

NA CIDADE DIONISIÁCA:

NIETZSCHE E O GRAFFITI EM NOTAS SOBRE OS CONCEITOS DE “VONTADE CRIADORA”, “VIDA COMO OBRA DE ARTE” E A ARTE URBANA NO SÉCULO XXI.

BRUNO G. MUNERATTO - Mestre em História Social da Cultura pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) | Professor da Faculdade Metropolitana da Grande Fortaleza (FAMETRO).

Resumo: *Este trabalho pretende apresentar reflexões acerca da consonância entre a proposta nietzschiana de “vida como obra de arte” e a poética existencial do graffiti e dos grafiteiros (ou artistas urbanos). Busca-se demonstrar como, sem articulação alguma com essas leituras, a arte urbana emerge espontânea e vigorosamente enquanto intuição de “vontade criadora”, apontando por isso mesmo uma vereda poética e estética totalmente nova e renovadora das ideias de obra de arte e de trabalho artístico. De maneira subversiva, mercadologicamente desinteressada e marginal, essa nova modalidade plástica traz consigo uma conveniente oportunidade de se pensar proposições nietzschianas como “vontade de potência”, “vida como atividade criadora”, “tornar-se obra de arte”, não somente pela questão da tradição antropológica e sociológica de suas origens, mas por fazer dos espaços calados, opressores e “sem potência” das cidades, galerias de cores e poéticas (espaços dionisiacos), ativistas de um empoderamento genuíno do corpo e dos espaços.*

Palavras-chave: *Vontade criadora. Vontade de potência. Empoderamento. Arte urbana. Graffiti. Transgressão. Nietzsche.*

Vida enquanto Obra de Arte.

Nietzsche cunha seus conceitos de forma assaz peculiar dentro dos procedimentos e metodologias do pensamento filosófico ocidental. Essa grande quebra de rotina epistemológica talvez explique mais a demora no eco de suas palavras do que a frustrada aproximação de suas reflexões com os ideias eugenistas do nazismo. O filólogo, professor conhecedor dos textos clássicos, tinha assim um desvio que demorou muito a ser reconhecido, todavia apontou a direção de uma práxis filosófica tão peculiar quanto seus caminhos nos desmontes de certas crenças e verdades tão caros à filosofia ocidental.

Dentro desses métodos inusitados na rotina do pensamento filosófico ocidental, à “golpes de martelo”, em aforismos, com *porta vozes* (Zaratustra), Nietzsche estabelece grande gama de conceitos, que são chaves para a absorção de seu pensamento dando contribuição indelével às interpretações da vida, do homem, do mundo, hoje bastantes difundidas e continuadas nos pensamento de Michel Foucault, no binômio Gilles Deleuze/Felix Guattari, Guy Debord, até mesmo Martin Heidegger e os frankfurtianos Adorno e Horkheimer por exemplo. São conceitos como o de “vontade de potência”, da divisão do mundo em visões apolíneas e dionisiacas, o “eterno retorno” que permeiam toda sua obra. Também a intenção igualmente clara de uma genealogia da moral e do desvelamento da inexistência de verdades fixas e perenes no pensamento.

Todavia, nessa profusão de leituras possíveis da obra nietzschiana ainda existe outra gama de conceitos a se decifrar, são ideias que precisam ser destiladas, linha a linha de suas palavras. Uma delas é o de “vida como obra de arte”¹. Esse conceito é posto à luz com considerável elegância nas reflexões de Rosa Dias em uma obra homônima². Nesse texto, Dias faz um mapeamento ao longo dos escritos de Nietzsche, desde *O Nascimento da Tragédia*, até os *Fragmentos Póstumos*, na busca dessa proposição de se viver a vida como obra de arte. Ao que se entende enquanto uma possível *parxis nietzschiana* a autora assim define:

Mantendo a arte de viver em primeiro plano, Nietzsche investe todo o seu saber na tarefa de descobrir e inventar novas formas de vida. Convida o ser humano a participar de maneira renovada da ordem do mundo, construir a própria singularidade, organizar uma rede de referências que o ajude a se moldar na criação de si mesmo. E tudo isso só pode ser feito contra o presente, contra um ‘eu’ constituído³.

