leitura é conduzida para a direção contrária, o que também é comprovado pela forma como o poeta Celso Braga leu e reproduziu poeticamente a narrativa do Mural 4, no poema citado na análise do Significado Representacional

– começando pela produção do *çapó* e, depois, seguindo ao rito da tucandeira. Dessa maneira, *valor informacional* segue o seguinte esquema:

Quadro do valor informacional do Mural 4



Fonte: Quadro criado pela autora considerando o significado composicional da GDV (Foto: Williany Rosendo).

3.5.3.1 Valor Informacional do Mural 4

Considerando a leitura na direção apontada pelos vetores principais, à direita, encontra-se a mulher, ralando o guaraná, em posição do que é Dado, já de conhecimento do leitor que, inserido numa sociedade consumidora da bebida originária desse fruto, o reconhece mesmo que em representação descolorida ou num processo rústico de produção. À esquerda, a tradicional Festa da Tucandeira, dos *Sateré-Mawé*, algo Novo, principalmente para os que não fazem parte dessa etnia. Dois ritos são representados no mural: um de conhecimento da população manauara e já incluso em seus hábitos e outro que apresenta um ritual de passagem, conhecido por um número menor de habitantes por já ter sido apresentado em canais locais e também cantado e encenado em toadas de boi, como ocorrido no Festival Folclórico de Parintins, em 2010⁵³.

A posição base/topo posiciona os participantes representados em nível do que é real (base) e do que é ideal (topo). O ideal, segundo a GDV, apela à emoção e, no Mural 4, é a parte espiritual nele representada: o fruto do guaraná que sai da cuia como matéria espiritual, o saioite da tucandeira que remete a um espírito antigo, a formiga, também na cor branca, representando a força espiritual do povo dessa etnia. Reconhecer esses elementos como parte de um mundo espiritual também é salientado pelas categorias de saliência e enquadre. Na base

⁵³ Em 2010, o boi Caprichoso apresentou o Ritual *Sateré-Mawé*. Vídeo da apresentação disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=oXXQ9yRVrdM>> Acesso em: 11 de setembro de 2018.

do mural, está representado o real, o guaraná sendo preparado na cuia, elemento que faz parte da realidade não só manauara, mas brasileira. O cordão vermelho que surge no peito da mulher e segue caminho até o peito do garoto atravessa os dois mundos, real e ideal, assim como a formiga está posicionada no meio da linha horizontal. Na cultura animista não há divisão entre mundo material e espiritual, todos fazem parte do mesmo plano, assim o atravessamento dos dois mundos feitos por estes últimos elementos representados retoma a ideia de que não há limites entre físico e metafísico para a etnia representada. Curiosamente, a base sofreu alteração – conforme se apontou na abertura do tópico 3.5 – salientando que o plano real – a realidade de hábitos e costumes dessa etnia – vem se alterando com o tempo, através da assimilação dos modos urbanos de se vestir e da língua portuguesa no uso cotidiano.

As posições de Centro/Margem também conferem significado de mais importante (centro) e menos importante (margem) ao PR. O fruto do guaraná define a etnia *Sateré-Mawé* e não é só moldura ao redor do garoto representado, mas também é o centro de toda a narrativa apresentada no Mural 4 e “reforça os laços de adesão à comunidade e entre seus membros” (BERNAL, 2009, p. 80), aproximando indígenas e não indígenas, por meio do *çapó*. Essa aproximação também é evidenciada pela ausência de margens do mural, onde não há mais a presença da moldura superior ou inferior, denotando que a cultura representada no mural tem atravessado fronteiras e se inserido na realidade da sociedade manauara.

3.5.3.2 *Enquadre*

Como citado anteriormente, a omissão de molduras no todo do mural denota a ausência de barreiras delimitadoras entre a cultura *Sateré-Mawé* e os demais habitantes da cidade de Manaus, o que é ilustrado, na realidade cotidiana dessa região, pela presença do guaraná na dieta do amazonense de forma geral. Entretanto há molduras separando os elementos representados: formas quadradas da cor do viaduto e os frutos do guaraná. Essa divisão não acrescenta valor de maior ou menor importância aos PR. Embora pareça salienta desconexão entre os elementos representados, esse efeito é quebrado pelo cordão vermelho que liga a mulher ao garoto. Então as molduras acrescentam mais uma divisão temporal que geográfica, como ocorre em histórias em quadrinhos, onde as sequências temporais são montadas quadro a quadro, com início, meio e fim. O início das tradições dessa etnia no cultivo e manejo do fruto do guaraná; o meio, representado pelo ritual da tucandeira, que dará

força ao homem para manter vivas as tradições de seu povo; o fim, a continuação espiritual desse ciclo representado pela abertura do caminho feita pela formiga tucandeira.

3.5.3.3 Saliência

A saliência é responsável por atrair o olhar do observador para determinados elementos representados e pode ser “realizada pelo posicionamento de primeiro plano e plano de fundo, tamanhos relativos, contraste e tons de cores e diferenças de nitidez” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 177). Partindo desse conceito, o tamanho desproporcional de um inseto naturalmente minúsculo chama a atenção do observador. Esse grau de saliência dado à formiga denota o valor que ela tem para essa etnia, não apenas por ser fisicamente parte de um rito, mas a contar pela coloração dada a ela em tons claros, ser também um representante espiritual, visto que “na luminosidade pode haver uma ressonância divina, criando uma inegável intensidade espiritual” (VAN LEEUWEN, 2011, p. 61). A mesma presença de tons brancos se repete nas linhas finas contorcidas, que saem da cuia onde a mulher rala o bastão do guaraná, projetando a forma desse fruto, e são as mesmas linhas que formam a formiga, revelando coesão entre os elementos representados como espirituais.

Ainda com relação ao uso das cores, Leeuwen (2001), citando alguns autores que abordaram o assunto, como Goeth, Stapleton e Feisner, associa o amarelo à luz, à serenidade e à vitalidade. Essa cor foi usada tanto no vestido da mulher – a qual serenamente cumpre seu papel na produção do *çapó* – quanto na forma circular ao redor da cabeça do garoto – cercado pela áurea da vitalidade associada ao rito da tucandeira. Enquanto acrescenta significados ao mural, a cor amarela mantém coesão entre participantes representados. A cor azul, que além de transmitir confiança e tranquilidade, também é a cor que “carrega o senso do espiritual” (LEEUWEN, 2001, p. 26), foi usada em tom escuro no pano de fundo, compondo o cenário que enfatiza o caráter espiritual dos rituais representados. E o uso do vermelho, a cor do guaraná e do cordão que segue da mulher ao garoto no mural, é considerado pelo mesmo autor estimulante, assim como o próprio fruto dos *Sateré-Mawé*.

