

O *graffiti* do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu

*The Graffiti on Belém's River (PA): The Visual
Sign of Art on Combu Island*

*El grafiti en el río de Belém (PA): el signo visual
del arte en la isla de Combu*

Will Montenegro Teixeira

Faculdade Paraense de Ensino/Faculdade Pan Amazônica

E-mail: willmontenegro@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2415-5846>

Lucilinda Ribeiro Teixeira

Universidade da Amazônia

E-mail: lucilind@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4062-614X>

José Ferreira Junior

Universidade Federal do Maranhão

E-mail: jferr@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7441-8173>

RESUMO

Este artigo analisa o *graffiti* com o foco na produção de sentido e na construção de significados, gerados pelo projeto *Street River*, na Ilha do Combu, em Belém (PA). O escopo teórico está baseado pelas filosofias de Peirce (2017) e Dewey (2010) e subsidiados por Santaella (1994, 1995, 2002, 2004, 2006, 2012, 2013, 2017, 2019, 2020), Santaella e Nöth (2001, 2017), Silva (2014), Cauquelin (2007, 2005). A abordagem metodológica, fundamentada na semiótica aplicada, ocorreu por intermédio de pesquisas exploratória, descritiva e explicativa, com coleta de dados em pesquisas documental, bibliográfica e de

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. *O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

campo. O artigo conclui que a interação é o ponto da confluência da interseção e o ingrediente da experiência no qual a significação se faz presente.

Palavras-chave: *Graffiti; Street River; Ilha do Combu; interseção; significação.*

ABSTRACT

This paper analyzes graffiti with a focus on the production of meaning and the construction of meanings, generated by the Street River project, on Ilha do Combu, in Belém (PA). The theoretical scope is based on the philosophies of Peirce (2017) and Dewey (2010) and subsidized by Santaella (1994, 1995, 2002, 2004, 2006, 2012, 2013, 2017, 2019, 2020), Santaella and Nöth (2001, 2017), Silva (2014), Cauquelin (2007, 2005). The methodological approach, based on applied semiotics, took place through exploratory, descriptive and explanatory research, with data collection in documentary, bibliographic and field research. The paper concludes that interaction is the point of confluence of the intersection and the ingredient of the experience in which meaning is present.

Keywords: *Graffiti; Street River; Combu Island; intersection; meaning.*

RESUMEN

Este artículo analiza el graffiti con foco en la producción de sentido y la construcción de sentidos, producido por el proyecto Street River, en Ilha do Combu, en Belém (PA). El alcance teórico está basado en las filosofías de Peirce (2017) y Dewey (2010) y subvencionado por Santaella (1994, 1995, 2002, 2004, 2006, 2012, 2013, 2017, 2019, 2020), Santaella y Nöth (2001, 2017), Silva (2014), Cauquelin (2007, 2005). El abordaje metodológico, basado en la semiótica aplicada, se dio a través de una investigación exploratoria, descriptiva y explicativa, con recolección de datos en investigación documental, bibliográfica y de campo. El artículo concluye que la interacción es el punto de confluencia de la intersección y el ingrediente de la experiencia en la que está presente el sentido.

Palabras clave: *Graffiti; Street River; Ilha do Combu; intersección; sentido.*

Introdução

O nosso ponto de partida é um convite e, logo mais, uma navegação pelo rio Guamá, na capital do Estado do Pará, Belém. O destino é a Ilha do Combu. Estamos na Belém continental, literalmente à beira das águas fluviais, apreciando o que a nossa visão pode alcançar da Belém insular, composta por 39 ilhas. Na beira do Guamá, acompanhamos o vai e vem de embarcações de pequeno, médio e grande porte no deslocamento de pessoas e no transporte de carga de lugares longínquos ou mais próximos. A viagem é curta, com duração de 15 a 20 minutos em barco pequeno, tempo suficiente para chegarmos à Ilha do Combu, uma das mais conhecidas e visitadas da Belém insular.

Conhecida por seus restaurantes de comidas regionais, fábrica de chocolate e sua biodiversidade, a ilha guarda manifestações artísticas que integram o objeto de análise desta pesquisa, na qual estamos prestes a navegar. As manifestações são expressividades do *graffiti* que foram realizadas em algumas casas da ilha durante o projeto *Street River*, idealizado pelo artista visual e grafiteiro paraense Sebá Tapajós.