¹ Um dos desdobramentos foucaultianos desse conceito é o de “estética da existência”. Ver, por exemplo: FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alve es da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

² DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

³ Idem *ib.* p. 13.

Esse procedimento

exorta cada um a esculpir sua existência como uma obra de arte. A vida deve ser pensada, querida e desejada tal como um artista deseja e cria sua obra, ao empregar toda a sua energia para produzir um objeto único⁴.

Assim, temos em Nietzsche um defensor de uma arte que exaspere os domínios da técnica e preencha lacunas existenciais enquanto atividade criadora e *fazer arte* passa a ser *fazer-se arte*. Ao que complementa, por exemplo, quando diz que “a arte e nada mais do que a arte! Ela é a grande possibilitadora de vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida”. (NIETZSCHE, 1995, p 194). Essa possibilitadora de vida vem a ser, dessa maneira, algo que ao mesmo tempo será estopim e guia da vontade de potência, “A vontade de potência, como força que interpreta, produz sem cessar alguma coisa que não existe ainda” (DIAS, 2011, p. 58).

O conceito de “vida como vontade criadora” (*Shaffender Wille*) aparece diluído nos escritos nietzschianos, onde criar (*Schaffen*) está ligado mesmo à atitude teológica de *criação*. Em *Assim falou Zaratustra* escreve Nietzsche: “... aquilo a que chamais mundo, é preciso primeiro, que seja criado por vós.” (NIETZSCHE, 1977, p. 99). *Schaffen* é esse fazer: o criar, o transpor e o recriar que faz as vidas. Às dinâmicas da vida e a esse conceito estão – no pensamento nietzschiano – intrinsecamente conectadas *vida e arte*, e assim ele propõe uma “vida enquanto obra de arte”. É nessa mesma linha de reflexão que o filósofo já em *O Nascimento da Tragédia* faz coincidir duas questões metafísicas em um só pensamento: “qual o sentido da vida?” e “o que é arte?”⁵.

Assim se dá também em sua ideia de *tempo*. O tempo é entendido enquanto momento criador e de sujeito, enquanto o criador em si (e de si). O instante presente é o da eterna reconstrução, da transgressão na autoafirmação de criar-se por meio da vontade de potência. “O devir, afirmado pelo ato de querer, redimido pelo querer com toda a sua vontade, transfigurado pelo poder da afirmação é possibilidade de criação contínua” (DIAS, 2011, p. 72).

Dessa mesma maneira agem, naturalmente, os ‘grafiteiros’ e ‘grafiteiras’ ao redor do mundo, na esmagadora maioria das vezes sem nenhuma leitura sobre filosofia, pensamento nietzschiano, ou mesmo estética. Apenas são personagens da paisagem urbana contemporânea que fazem de suas vidas obras de arte, transformam a cidade num ininterrupto devir criador sem qualquer intenção deliberada de “sacralização” das obras artísticas que produzem, num contínuo recriar do efêmero. Produzem, criam, recriam a partir de uma “vontade de potência, como força que interpreta, produz sem cessar

⁴ dem.

⁵ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Lisboa: Editora Rés, 2001.

alguma coisa que não existe ainda” e, assim, apontam um “devir, afirmado pelo ato de querer, redimido pelo querer com toda a sua vontade, transfigurado pelo poder da afirmação é possibilidade de criação contínua”⁶.

O Graffiti: por uma cidade dionisiaca.