Para finalizar a análise do Mural 4, considera-se a categoria de suporte.

3.5.3.4 Suporte

O Mural 4 também usou como suporte, a exemplo dos dois últimos murais analisados, as paredes de um viaduto. Além de agregar novos sentidos a uma via que tinha como único objetivo facilitar o escoamento do trânsito para alguns dos bairros mais antigos da cidade – Compensa e Glória – o mural relembra a participação do indígena na formação da cultura manauara. Assim, o suporte escolhido tem a função de não apenas facilitar o atravessamento entre espaços geográficos, mas também culturais, ao lembrar que todo manauara, que saboreia produtos os quais usam o guaraná como matéria-prima, é culturalmente devedor a uma etnia indígena que primeiro o descobriu.

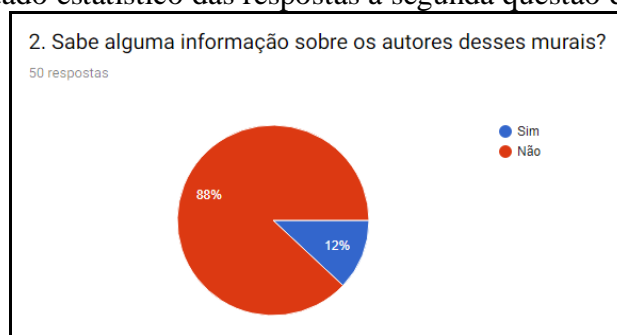
O suporte utilizado foi mais uma vez incluído na composição do painel, como participante da narrativa, representando também a cidade cujas paredes passam a abrigar um portal que se abre para um universo muitas vezes esquecido, onde o indígena é participante na constituição dos hábitos culturais e que estes mesmo hábitos já tiveram uma carga religiosa, atualmente perdida entre não indígenas ou outras etnias que residem na capital amazonense.

A localização desse mural – na via que segue o sentido bairro/centro – também é capaz de agregar ainda outro significado, como um memorial, o qual recorda que o centro histórico da cidade, para onde quem por ali passa se dirige, já abrigou, antes da chegada do colonizador que por toda parte imprimiu sua marca em construções de pedra e concreto, é terra sagrada de valor espiritual, onde estão enterradas as evidências de um povo mais antigo, cujos hábitos ancestrais, não necessariamente o mesmo representado no mural, mas de maneira semelhante a ele, ainda fazem parte da cultura manauara.

3.6 RELAÇÃO ENTRE ANÁLISES E QUESTIONÁRIO DE OPINIÃO

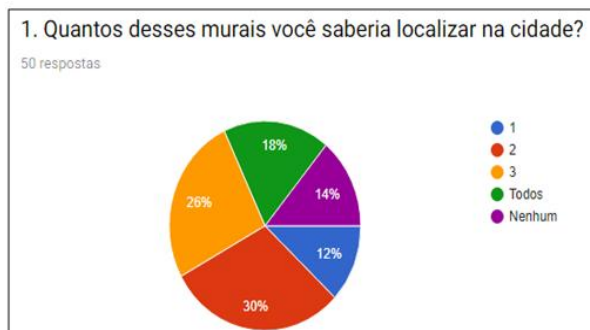
O questionário de opinião aplicado via *Google Formulários* visava atender à necessidade de se compararem os dados coletados nas análises com a opinião do público, bem como reconhecer a validade da metodologia utilizada na pesquisa.

Iniciando pela verificação da necessidade de não se ter interferência dos autores nas análises, o resultado da pesquisa revelou que, dos cinquenta participantes da pesquisa, 88% não sabiam nada sobre os autores dos murais, o que prova o fato de que os observadores dos murais, ao analisá-los, possivelmente não recorreriam aos autores.

Gráfico 1 – Resultado estatístico das respostas à segunda questão do formulário *online*

Fonte: *Print* da pesquisa coletada via *Google Formulários* pela autora em agosto de 2018.

Quanto à seleção desses murais ter sido motivada, dentre outros fatores, pela evidência destes e por revelarem representações de indígenas, as respostas ao questionário apontaram para um percentual de 86% dos entrevistados afirmando já terem visto ao menos um dos murais selecionados e, dos 50 entrevistados, 96% reconhecendo que os murais tratavam de representações de indígenas.

Gráfico 2 – Resultado estatístico das respostas à primeira questão do formulário *online*

Fonte: *Print* da pesquisa coletada via *Google Formulários* pela autora em agosto de 2018.

Gráfico 3 – Resultado estatístico das respostas à terceira questão do formulário *online*

As análises revelaram também a falta de proximidade entre as etnias representadas e o observador, mesmo que uma delas – a *Sateré-Mawé* – esteja tão próxima dos moradores de Manaus. Esse distanciamento pode ser comprovado nos resultados do questionário quanto ao conhecimento da quantidade de indígenas habitando a cidade de Manaus e quanto às representações dos murais se tratarem de indígenas que moravam na capital amazonense, apontando, nesse segundo caso, para a falta de conhecimento sobre a presença de indígenas urbanos.

Gráfico 4 – Resultado estatístico das respostas à quarta questão do formulário *online*

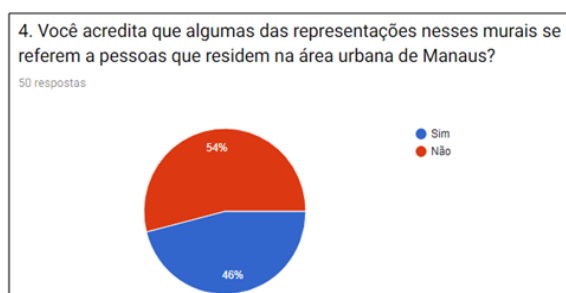
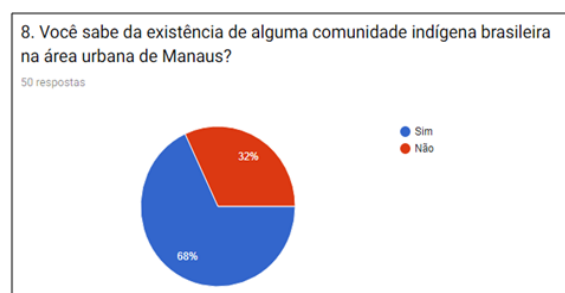


Gráfico 5 – Resultado estatístico das respostas à oitava questão do formulário *online*



Fonte: *Print* da pesquisa coletada pela autora em agosto de 2018.