O artista visual inicia sua trajetória do projeto de forma independente em 2014 na Ilha do Combu. Em 2016, quando Belém completa 400 anos, é dado pontapé no projeto de maneira ampla e estruturada, com o convite do idealizador para a participação de artistas. Naquele ano, o *Street River* repercute na mídia e reúne a participação de artistas nacionais e internacionais¹. A proposta é levar a manifestação artística, oriunda da rua, ao espaço urbano, a fim de dar visibilidade à localidade insular que carece de infraestrutura, de água potável – apesar de cercada pelo rio –, esgoto e saneamento, além de chamar a atenção para os moradores e seu modo de vida.

O foco nesta navegação – que, por ora, o convite já está feito – está nos *graffitis* produzidos por artistas nas fachadas das casas de madeira dos moradores no Furo da Paciência e no Igarapé do Combu, duas áreas onde as edições do projeto se passaram em vários anos. A pesquisa não está voltada para o *Street River* em si, mas foca na expressividade das manifestações artísticas produzidas durante o projeto naquele contexto insular para os artistas e os moradores.

A nossa relação com o objeto começou justamente a partir da edição de 2016, quando fomos tomados por uma matéria jornalística on-line² sobre a ação na ilha, o que nos despertou a atenção. A partir daquela edição, ocasião do aniversário de Belém, foi disponibilizado e comercializado um circuito de excursão pela organização do projeto para acompanhar os artistas durante a realização dos *graffitis* e visualização das manifestações artísticas nas fachadas das casas dos moradores da Ilha do Combu. Isso foi o suficiente para participarmos desta navegação, na qual o encantamento com a ideia proposta para a ação na ilha foi inevitável. Os registros fotográficos acompanharam nossas participações e observações.



Figura 1. Conjunto de casas recebe a manifestação artística no Furo da Paciência na Ilha do Combu em 2017a. Fonte: Teixeira (2017).

Na Ilha do Combu, a larga entrada do Furo da Paciência é ladeada de vegetação nativa. A Figura 1 foi registrada numa manhã do ano de 2017, nos fundos da embarcação, como é possível observar nas ondas da água, enquanto seguíamos a navegação. Logo nos deparamos com uma das casas grafitadas pelo projeto *Street River* na edição daquele no ano.

Antes da expressão da manifestação artística, as casas recebiam uma pintura de base com o intuito de prepará-las para o *graffiti*. A aplicação do desenho era dialogada anteriormente com o proprietário da moradia.

De forma geral, ao fundo das casas da Figura 1, observamos o plantio de palmeiras de açazeiro. Segundo Chaves Rodrigues (2018), predominam, também, na ilha o cacau, a ucuúba, a andiroba, entre outras espécies, que servem ao próprio sustento, baseada no manejo passado de geração em geração e na comercialização, em especial do açaí, ofertado na feira que leva o mesmo nome do fruto no complexo do Ver-o-Peso, na Belém continental, a maior feira livre e aberta da América Latina. Os barcos com o fruto começam a atracar ainda de madrugada.

À época da edição de 2017 do projeto, houve a comercialização de circuitos de excursão, que eram oferecidos por uma plataforma na internet. O investimento do passeio dependia do pacote. Basicamente, era possível escolher com ou sem guia e o tempo do passeio. Era possível a escolha de horário pela manhã e pela tarde. No geral, os passeios de embarcação tinham como pontos de saída e retorno uma marina, na qual se apresentava um *voucher* no horário adquirido.

Se, por um lado, o projeto *Street River* tinha entre as suas intenções chamar atenção para a localidade em função das condições de infraestrutura da ilha, por outro lado, a expressividade do *graffiti* do Combu e a relação da arte naquele contexto insular foram propulsoras o suficiente para despertar a inquietação científica pessoal que ora se apresenta e desenrola aqui.

Para isso, foi moldado o percurso teórico-metodológico delineado pelas filosofias de Peirce (2017) e Dewey (2010). O primeiro autor é citado pela concepção sógnica do conhecimento em sua arquitetura filosófica e todo o seu arcabouço teórico da Semiótica. Já o segundo, pela teorização estética da arte como experiência. Ambos os filósofos, com suas respectivas contribuições, auxiliam na elucidação da manifestação artística nos campos da produção de sentido, da significação e da

experiência. A compreensão do pensamento peirceano é encaminhada pela sobremaneira contri-
buição analítica-teórica de Santaella (1994, 1995, 2002, 2004, 2006, 2012, 2013, 2017, 2019, 2020) e
Santaella e Nöth (2001, 2017). Integram esse escopo teórico, também, as contribuições de Silva
(2014) e Cauquelin (2007, 2005).