Se fossemos aqui nos delongar na explicação da origem do termo *graffiti*, em sua história nos muros e catacumbas de Roma, iríamos nos desviar demasiadamente fora de nossos interesses reflexivos. Basta-nos entender que a palavra vem do latim vulgar, dos tempos do principado romano e significa ‘rabiscar nas paredes’ prática que, pode-se dizer, originou a história (ou pré-história) das artes visuais nas cavernas do paleolítico. Ou seja, rabiscar e desenhar nas paredes é uma prática tão antiga quando a humanidade⁷.

A questão é que por imposições político-sociais diversas essa prática toma, no último quartel do século XX, denotações antropológicas e etnográficas bastante claras: a partir do aumento da complexidade na tessitura das culturas urbanas afrodescendentes estadunidenses (década de 1970), o graffiti passa a ser um dos principais suportes visuais do Hip-hop, complexo cultural que envolve dança (Break), música: o Rap (do inglês *ritmo e poesia; rhythm and poetry*) além de comportamento, vestuário e linguagem (falada e corporal) definindo uma identidade juvenil nesse novo grupo social.

No Brasil, o movimento hip-hop ganhou visibilidade com o apoio das lideranças comunitárias e do movimento negro. O ideal de auto realização e de contestação presente nesse movimento pretende afirmar uma potência criativa e, ao mesmo tempo, reconciliar os agentes numa prática intersubjectiva dotada de uma moldura normativa com vista ao estabelecimento de novas condições sociais de auto-realização e integração⁸.

Declarada resistência política e estética o graffiti, como o hip hop, são necessariamente grandes articuladores culturais de vontade de potência mundo afora e o que pretende-se analisar aqui é justamente o instante em que uma prática desconectada com saberes filosóficos acadêmicos se impõe

⁶ DIAS, Rosa. Op. Cit.

⁷ Ver prefácio: RAMOS, Célia. *Grafite, Pichação & Cia*. São Paulo: Annablume. 1994.

⁸ VENTURA, Tereza. Hip-hop e graffiti: uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo. *Anál. Social*, Lisboa, n. 192, set. 2009. Disponível em http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0003-5732009000300007&lng=pt&nrm=iso. acessos em 18 out. 2013. pp. 605-606.

como assunto vital desses para uma reflexão da vida no meio urbano.

Mesmo enquanto transgressão pura e simples, da pixação, dos *bombing*⁹ a vontade criadora impera enquanto vontade de potência, nessa transgressão do espaço público ou privado a malha urbana de muros, trens, pontos de ônibus, aparelhos telefônicos, reservatórios d’água... se transforma em telas para essas intervenções plásticas. Ao falar do romantismo, no aforismo 370 de *A Gaia Ciência*, Nietzsche se coloca de uma maneira que se faz muito elucidativa para a reflexão da natureza transgressora do graffiti:

O anseio por destruição, mudança. Devir, pode ser expressão da energia abundante, prenhe de futuro, ávida de futuro; mas também pode ser o ódio do malogrado, do desprovido, mal favorecido, que destrói, tem de destruir, porque o existente, mesmo toda a existência, todo o ser, o revolta, o irrita. A vontade de eternizar requer, igualmente, uma dupla interpretação. Ela pode vir de gratidão e amor: uma arte com essa origem sempre será uma arte de apoteose, talvez ditirâmbica (...) Mas também pode ser a tirânica vontade de um grave sofredor, de um lutador, um torturado, que gostaria de dar ao que tem de mais singular a estreito, à autêntica idiosincrasia do seu sofrer, o cunho de obrigatória lei e coação obrigatória, e como se vingasse de todas as coisas, ao lhe imprimir, gravara, ferretear, à sua imagem, a sua imagem, a imagem de sua tortura¹⁰.

Releiamos essas linhas tendo em mente o *continuum* de abandono dos principais agentes culturais que impulsionam as práticas da transgressão com latas de spray mundo afora, pelo menos aqueles que iniciaram-se nessas práticas, mesmo tendo “evoluído” futuramente para o título de *artista urbano*, ou mesmo grafiteiro. São, em expressiva maioria, personagens sobranes ante as necessidades médias das estruturas econômicas do capitalismo. Vidas banalizadas num entorno de abandonos múltiplos que podem somarem-se ente si indo desde o abandono institucional (uma vez que a única instância estatal a ser presente é a de repressão) até a desestruturação familiar.