Os dados revelam que mais da metade dos entrevistados (54%) não percebeu, em nenhum dos murais selecionados para análise, a representação de indígenas urbanos, e um número superior a este (68%) não tinha conhecimento de comunidades indígenas na área urbana de Manaus, provando que os resultados das análises quanto ao distanciamento entre observador dos murais e os indígenas têm fundamento.

Outra informação confirmada pelas respostas ao formulário tratava de uma das motivações condutoras da pesquisa: o fato de haver preconceito contra pessoas em Manaus pelo fato de serem indígenas. Os resultados apontaram para um total de 88% dos participantes os quais concordaram que indígenas sofrem preconceito em Manaus por se identificarem como tais. O que valida essa situação e a leva para um campo externo ao da mera opinião é que 36% dos que responderam consideravam-se indígenas e, possivelmente, tratavam de experiência própria.

Gráfico 6 – Resultado estatístico das respostas à nona questão do formulário *online*



Gráfico 7 – Resultado estatístico das respostas à décima quarta questão do formulário *online*



Fonte: *Print* da pesquisa coletada pela autora em agosto de 2018.

O conhecimento desses resultados confirma a forma como as narrativas e, conseqüentemente, as representações de indígenas têm sido construídas e, por isso, a necessidade de pesquisas sobre essa temática para iniciar um processo de reflexão sobre

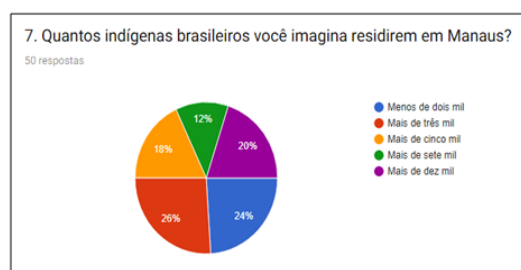
discursos que perduram não apenas verbalmente, como também por meio de recursos semióticos.

Quanto a esses discursos, as respostas ao formulário confirmaram a força discursiva das narrativas naturalizadas sobre os indígenas e apresentadas por Aguiar (2012) como tão significativa que mesmo que maioria dos entrevistados fosse amazonense (90%) e dentre eles 36% se considerassem pertencentes a uma etnia específica, apenas 24% dentre os participantes da pesquisa soube chegar ao número real de indígenas que moram em Manaus, pois, provavelmente, desconhecem a realidade do índio urbano.

Gráfico 8 – Resultado estatístico das respostas à décima terceira questão do formulário *online*



Gráfico 9 – Resultado estatístico das respostas à sétima questão do formulário *online*



Fonte: *Print* da pesquisa coletada pela autora em agosto de 2018.

Esperava-se que, num Estado com representatividade indígena tão significativa, o conhecimento a respeito da presença deles também em áreas urbanas, incluindo sua capital, fosse mais abrangente, principalmente quando se trata de pessoas com um maior nível de escolaridade (42% com Ensino Médio Completo e 58% com Nível Superior). Tais resultados se afinam, portanto, com os das análises dos murais, em que indígenas são representados convivendo com a fauna e a flora típica das florestas onde se julga ser o lugar de sua residência, afastados dos centros urbanos.

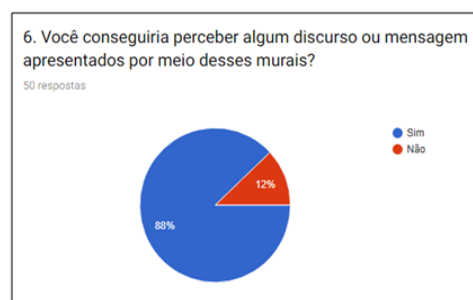
Os dados levantados destacam a relevância da pesquisa, pois, sendo os murais uma manifestação artística tão abrangente, importava reconhecer os discursos que se propagam através deles em tão largo alcance.

Os murais analisados construíram representações de indígenas em narrativas visuais com forte poder discursivo e tal constatação foi comprovada pelas respostas à quinta e à sexta questão do formulário de pesquisa de opinião, em que 88% dos participantes percebeu a presença de discurso nos murais e 60% concordou que se tratavam de manifestações artísticas cujo objetivo principal era manifestar o discurso de seus autores.

Gráfico 10 – Resultado estatístico das respostas à quinta questão do formulário *online*



Gráfico 11 – Resultado estatístico das respostas à sexta questão do formulário *online*



Fonte: *Print* da pesquisa coletada pela autora em agosto de 2018.

3.7 FINALIZANDO O ACABAMENTO – IDENTIDADES REPRESENTADAS

A Arte de Rua tem conquistado espaço e notoriedade no cenário mundial, o que torna os artistas dessa modalidade responsáveis pela propagação de discursos que podem interferir no modo de vida, na cultura e na identidade construída pelos habitantes da cidade enquanto comunicam ideologias. Essa modalidade de arte pode desempenhar seu papel comunicativo de forma mais abrangente que outras, por estar exposta nas ruas, onde ninguém precisa se programar para ir até elas, como se faz necessário ao se planejarem visitas a museus ou galerias de arte. Ela não exige trajes adequados, nem impõe regras de “não toque” ou “não use *flashes*”. Trata-se de uma arte democrática que pode ser vista, admirada e analisada por um público significativamente maior, alcançando até aqueles que nunca estiveram em Manaus, através das tecnologias disponibilizadas pelas redes sociais, característica inerente à sociedade atual prevista por Caune, quando declara que

A era pós-industrial, que ainda está por vir, apela a uma convergência de técnicas de informação e de comunicação que, por certo, afetam os processos de produção e de difusão do saber, os modos de pensamento, os momentos de entretenimento e, de forma mais geral, os comportamentos e as identidades culturais. (CAUNE, 2014, p. 2)

Por ser um gênero que se aproxima mais do público, há na Arte de Rua uma possibilidade comunicativa muito mais abrangente que outros meios. Pela aceitação que tem conquistado por parte dos moradores da cidade de Manaus, pode-se, através dessa manifestação, perceber a identidade dos artistas e a dos participantes representados em seus murais, os quais podem ser moradores da cidade. Essa relação entre artista e observador atesta a arte, pois “o encontro entre o autor e o espectador efetua-se pelo fato de que este valida, por seu comportamento e sua atenção, o enunciado emitido por aquele” (CAUNE, 2014, p. 122).