O ponto de partida analítico desta pesquisa é a imagem visual da arte naquele contexto insular. Por
se tratar de uma imagem que chega aos canais de comunicação do corpo humano por meio da
percepção (Santaella, 2012), aqui é feita a conexão com o conceito do signo cunhado pelo estudo
da Semiótica de Peirce, o que justifica o caminho teórico desta pesquisa como apresentado inicial-
mente.

A escolha teórica que norteia este estudo incide ainda no percurso metodológico. Ao utilizar a
lógica como fator analítico, este trabalho adentra na tendência epistemológica, a fim de explicar o
signo como sinal representativo e elemento de mediação a partir da experiência da imagem visual
do *graffiti*, só que pela sua ação na/da Amazônia paraense, considerando os sentidos e significados
estabelecidos com base na racionalidade lógica desse contexto. Santaella (2017) afirma que a
lógica, para Peirce, é sinônimo de semiótica.

Fundamentado na caracterização e natureza, o *corpus* da pesquisa está baseado nas manifestações
artísticas do projeto *Street River*, realizadas entre 2016 e 2021, na Ilha do Combu em Belém, em
especial nas edições que ocorreram no Furo da Paciência e no Igarapé do Combu, dois dos princi-
pais acessos ao interior da ilha e com o maior número de moradias que receberam o *graffiti*. Estima-
se que sejam mais de 30 casas nesses dois acessos, no entanto, considera-se que a quantidade não
é *sine qua non* para esta pesquisa, uma vez que o foco analítico, teórico e metodológico está no
signo das imagens visuais da arte e seu processo da ação signica da semiose.

Entende-se por semiose a ação do signo, sinal que representa, a partir do que propõe Santaella
(1995, 2012, 2017). A semiose é o conceito mais importante para compreensão da Semiótica.
Fundador da Semiótica americana, Peirce defende a doutrina segundo a qual objetos represen-
tados pelos signos são signos, com a diferença de que os objetos antecedem os signos por meio da

semiose, que se dá por uma série de interpretações, que geram significados e geram sentidos, nunca um processo finalizado. Portanto, o objeto do signo também é signo, já que as coisas se apresentam por meio de signos.

No delineamento metodológico, esta pesquisa não se baseia apenas nas filosofias de Peirce (2017) e Dewey (2010). O percurso metodológico delineado é o teórico, de tendência epistemológica e alicerçado por um objeto empírico, no qual é possível explorar, descrever e explicar as situações propostas a partir da realidade vivida (Dencker; Viá, 2001), com enfoque no estudo exploratório, investigação da pesquisa empírica que explora o contexto de análise em busca de conhecimento com o propósito de averiguar conceitos (Almeida, 2011; Lakatos; Marconi, 2010).

Neste sentido, a abordagem de natureza qualitativa é a mais adequada para este caminho metodológico (Apollinário, 2012). Procedimentos e técnicas, principalmente do campo antropológico, são evidenciados ao longo desta análise, tudo dentro do escopo da natureza qualitativa (Apollinário, 2012; Gil, 2002, 2008; Loureiro, 2018; Severino, 2007). A estratégia da origem e coleta de dados foi baseada na pesquisa documental, na pesquisa bibliográfica e na pesquisa de campo (Almeida, 2011; Lakatos; Marconi, 2010). A pesquisa de campo se deu sob inspiração etnográfica.

A pesquisa bibliográfica versa sobre as temáticas Amazônia, linguagem, arte, *graffiti*, experiência, comunicação, estética e semiótica. Ao nível local e regional, estivemos apoiados por Borges (2020), Silva (2017), Cosme (2020), Ferreira (2013, 2019), Batalha (2019), Freitas (2017), Oliveira (2016), Machado (2015), Nunes (2014) e Assis (2012). A nível nacional e internacional, trabalhamos, também, com Zuin (2018), Lipovsky e Serroy (2015), Rink (2013), Farthing (2011), Lassala (2010), Ganz e Manco (2008), Canclini (2003) e Gitahy (1999).

A pesquisa de campo se deu sob inspiração etnográfica. Em um primeiro momento, optamos pela observação não participante das edições do projeto *Street River* em que as manifestações artísticas eram produzidas. Nesse momento, fizemos uso de registros fotográficos das casas grafitadas, além do caderno de anotações. Ainda fizemos uso da observação participante, na qual procuramos dialogar com artistas e moradores das casas da Ilha do Combu que receberam o projeto.