O graffiti e a pixação aparecem aqui como vociferação, ruído visual, que tenta fazer-se notar numa existência que aponta para a *reprodução* – dentro dos entendimentos que Pierre Bourdieu aponta sobre esse termo¹¹ – de sua condição de mudez social. Partindo dessa ótica e pensando na proposição

⁹ Forma de graffiti em que o artista escreve seu nome (ou sua *tag*: identidade no meio do graffiti) de forma a privilegiar a estética em detrimento à legibilidade léxica. São práticas usualmente transgressoras e rápidas, não havendo espaço para exigências formais com acabamento e perfeccionismos estilísticos.

¹⁰ NIETZSCHE, F. *Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo Cia das Letras, 2001. §370.

¹¹ Conceito majoritariamente trabalhado em: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987. Reprodução social enquanto condição historicamente conduzida para a repetição social das categorias e classes da sociedade, estabelecendo um certo “estamento” e uma rigidez na mobilidade social por meio de mecanismos de defesa das classes médias ricas. Por exemplo (grosso modo): o filho do trabalhador braçal não estuda em bons colégios e não tem acessos à educação que irá transformá-lo

nietzschiana de “vontade criadora” até mesmo a aparente “feitura” das pixações parecem surgir como obras de arte.

Mas e quando esses transgressores passam a desenvolver um novo estilo plástico no panteão das artes visuais? Como fica esse nicho transgressor? É comum o entendimento de que a partir de meados dos anos 1990 o graffiti passa a chamar atenção do *marchands* que, como de praxe, convocam a fortuna crítica a elevá-lo às galerias, museus, (CAMPOS, 2005). Uma tímida iniciativa pública também começa a lançar olhares sem manter o hábito de enviar seus truculentos representantes fardados para lidar com esses criadores. Nesse processo há uma mudança cabal para essa atividade antes transgressora, agora minimamente aceita. Artistas podem realmente se enxergarem assim e verem suas práticas de transgressão serem respeitadas à guisa de arte; única e exclusivamente por mérito da resistência de suas “vontades criadoras”.

A arte urbana, nesse processo, aparece enquanto “potência de produzir realidades na existência”, onde essa potência é a qualidade de um encontro entre afetos e desejo, entre os possíveis mapas da cidade-tela e um investimento de desejo potente condutor de um empoderamento dessa teia urbana que, uma vez coberta de tinta, sai de uma invisibilidade para adentrar o nomadismo do efêmero. Esse estado de potência de produzir realidade será então um intérprete, também ele efêmero, da sociabilidade entre artista urbano, sua arte e os que por ali vagarem. Quando o muro perde sua natureza de barreira e passa a ser uma possibilidade de potência há aí uma ressignificação do devir antropológico da cidade.

A grande transgressão/subversão do graffiter, wrhiter, e pichadores não pode ser somente entendida enquanto a da discussão entre público e privado que inevitavelmente suscitam, mas antes precisa ser abordada como a insurreição de um estado intenso de vida, de potência, uma transfiguração dos olhos e do olhar na e da cidade, uma subversão da intensidade castradora do deslocamento urbano para a intensidade libertadora do observar a cidade, vive-la.

Dessa maneira, o desinteresse mercadológico do graffiti pode ser lido como diametralmente oposto ao seu interesse subversivo que se expressa numa consciência de sua resistência cultural e política (CAMPOS 2005), pode também ser etnografado como ambiente de sociabilidade (MARQUES & ALMEIDA 1999), inclusive integrando em suas *crews* sujeitos de diferentes classes da estratificação socioeconômica chamando-as, mesmo que momentaneamente, para partilhar a cidade mais igualmente. E, como queremos aqui, pode ser entendido como uma interessante proposta de “vida como obra de arte”.