Voltando o olhar para uma parte da pinacoteca a céu aberto que se formou nos últimos três anos na cidade de Manaus, mais especificamente para o recorte analisado nesta pesquisa, o enunciado emitido pelos artistas apresentou-se como tantos outros artefatos culturais, “ensinando uma forma de ser do sujeito, ainda que neles possa não haver uma intencionalidade original, uma intenção premeditada” (AGUIAR, 2009, p. 27).

Através dessa prática discursiva, os artistas reforçaram a narrativa em que o índio é atravessado pelo discurso de preservação ambiental e, quando isso não ocorre, é apresentado como ser exótico, diferente de muitos indígenas urbanos que passam despercebidos quanto à sua identidade por adotarem hábitos urbanos como qualquer outro morador da cidade que não seja indígena. A intenção dos artistas pode até não ter sido essa, visto que, patrocinados pela Prefeitura deveriam atingir o alvo proposto pelo prefeito Arthur Virgílio Neto de revelar “mais de dez mil anos de cultura indígena, em Manaus”⁵⁴, entretanto, dos indígenas representados nos murais analisados, apenas uma etnia era moradora da capital amazonense.

O Mural 1 apresentou uma etnia da região Centro-Oeste do Brasil, os *Kayapó*, que ficaram conhecidos por sua relação com questões ambientais de proteção ou de exploração predatória do final da década de 1980 ao início da década de 1990. Entretanto, no mural onde estão representados através de uma criança com corte de cabelo característico dessa etnia, evidencia-se apenas a relação de preservação ambiental.

No Mural 2, mais uma vez, uma etnia de outro Estado brasileiro, mais próximo ao Amazonas, a etnia *Araweté*, reconhecida por ser essa representação uma reprodução da fotografia registrada pelo antropólogo Beto Ricardo e publicada na página do *site* pib.socioambiental.org/PT. Trata-se de uma etnia que vive na floresta, afastada dos centros urbanos, que ainda mantém hábitos como a caça usando arco e flecha. A representação indígena neste mural se aproxima das utilizadas em livros didáticos, nos quais os indígenas são apresentados de forma naturalizada, desnudos, vivendo na selva, portando ferramentas primitivas de caça, distanciados dos hábitos modernos ocidentais.

Outra etnia que não faz parte das que residem em Manaus é apresentada no Mural 3, identificada pelo corte de cabelo e pintura corporal usada pelas mulheres *Kuikuro*. Agora o gênero feminino é contemplado nas representações e a ele é associado o poder, seja pelas narrativas mitológicas das supermulheres, seja pela personificação da natureza evidenciada

⁵⁴ Entrevista publicada em <https://www.youtube.com/watch?v=Jz8r7p2ed_Q> Acesso em: 29 de agosto de 2018.

pelo título dado à obra – *Um olhar da natureza*⁵⁵. Uma vez mais, ressalta-se a representação do indígena atravessado pelas temáticas de proteção ambiental.

O Mural 4 é o único que apresenta uma etnia moradora do Amazonas – nos municípios de Barreirinha, Parintins, Maués e, mais recentemente, Manaus. Esta se mostrou como a única representação que não associou diretamente indígenas a questões ambientais, mas aos ritos e hábitos comuns a essa etnia, dentre os quais a apreciação da bebida que ganhou fama nacional e internacional: o guaraná. Dos murais selecionados para análise nesta pesquisa, este foi o que mais se aproximou da representação da identidade indígena de Manaus, enquanto por meio dos outros tal associação só poderia ser feita de forma genérica e ainda considerando etnias que habitaram a cidade antes da chegada dos colonizadores.

Os muros e viadutos ressignificados pelos murais analisados nesta pesquisa podem aproximar grupos através das representações indígenas num olhar genérico sobre eles, ou específico sobre cada etnia. Quando se considera o conceito genérico de povos indígenas, as representações nos Murais 1, 2 e 3 aproximam o observador daqueles que já habitavam o território brasileiro antes da chegada dos portugueses, relacionando-se de forma menos exploratória com o meio ambiente que aquela à qual o europeu lhe apresentaria. O discurso exibido por essas representações estimula que o observador, ao se identificar com elas, também volte às suas origens, se espelhando naqueles que faziam uso dos recursos naturais de forma menos agressiva, zelando também pela fauna e flora que ainda existem na cidade. Mas ao analisar essas mesmas representações considerando especificamente as etnias, a aproximação adquire outra conotação. Dessa vez, o morador da cidade de Manaus é convidado a compreender a realidade das etnias que moram em terras indígenas afastadas dos centros urbanos, dependendo daquele espaço para se manterem, e juntar-se a elas na luta pela preservação de seus territórios e, conseqüentemente, seus hábitos e culturas específicas.

A representação da identidade indígena, vista de modo genérico ou não, é atravessada pelo discurso de preservação ambiental nos três primeiros murais. Quanto ao Mural 4, a ênfase recai sobre outro aspecto da representação da identidade indígena: quando povos indígenas são identificados por seu caráter exótico, que, no caso deste último mural, é apresentado no rito da tucandeira. Ainda que essa representação pudesse distanciar o observador dos participantes representados pela grande e destacada diferença entre eles, há um elemento que produz o efeito contrário: a bebida oriunda do guaraná, consumida, comercializada e conhecida pela maioria dos moradores da cidade.

⁵⁵Fonte: <<https://www.facebook.com/raiz.campos/photos/t.100005422953743/979910835487783/?type=3&theater>> Acesso em: 08 de fevereiro de 2018.

A Arte de Rua, mesmo evidenciando as diferenças entre os indígenas representados e as etnias moradoras da capital amazonense, aproxima grupos distintos, sejam eles artistas que se unem para produzi-las, instituições que as patrocinam, ou etnias tão geográfica e culturalmente distantes como as representadas dos murais analisados, apresentando discursos, ideologias e transmitindo narrativas que contribuem para a construção de representação de identidades, mesmo que essa não seja sua intenção premeditada.

Embora em alguns momentos a análise possa parecer repetida, reitera-se tal necessidade, via categorias da GDV, para demonstrar e revelar como tais murais conduzem representações visuais e discursivas do mundo de seus produtores, ao mesmo tempo em que visam estabelecer diálogos com os habitantes da cidade.

A ARTE FINAL



56

⁵⁶ A arte final é a arte completa, acabada, pronta para ser apreciada. Por isso a escolha dos quatro murais analisados nesta pesquisa para ilustrar a parte onde são apresentadas as considerações finais (Fotos registradas por Williany Moreira Rosendo).