A chegada até os artistas ocorreu após minuciosa pesquisa de dados da qual foi possível catalogar os que participaram das edições do projeto. Após isso, foi feito o contato individual para verificar o aceite ou não de participar da pesquisa. Por isso, a aplicação de questionários. Já com os moradores, a abordagem ocorreu de maneira diferenciada. Para chegar até eles, foi necessária uma aproximação com um morador da região insular de Belém, que acabou se tornando um interlocutor. Foi através dele que conseguimos chegar a cada um dos moradores entrevistados.

Esta pesquisa tem problemática alicerçada na relação de três pontos de tensões. No primeiro, as manifestações artísticas, que se constituem como imagens visuais, estão na condição sígnica do *graffiti*, haja vista a opção pelo percurso metodológico semiótico do filósofo Charles Sander Peirce³ para esta pesquisa. No segundo ponto de tensão, a arte como expressão da linguagem corre a partir da capacidade comunicacional por meio de um sistema organizado de códigos. É a arte como experiência estética e ato representacional. Na terceira tensão, as manifestações artísticas na Ilha do Combu colocam em questão o propósito de ressignificar as casas não somente no sentido estético, mas também semiótico, o que permite suscitar indagações a partir de perspectivas comunicacional e de linguagens na experiência estética.

A presente pesquisa traça como objetivo geral analisar a experiência a partir de suas relações representativas e estéticas dos *graffitis* do projeto *Street River* na Ilha do Combu, com o foco na produção de sentido e na construção de significados. Para o alcance deste objetivo geral, são elencados três objetivos específicos: compreender o signo dos *graffitis* na ilha a partir de sua expressividade; demonstrar as dimensões estéticas e representativas dos *graffitis* para artistas e moradores; e associar as dimensões dos significados de artistas e moradores às relações estabelecidas na ilha a partir da presença do *graffiti*.

Percursos do *graffiti*

Grafite e *graffiti* são as duas grafias comumente encontradas nas referências. Ganz e Manco (2008) relatam que a palavra grafite é derivada da palavra italiana *sgraffito*, que tem a significação de rabisco ou ranhura. No mesmo raciocínio, Gitahy (1999) afirma que a grafia usual é *graffito* e tem relação com as expressões de desenhos e inscrições antigas riscadas a ponta ou com carvão em

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. *O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

rochas de paredes. De acordo com o autor, *graffiti* é a grafia plural de *graffito*. Explica, ainda, que o uso no singular é voltado para a técnica da pintura no muro em tons claros. Silva (2014) também afirma que o vocábulo é oriundo do grego *graphis*, o que significa carvão natural.

Rink (2013) apresenta esse contexto de definição para *graffiti* e acrescenta uma explicação oferecida pelos grafiteiros da cena. Segundo ela, existe uma convenção na cena para o uso da grafia única *graffiti* a fim de designar o que envolve a manifestação artística, em sua pintura e arte urbana. A grafia grafite estaria atribuída aos significados de desenho a lápis de grafite ou para indicar o elemento químico. Rink (2013) entende que *graffiti* representa o tema estudado.

A grafia *graffiti* também foi utilizada pelo artista Sebá Tapajós, idealizador do projeto *Street River*. Freitas (2017) declara que a grafia *graffiti* é aceita e utilizada pela cena. Ela relata que aprendeu em pesquisa de campo que a tradução pode fazer com que a palavra ganhe outra significação, como também propõe Gitahy (1999). Por outro lado, Nunes (2014) considera que a palavra grafite, grafada na Língua Portuguesa, acaba por representar a referida arte brasileira e, em sua avaliação, não desvirtua sua significação perante a arte contemporânea. Para efeito lógico e de significação, consideramos prudente manter nesta pesquisa a grafia *graffiti*, com objetivo de respeitar a maioria dos argumentos apresentados e conservar a fidedignidade da carga semântica da palavra, sobretudo porque este estudo adota a Semiótica peirceana como parâmetro epistemológico e metodológico de análise. Por isso, o uso da grafia *graffiti*.

As referências à manifestação do *graffiti* estão dispostas em diversos formatos de análise, como em estudos etnográficos, em análises de processos de criação, em representatividade e, também, de forma colateral e tangencial, em pesquisas de movimentos e culturas urbanas. As publicações – prioritariamente dissertações e teses – foram necessárias para a compreensão do fenômeno a partir de diversas perspectivas de análise e das relações estabelecidas com e sobre o *graffiti*.