Prova desse triunfo da vontade criadora são as próprias cidades. Em termos nietzschianos, isto é: continuando o exercício de empoderamento da gama de conceitos do filósofo alemão para

em outra coisa senão uma reprodução do destino de seu pai e assim sucessivamente.

uma reflexão sobre a arte urbana, podemos inferir que essa potência criadora dos grafiteiros tem proporcionado ao ambiente urbano, se assim pode-se dizer, um franco processo de “dioniciização”.

Na supracitada obra de 1872, *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche nos fala do binário de natureza divergente entre Apolo e Dionísio. O filósofo assim abre inicia sua reflexão neste livro:

“Teremos ganho muito para a ciência estética ao chegarmos não só à compreensão lógica, mas também à imediata segurança da opinião de que o progresso da arte está ligado à duplicidade do Apolíneo e do Dionisíaco; de maneira parecida com a dependência da geração da dualidade dos sexos, em lutas contínuas e com reconciliações somente periódicas. Estes nomes tomamos emprestados aos gregos, que manifestam ao inteligente as profundas ciências ocultas de sua concepção artística não em idéias, mas nas figuras enérgicas e claras de seu mundo mitológico.”¹²

Essas “figuras enérgicas e claras de seu mundo mitológico”, se revelam em dualidades dialéticas. O apolíneo é a individualização, é símbolo de luz, de medida, de limite e a consciência desse limite, momento de clareza da distinção das formas e coisas. Através da embriaguez, essa luz, os limites e as medidas caem no esquecimento, e nessa experiência as barreiras estabelecidas pelo princípio da individuação são quebradas. Nasce a volúpia, a desintegração do eu, e a ligação do ser humano com a realidade nua e crua, fazendo-o entender que o apolíneo é apenas uma ilusão. Esse é Dionísio: um revelador da embriaguez máscara do mundo ideal limítrofe de Apolo, por meio da embriaguez do vinho voluptuoso dos corpos em suas verdades.

A cidade está constantemente tentando apontar limites, medidas, individualizações em modos simbólicos e em violências diversas. O ambiente urbano pode ser facilmente encarado enquanto esse chão apolíneo sobre o qual os limites são impostos em várias latitudes e cuja configuração histórica a faz um ambiente de consumo, trabalho, onde a antiga ágora grega não teve muito espaço. Contudo, por ser feita de um aglomerado de seres humanos idiossincraticamente distintos, a urbe é inevitavelmente palco para um olhar dionisíaco. O artista urbano aparece, dessa forma, como grande catalizador desse vislumbre, como um personagem etnológico da cidade que a percebe com outros olhos, buscando áreas para sua intervenção e por meio desta embriagando a tentativa apolínea dos limites, transgredindo-os para um plano dionisíaco.

Vale lembrar que o olhar de um grafiteiro é extremamente lúcido quando da procura de locais para execução de suas criações. É um olhar clínico para a estrutura urbana, que ultrapassa e nega o *não-ver* cotidiano, dos transeuntes comuns: é uma vista cirúrgica e por isso, atilada, ávida. Miremos as

¹² NIETZSCHE, F. *O nascimento da Tragédia*. Trad. J. Ginzburg São Paulo: Cia. Das Letras, 1999, p. 27.

criações do ucraniano Nikita Nomerz, por exemplo (imagem 1), trata-se de um olhar de rapina para a malha urbana. Nesse ponto é que está o comportamento do diáfano dionisiaco. Em *A Visão Dionisiaca do Mundo*, Nietzsche propõe que “O servidor de Dionísio deve estar em estado de embriaguez e ao mesmo tempo permanecer prostrado atrás de si como um observador”. Por isso “não é na alternância entre lucidez e embriaguez que se encontra o estado dionisiaco, mas em sua simultaneidade” (NIETZSCHE, 2005, p. 12).