4 A ARTE FINAL

A arte final é aquela que está pronta para ser exposta, apreciada, analisada. Nesta pesquisa, as considerações finais encerram este projeto que, tal qual uma obra de arte, passando por várias etapas de produção, chega ao fim.

Pinceladas Interdisciplinares

Os murais ocupam, a cada dia, novos espaços na cidade, evidenciando discursos visuais, aproximando grupos distintos, antes separados pelas diferenças culturais, geográficas e temporais. Eles retomam hábitos humanos milenares, iniciados em cavernas, em pinturas rupestres, que conferiam poder às representações visuais de práticas sociais e de identidades. Os discursos neles expressos revelam traços da sociedade, comunicando ideologias e produzindo narrativas sobre os artistas e sobre a própria cidade.

Esta pesquisa iniciou-se a partir das seguintes perguntas, partindo do contexto da cidade de Manaus: Que discursos são manifestos nos murais que apresentam representações indígenas? Essas representações referem-se às etnias moradoras da cidade? Como essas representações constroem narrativas a respeito do que é ser índio, sua cultura, sua relação com a cidade e o meio ambiente? Esses murais são capazes de agregar grupos ou, tais como os muros dos quais se utilizam como veículos, continuam separando?

Motivada por essas indagações iniciais e considerando a necessidade de extrapolar limites disciplinares, tal como a própria Arte de Rua extrapola, a pesquisa interdisciplinar mostrou-se como meio mais eficiente para se chegar às respostas de maneira satisfatória. Isso porque uma manifestação tão abrangente como a Arte de Rua precisava ser compreendida antes como necessidade comunicativa inata ao homem, daí a importância de contextualizá-la como fenômeno cultural inerente à humanidade, o que só foi possível a partir da associação entre estudos sobre História, Cultura, Arte, Identidade e Discurso.

Historicamente, foi possível reconhecer que as pinturas em paredes são uma das formas de registros comunicativos mais antigos que o homem já utilizou e que, desde essa época, imagens eram detentoras de poder, capazes de, por exemplo, motivar caçadores a realizarem suas ações mais convencidos do sucesso de sua empreitada. Ostentando discursos visuais, as paredes e os muros, ressignificados e atingindo *status* de veículos de comunicação, continuaram evidenciando o poder das representações através de imagens. Seja nas paredes de túmulos egípcios, ou nas igrejas barrocas, nos muros de Pompeia de 79 a.C., ou nos da França

de 1960, das pichações em muros de periferias aos murais patrocinados por prefeituras, as imagens impressas pelo homem nesses veículos comunicativos revelam o poder comunicativo e discursivo que elas têm sobre a sociedade.

Culturalmente, a Arte de Rua revelou-se como manifestação integrada ao conceito genérico de cultura, por estar inserida em um número significativo de sociedades, ultrapassando até os limites do urbano ao qual por muito tempo foi associada, sendo prova disso os grafites produzidos em paredes de casas ribeirinhas na Amazônia. É por esse caráter culturalmente genérico que, nessa manifestação, fronteiras são atravessadas; grupos sociais distintos se encontram seja produzindo arte, ou sendo representados por ela; discursos e ideologias se integram; e narrativas originadas dos mais diversos grupos étnicos e sociais são criadas, recriadas ou reproduzidas.

Como manifestação cultural que agrega grupos sociais, a Arte de Rua aproxima outras formas de arte, achegando para si até aqueles que, por outros meios, não teriam contato com ela ou com outras produções artísticas. Etnias geograficamente distantes são apresentadas a outros grupos sociais através de suas pinturas corporais, como no caso do mural produzido por Kobra, no Rio de Janeiro, ou por Raiz, em Manaus. Os grafismos marajoaras adornam não mais apenas cerâmicas, mas representações de animais nos grafites de Arab. A Arte de Rua, democraticamente, abre portas para que outras manifestações artísticas sejam apresentadas através dela.

E por seu modo híbrido, a Arte de Rua revela representações de identidades e discursos que, à maneira de um mosaico, reúne peças que permitem entender a maneira como a sociedade vê a si mesma e ao outro, como as narrativas sobre si e sobre o outro são reproduzidas e como os discursos visuais transformam e moldam o mundo onde estão inseridos.

Como artista buscando traçar o esboço de sua arte, as pinceladas interdisciplinares produzidas durante esta pesquisa foram essenciais para a condução da análise dos murais selecionados. Sem essa abordagem interdisciplinar, seria impossível alcançar resultados como os que ora foram apresentados.

Apreciação da arte final

Ao terminar uma obra de arte, seu autor queda-se à contemplação, por isso, a partir daqui, faço uso da primeira pessoa para apresentar as considerações finais e reflexões sobre as análises apresentadas nesta pesquisa.

A Arte de Rua tem força discursiva e, por isso, é possível perceber através dela como parte da sociedade pensa e cria representações sobre si e sobre o outro. Por isso, inquietou-me o número significativo de murais espalhados pela cidade em que a representação de indígenas era recorrente. Sou admiradora de tal manifestação artística e, especificamente, dos trabalhos de Raiz e Arab, bem como de tantos outros envolvidos na produção de murais localizados em Manaus. Entretanto, inquietou-me perceber a representação de indígenas de etnias tão geográfica e culturalmente distantes das que residem em Manaus. Associado a isso, o fato de presenciar, com certa frequência, situações de discriminação contra indígenas de forma genérica em uma cidade cuja participação indígena não se restringe apenas ao passado na formação da cidade. O índio é celebrado em toadas, é enfatizado em propagandas turísticas, seus produtos artesanais usados por turistas, mas ao sair do universo idealizado por narrativas que perduram há séculos, passa a ser sinônimo de “desinteressante” e “não civilizado” em expressões populares como “Não acredito que você vai fazer isso o dia todo! Eita, programa de *índio*, hein!” ou “Todo *Juruna*, esse menino! Não fala com ninguém”. Expressões estas que apresentei aos meus alunos de Ensino Médio no dia em que se comemora a participação dos indígenas na sociedade, as quais foram reconhecidas pela maioria deles como familiares, acrescidas por eles ainda outras como “Índio é preguiçoso” ou “Tu é todo *índio*”, quando se quer dizer que alguém não sabe articular bem a língua portuguesa, trocando pronomes do caso reto por pronomes do caso oblíquo.

Esse nítido contraste em que ora se celebra o indígena, ora o ridiculariza, é que me conduziu aos questionamentos apresentados nesta pesquisa. Despertada pelas observações da professora Dra. Silvana Martins sobre a presença de indígenas urbanos em Manaus e sobre a importância de considerar o olhar do próprio indígena sobre si, esta pesquisa seguiu caminhos que eu não havia considerado inicialmente, daí a importância da interdisciplinaridade para que os resultados das análises também pudessem se completar. Esse novo caminho me motivou a repensar inclusive a minha própria condição, bisneta de uma mulher indígena que negou suas origens numa época em que identificar-se como indígena era aceitar uma carga negativa sobre si. Até hoje, eu não saberia informar de qual etnia faço parte, o que pode ser o caso de outros manauaras que se encontram na mesma condição e ainda negando suas origens.

Ainda assim, não me vi pintada nos murais analisados a não ser, quando, usando de alteridade, me coloquei no lugar das etnias representadas que lutam para manterem viva sua cultura específica atrelada aos seus territórios, buscando, quem sabe, não terem seus nomes apagados como ocorreu na história de algumas etnias em Manaus, restando apenas alguns

hábitos no trato da saúde através de ervas medicinais, na culinária e em palavras que nomeiam peixes, alimentos e lugares.

Seguindo esse caminho, o da alteridade, passei a considerar que essa representação naturalizada do indígena atravessado por discursos ambientais costumeiramente recorrentes nos murais analisados pudesse ser o caminho mais fácil para que a maior parte dos observadores da arte, já acostumados a essas narrativas, reconhecesse instantaneamente de quem se tratavam as representações, pois indígenas urbanos, em número expressivo, nem sempre são marcados cotidianamente por pinturas corporais ou adereços exóticos exibidos enquanto caminham por Manaus, são pessoas “comuns e corriqueiras”, como no diálogo apresentado por Bernal (2009).

Entretanto, se era interesse da Prefeitura rememorar os “mais de dez mil anos de cultura indígena” em Manaus, deveria ter apresentado o indígena urbano manauara que trabalha nos mais diversos campos, desde o mercado informal ao funcionalismo público, como na área da educação, não apenas representações que associam o indígena aos seus costumes seculares, o que romperia com o ciclo de narrativas que consideram indígenas apenas aqueles que vivem isolados nas florestas. Diante dessa exposição, é perceptível que ou houve um conflito entre os discursos dos autores dos murais e seu financiador, ou a visão genérica do que é ser índio prevaleceu, desconsiderando as numerosas diferenças que há entre as diversas etnias presentes em Manaus e em todo o território brasileiro.

A análise discursiva de um sistema linguístico multimodal como estes murais só foi possível através da Gramática do *Design Visual*. Os estudos apresentados por Kress e van Leeuwen (2006) serviram de metodologia para identificar os discursos manifestos nos murais analisados e que narrativas a respeito do que é ser índio, sua cultura, sua relação com a cidade e o meio ambiente eram reproduzidas através dessa Arte de Rua em particular. Isso aponta para outra relevância da pesquisa relacionada às áreas de análise de discurso visual, que, nos últimos anos, tem sido enfatizada inclusive em leis de ensino⁵⁷, as quais reforçam a necessidade de preparar docentes para interpretar os diversos gêneros multissemióticos.

As pesquisas sobre identidades indígenas no Brasil instigaram a busca sobre quais etnias foram representadas, conduzindo a respostas que mudaram a minha própria maneira de ler os murais. E quanto à indagação sobre a capacidade de esses murais agregarem ou separarem, os resultados das análises evidenciaram que, mesmo reproduzindo narrativas que, na maioria, apresentam o indígena separado geográfica e culturalmente do não indígena e de

⁵⁷ Os PCN tratam da importância do multiletramento que implica em o docente estar preparado para interpretar não só gêneros que façam uso da linguagem verbal, como também os multimodais (BRASIL, 2006, p.25).

um número considerável de indígenas urbanos, os observadores dessas manifestações artísticas são convidados a unirem-se a eles em suas lutas, principalmente às que se relacionam com temáticas ambientais.

Desvelar os discursos manifestos nesses murais grafitados produzidos nos espaços urbanos da cidade de Manaus que apresentam indígenas representados, buscando evidenciar criticamente aspectos relacionados a essas representações através da imagem do que é ser índio, sua cultura e sua relação com a cidade e o meio ambiente foi o objetivo apresentado e alcançado nesta pesquisa, que, além de produzir material teórico e analítico sobre o tema, transformou minha forma de apreciar a Arte de Rua, de olhar de maneira mais específica para as etnias brasileiras, de reconhecer a participação de indígenas como participantes não apenas do passado de Manaus, como também em práticas cotidianas da sociedade urbana, sem que precisem de adereços exóticos para serem identificados, e de me irmanar às lutas pela manutenção da história, da cultura e de territórios das etnias representadas nesses murais. E se esta pesquisa foi capaz de abrir meus olhos para novas perspectivas, espero que também possa ser útil aos que a ela tiverem acesso.

Primeira obra da coleção

Em suma, se por um lado encerro esta pesquisa satisfeita com os resultados obtidos e objetivos alcançados, por outro reconheço que não se trata de obra única de artista que desistiu de continuar uma coleção. Durante o processo de produção deste trabalho, outros questionamentos surgiram, outros objetos, outros campos a serem considerados.

Os murais grafitados em Manaus não se resumem apenas às representações de indígenas. Há ainda representações de outros participantes da sociedade manauara, bem como outros artistas que compõem o grupo que imprime novas cores e sentidos aos muros da capital amazonense. Há outros discursos a serem considerados e, dentre eles, não pude contemplar nesta pesquisa, ao menos de forma mais aprofundada, o embate entre forças discursivas que operam entre artistas e agenciadores. Necessidade que percebi após conversa informal com outros artistas de rua enquanto pintavam murais patrocinados pela Prefeitura. Os esboços de mais de um deles traziam conteúdos críticos que foram remodelados para apresentar uma visão mais positiva da cidade.

Além disso, senti por não acrescentar mais detalhes sobre a história da Arte de Rua em Manaus, principalmente a que se encontra em vias de acesso menos privilegiadas, nos bairros periféricos da cidade, onde a história dos muros que não separam começa. Em diálogo

com professor Dr. Otávio Rios, fui despertada, mais de uma vez, a produzir uma espécie de circuito turístico que apresentasse os muros e paredes grafitados da cidade com sua localização, visto que muitos não recebem a atenção que merecem por estarem situadas em vias de menor movimento, mas para realizar um trabalho completo que também contasse com informações de seus autores, precisaria não apenas de mais tempo, como também de um maior número de laudas, elementos dos quais eu já não dispunha para esta pesquisa.