É um convite à embriaguez que fazem os grafiteiros e grafiteiras aos concidadãos, sem se importar se vão achar belo (o que querem com o *belo?*), se irão pensar se tratar de uma transgressão, de vandalismo, se contemplarão como obra de arte. É justamente à embriaguez que convidam, à saída imediata do olhar apolíneo, dos muros apolíneos de uma cidade de Apolo para uma espiadela, mesmo que rápida, a uma cidade dionisiaca.

Entender a arte urbana enquanto uma proposta de “vida como obra de arte” seria vê-la como uma tessitura do corpo de potência do artista levado pelo empoderamento dos espaços urbanos e simultaneamente observar a cidade potente, ela mesma uma “vida como obra de arte”, um locus sem mapa ou bússola, um corpo de devir, afetos e potência.

Há de se lembrar que todos esses feitos estéticos urbanos iniciaram-se no uso de materiais extremamente baratos. As tintas esmalte enlatadas em spray não foram desenvolvidas para uso artístico e sim industrial, sua adaptação para utilização plástica deu-se juntamente com a evolução da própria arte urbana. Os fatores de acessibilidade e, sobretudo, de rápida aplicação quando de atividades transgressoras, fizeram dessa ferramenta uma “arma”. Pintar com spray requer muita habilidade, sobretudo quando se fala de *arte*. A evolução dessa técnica foi um brotamento espontâneo de dentro das periferias num contexto cultural mundial de resistência antes política do que artística, sem concatenação maior do que a organização grupal para esses exercícios criativos, que frente às realidades sociais majoritariamente excludentes de seus atores faziam-se (e fazem-se) por si só as suas mais altas filosofias de vida.

Tais posturas e filosofias jamais se aparelharam de dados acadêmicos para se formular, posto que isso se deu no palco da resistência, correndo da polícia numa noite e voltando no mesmo lugar na noite seguinte para finalizar a obra, sempre numa visão crítica do mundo, obrigada – via de regra – pela posição social de seu prisma. E foi justamente essa resiliência que realmente sempre incomodou, essa insistente vontade criadora subversiva, posto que foi elevada à guisa de *arte* sem o interesse simbólico e mercadológico que alimentam o campo da artístico. Essa “potência de produzir realidades”, em menos de vinte anos, fez *connoisseurs*, marchands, leigos e políticos entenderem, mesmo que sem saberem como (e inicialmente a contragosto) a poética da arte urbana enquanto legítima.

Essa prática de se pintar gratuitamente locais públicos reconfigurou (e reconfigura) totalmente o devir sociológico e antropológico da vida urbana, como demonstram as criações ao lado e abaixo, dos artistas “Os Gêmeos”; São Paulo (imagem 2), Grud; Fortaleza (imagem 3) e Aryz; Barcelona

(imagem 4). Essas criações fazem parte e dão origem a uma vivência que pode ser compreendida como uma *praxis* nietzschiana de se “viver como obra de arte”, engendradas por profissionais, como por grafiteiros, bombers, pixadores que não se sustentam materialmente de sua arte, mas apenas realizam esse impulso de potência criativa (imagem 5), fazendo da arte urbana hoje, incontestavelmente, o tipo de arte visual mais produzida no mundo.

ANEXO DE IMAGENS:



IMAGEM 1: Nikita Nomerz, Ucrania, 2007.



IMAGEM 2: Os Gêmeos, Lisboa, 2009.



IMAGEM 3. Grud, Fortaleza, 2013.



IMAGEM 4. Aryz, Valência, 2010.