Também ficou de fora a participação de membros de outras comunidades indígenas da cidade de Manaus, embora alguns tenham se apresentado no preenchimento do formulário, teria sido enriquecedora a participação deles em entrevistas mais subjetivas, em que minha interferência analítica fosse menor, o que não foi possível também por questão de tempo nos trâmites burocráticos que dizem respeito a pesquisas feitas com essa parcela da população.

Essas são sugestões que ficam para futuras pesquisas, esboços para novas obras de arte como a de onde se originou este trabalho final.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

AGUIAR, José Vicente de Souza. **Narrativas sobre povos indígenas na Amazônia**. Manaus: EDUA, 2012.

BACELAR, Jorge. **Notas sobre a arte mais velha do mundo**. 2002. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-notas-mais-velha-arte-mundo.pdf>>

BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARTHES, Roland. A morte do Autor. IN: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATISTA, Anna Carolina; PEREIRA, Mirna Feitoza. Escritas de rua: graffiti e pixação como formas de resistência e ocupação na cidade de Manaus. IN: **Aturá – Revista Pan-Amazônica de Comunicação**. 2017. V. 1. N. 1. pp. 51-69. URN. Disponível em: <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-52773-3>>

BAUMAN, Zygmunt. Cultura como conceito. IN: **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2012.

BERNAL, Roberto Jaramillo. **Índios Urbanos: Processo de Reconformação das Identidades Étnicas em Manaus**. Manaus: EDUA/Faculdade Salesiana D. Bosco, 2009.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

CAUNE, Jean. **Cultura e comunicação: Convergências teóricas e lugares de mediação**. São Paulo. UNESP, 2014.

COSTA, Luizan Pinheiro. **Grafite e pixação: institucionalização e transgressão na cena contemporânea**. III Encontro de História da Arte – Ifch / Unicamp, 2007.

EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. Trad. Silvana Vieira, Luis Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

_____. **A ideia de cultura**. São Paulo. Editora UNESP, 2003.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

_____. **Analysing Discourse: Textual analysis for social research**. London: Routledge, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FREYRE, Gilberto. Características gerais da colonização portuguesa no Brasil: formação de uma sociedade agrária, escravocrata e híbrida. IN: **Casa-Grande & Senzala**. 50 ed. Rio de Janeiro: Global Editora, 2005.

FUZER, Cristiane, CABRAL, Sara Regina S. C. **Introdução à gramática sistêmico-funcional em Língua Portuguesa**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2014.

GITAHY, Celso. **O que é grafite**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HALLIDAY, M. A. K. **An introduction to functional grammar**. London: Hodder Arnold, a member of the Hodder Headline group, 2004 [1978].

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 21 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

_____. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. Trad. Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HELLER, Eva. **A Psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O homem cordial. IN: **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IBGE. Censo Demográfico 2010. **Características Gerais dos Indígenas**. Resultados do Universo. Rio de Janeiro, IBGE, 2012.

JANSON, H. W e JANSON, Anthony F. **Iniciação à história da arte**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KRESS, G. R.; VAN LEEUWEN, T. **Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication**. Londres: Arnold, 2001.

_____. **Reading images: a grammar of visual design**. Londres: Routledge, 2006 [1996].

LARA, Arthur. **Grafite: arte urbana em movimento**. São Paulo: dissertação de mestrado, USP. 1996.

LIMA, Ademar; MARTINS, Silvana A. **A situação das línguas indígenas no município de Manaus**. IN: Tellus, Campo Grande, MS, ano 18, n. 35, p. 139-160, jan./abr. 2018. Disponível em: < <http://www.tellus.ucdb.br/index.php/tellus/article/viewFile/483/436>>

LUCIANO, Gersen dos Santos. **O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2006.

MARTINS, Silvana A.; MARTINS, Valteir. **Tons e empréstimos em Dâw: Um estudo para o reconhecimento das línguas indígenas do Amazonas**. Manaus: UEA Edições, 2015.

MARTINS, Valteir. **Laudo linguístico da comunidade Parque das Tribos** Manaus: UEA Edições, 2016.

MESQUITA, Otoni Moreira de. Cidade embelezada como estratégia. IN: MORGA, Antônio Emílio (org.). **História, sentimentos, cidades, encontros e desencontros**. Manaus: EDUA, 2016.

NUNES, Fabricio Vaz. **As artes indígenas e a definição da arte**. Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba, Embap, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. 6 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

RAMA, Ángel. **A cidade das letras**. São Paulo: Boitempo, 2015.

RYKWERT, Joseph. **A sedução do lugar: a história e o futuro da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHWARCZ, Lilia M. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

SOARES, Neiva Maria Machado. **Gêneros textuais em foco: argumentação em textos opinativos**. Curitiba: Appris, 2016.

SOUZA, Norma Maria Bentes de. **A cidade de Manaus-AM e a negação da origem indígena: primeiras aproximações**. Rio de Janeiro: Red Latinoamericana de Investigadores sobre Teoría Urbana, 2013.

THIOLLENT, Michel. **Mai de 1968 em Paris: testemunho de um estudante**. Tempo Social; Rev. Social. USP. São Paulo, 10(2): 63-100, outubro de 1998.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 9 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.

VAN LEEUWEN, Theo. **The language of colour. An introduction**. New York/London: Routledge, 2011.

VASSÃO, Caio. Design e inovação para cidades. IN: MEGIDO, Victor Falasca (org.). **A revolução do design: conexões para o século XXI**. São Paulo: Editora Gente, 2016. p. 82 - 93.

VELTHEM, Lucia Hussak van. **Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos.** Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. XXX-XXX, 2010.

VIDAL, Lux. **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética.** 2 ed. São Paulo: FAPESP, 2000.

VIEIRA, Josênia. SILVESTRE, Carminda. **Introdução à Multimodalidade: Contribuições da Gramática Sistêmico-Funcional, Análise de Discurso Crítica, Semiótica Social.** Brasília, DF: J. Antunes Vieira, 2015.

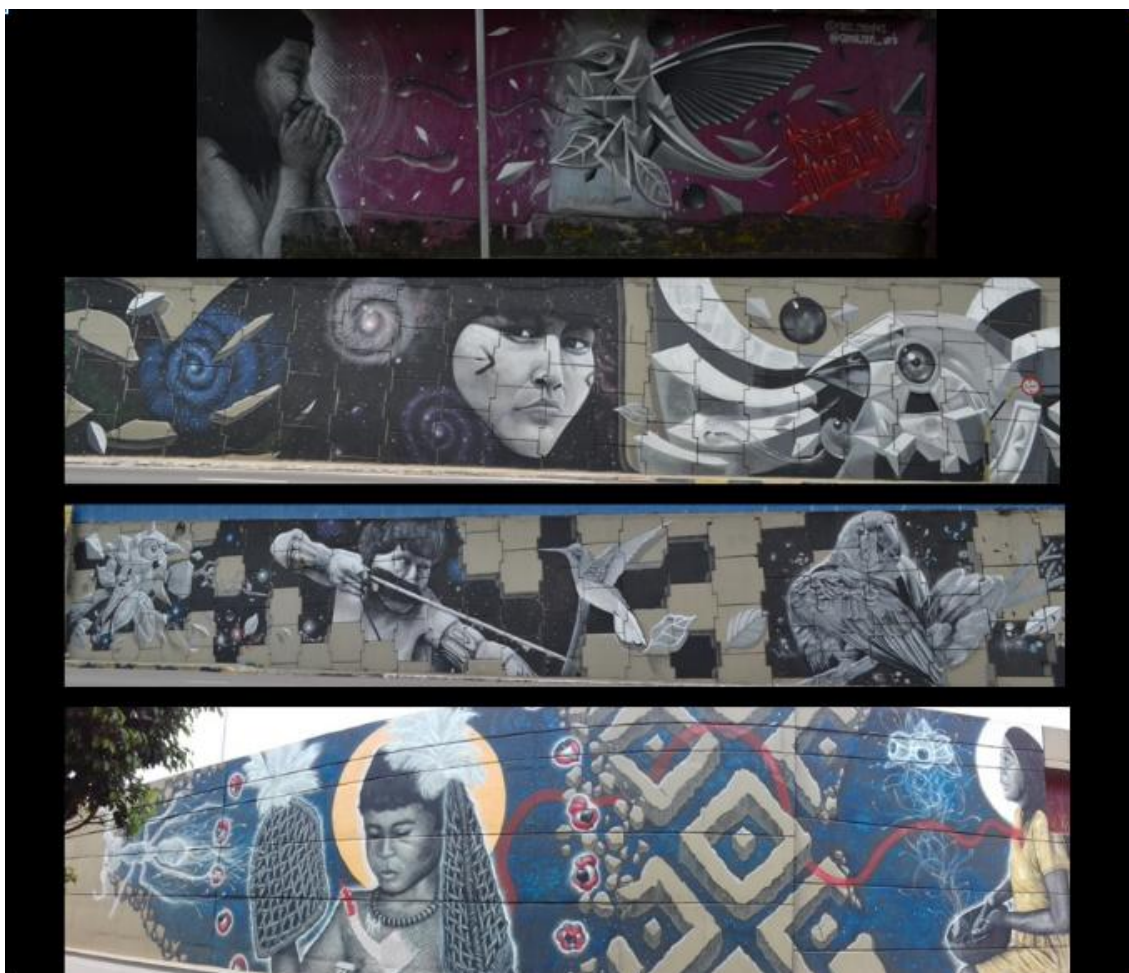
ANEXO 1 – QUESTIONÁRIO DE OPINIÃO SOBRE ARTE DE RUA EM MANAUS

O questionário a seguir faz parte de um projeto de pesquisa de dissertação. Não há respostas certas, ou erradas. Sua identidade e dados pessoais não serão revelados na pesquisa e são coletados apenas com o fim de validar o conteúdo do questionário.

Para responder às questões de 1 a 10, considere as fotografias, a seguir, dos murais de Rai Campos e Rogério Soares.

As questões de 11 a 16 se referem a você.

Desde já, agradecemos por nos prestigiar com seu tempo.



1. Quantos desses murais você saberia localizar na cidade?
 - 1
 - 2
 - 3
 - Todos
 - Nenhum

2. Sabe alguma informação sobre os autores desses murais?
 - Sim
 - Não

3. Na sua opinião, esses murais tratam de representações de indígenas?
 - Sim
 - Não

4. Você acredita que algumas das representações nesses murais se referem a pessoas que residem na área urbana de Manaus?
 - Sim
 - Não

5. Marque a afirmativa que mais se adéqua à sua opinião sobre os murais em análise.
 - São manifestações artísticas com o objetivo principal de ornamentar a cidade.
 - São manifestações artísticas cuja finalidade é evitar o surgimento de pichações.
 - São manifestações artísticas cujo objetivo principal é manifestar o discurso dos artistas que as produziram, transmitindo, assim, uma mensagem.
 - São manifestações artísticas usadas como estratégia para autopromoção da prefeitura que a patrocinou

6. Você conseguiria perceber algum discurso ou mensagem apresentados por meio desses murais?
 - Sim
 - Não

7. Quantos indígenas brasileiros você imagina residirem em Manaus?
 - Menos de dois mil
 - Mais de três mil
 - Mais de cinco mil
 - Mais de sete mil
 - Mais de dez mil

8. Você sabe da existência de alguma comunidade indígena brasileira na área urbana de Manaus?
 - Sim
 - Não
 -

9. Na sua opinião, pessoas sofrem preconceito em Manaus pelo fato de serem indígenas?
 - Sim
 - Não

10. Considerando a questão anterior e os murais em análise, escolha a afirmativa que melhor se adéqua a sua opinião.
- Os murais podem ser usados para trazer reflexão sobre a temática indígena e até motivar uma maior aceitação dos indígenas em meio à sociedade manauara.
 - Os murais não tratam de representação de indígenas urbanos que residam em Manaus e, por isso, apenas contribuem para uma visão distorcida sobre eles, reforçando o preconceito.
 - Como os indígenas não sofrem preconceito na capital amazonense, os murais apenas celebram a participação deles na formação do passado e presente da sociedade manauara.
11. Qual é a sua formação?
- Fundamental completo
 - Ensino Médio Completo
 - Superior Completo
12. Informe sua idade
- 18 a 24 anos
 - 25 a 35 anos
 - 35 a 40 anos
 - 40 a 50 anos
 - Mais de 50 anos
13. Informe sua naturalidade
- Amazonense
 - Outra
14. Você se considera indígena pertencente a uma etnia específica?
- Sim
 - Não
15. Informe seu nome completo (Apenas para validar a entrevista. Seu nome e RG não serão usados na pesquisa, sendo, portanto, mantidos em sigilo)
16. Informe seu RG (Apenas para validar a entrevista. Seu nome e RG não serão usados na pesquisa, sendo, portanto, mantidos em sigilo)

ANEXO 2 - GRÁFICOS COM RESULTADO DA PESQUISA DE OPINIÃO