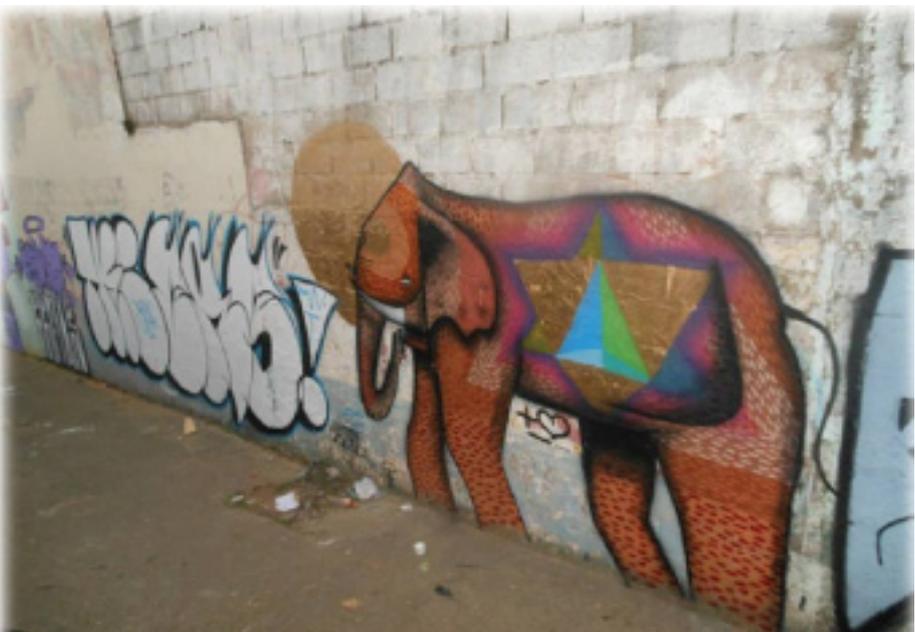


Imagem 5. Vários Artistas. São Paulo. Sem Data.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Vários. São Paulo: Perspectiva, 1987

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Lisboa: Editora Rés, 2001.

DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MARQUES, F.; ALMEIDA, R.; ANTUNES, P. “Traços falantes (A cultura dos jovens graffitters)”, in PAIS, Machado (org.) *Traços e riscos de vida*. Porto: Âmbar, 1999. pp. 173-211.

Traços e riscos de vida, Porto, Âmbar

MULLER-LAUTER, Wolfgang. *A doutrina da Vontade de Poder*. Trad. Oswaldo Giacoia Jr. São Paulo: Annablume, 1997.

NIETZSCHE, F. *Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo Cia das Letras, 2001.

_____. *A visão dionisiaca do mundo*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Ferandes e Maria C. dos Santos Souza. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2005.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *O Nascimento da tragédia*. Trad. J. Ginzburg. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.

_____. *Ecce Hommo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.

PEDROSA, Mário. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1949.

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

ARTIGOS DE FONTES VITUAIS.

FURTADO, Janaina Rocha. Tribos urbanas: os processos coletivos de criação no graffiti. **Psicol. Soc.**, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, Apr. 2012. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822012000100024&lng=en&nrm=iso>. access on 10 nov. 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822012000100024>.

CAMPOS, Ricardo. Liberta o herói que há em ti: risco, mérito e transcendência no universo graffiti. **Tempo soc.**, São Paulo, v. 25, n. 2, Nov. 2013. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702013000200011&lng=en&nrm=iso>. access on 07 dez. 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702013000200011>.

CAMPOS, Ricardo. Entre as luzes e as sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no graffiti. **Etnográfica**, Lisboa, v. 13, n. 1, maio 2009 . Disponível em <http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-65612009000100009&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 22 out. 2013.

SIMOES, José Alberto. Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e género na cultura hip-hop. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis , v. 21, n. 1, Apr. 2013 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000100006&lng=en&nrm=iso>. access on 22 out. 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100006>.

VENTURA, Tereza. Hip-hop e graffiti: uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo. **Anál. Social**, Lisboa, n. 192, set. 2009 . Disponível em http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0003-5732009000300007&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 18 out. 2013. pp. 605-606.