A manifestação artística é abordada por Borges (2020) ao analisar que o fenômeno está contido na perspectiva de cenarização da Ilha do Combu pela mídia social Instagram. É justamente na Ilha que podemos encontrar a manifestação e o autor destaca uma seção da pesquisa para demonstrar o projeto *Street River*.

Teixeira *et al.* (2019) apresentam a discussão da experiência estética e da visibilidade social dos moradores da ilha a partir das manifestações artísticas na Ilha do Combu. No trabalho, o objeto analisado “traduz empírica e semioticamente a experiência estética para o abalo afetivo do admirável, por motivo de a locação para o evento artístico ter, por si só, algo de bastante incomum” (Teixeira, Ferreira Junior; Teixeira, 2019, p. 12). Além disso, Teixeira *et al.* (2018) debatem a comunicação, a arte e a identidade em torno do *graffiti* na ilha. A questão da revitalização e da intervenção da manifestação artística está presente no texto, com a resolução da coexistência de ambas sem que esta gere algum tipo de conflito na paisagem imagética, estética e comunicacional do Combu.

Silva (2017) detém o olhar nos *graffitis* da Ilha do Combu a partir da presença dos indígenas na temática das manifestações artísticas, nominando de intervenção urbana, presente nas diversas superfícies da cidade, tais como: muros, fachadas e outros elementos urbanos. A análise está focada nos *graffitis* da artista Celi Feliz, integrante dos coletivos Ratinhas Crew e Flores do Brasil, e do artista Sebá Tapajós, idealizador do projeto *Street River* na Ilha do Combu.

A expressão do *graffiti* por meio dos murais contemporâneos é abordada por Cosme (2020). Assim como Silva (2017), a autora concebe a cidade como um espaço interativo e comunicativo. Em sua análise, ela se envereda pelos murais da cidade de São Caetano de Odivelas, no nordeste paraense, para compreender como essas expressões do *graffiti* representam o espaço urbano, abordam a diversidade étnica e dialogam, no sentido interativo, com os moradores da cidade. O foco da autora são os murais dos artistas visuais Anderson Santos, conhecido como And Santtos, e Adriano Gurjão, conhecido como Adriano Dk (Cosme, 2020).

O *graffiti*, na qualidade de um dos elementos constituintes do movimento *Hip Hop*, é um dos pontos apresentados por Ferreira (2019), que trata das mudanças provocadas no movimento pela participação de mulheres, chamadas de *manas*⁴, com a inserção do feminismo negro no *Hip Hop* na capital paraense. A antropóloga apresenta o movimento, que surgiu na década de 1970, nos Estados Unidos, composto por cinco elementos. São eles: o *graffiti*, o rap (MC), o DJ (*Disk Jockey*), o *B-Boy* ou *B-Girl* (*break*) e o conhecimento. O *graffiti* é a parte gráfica do movimento. Ela é expressa em paredes e muros da cidade. Já o conhecimento é o elemento do *Hip Hop* que perpassa todos os demais. Ele colabora, repensa, renova e faz parte do movimento, sem grafitar, dançar ou tocar (Ferreira, 2019).

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. *O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

Ferreira (2013) também detém o olhar da pesquisa na e sobre a juventude grafiteira de Belém, e, por consequência, no movimento *Hip Hop*. Ela demonstra a sociabilidade e a rede entrelaçada pelo projeto Mutirão de Grafite, que leva a arte e o movimento para bairros periféricos. A autora se dedica a analisar a juventude grafiteira a partir de coletivos do movimento e de negros, das *crews*, de grafiteiros sem *crews* e das companheiras dos grafiteiros.

O *graffiti*, como expressivo elemento integrante do movimento *Hip Hop*, também é demonstrado pela literatura contemporânea em Batalha (2019), que analisa a ocupação de espaços pelo movimento em Belém por meio das batalhas de apresentação no âmbito experiencial em cenários de espetáculo público.

A relação entre *graffiti* e gênero é a abordagem da etnografia de Freitas (2017). Sua experiência ocorre no coletivo de *graffiti* Freedas Crew, no qual participa e integra as atividades do grupo de mulheres de Belém. A participação em uma oficina foi o ponto de partida para adentrar ao universo do *graffiti*. A assistente social relata que teve acesso a diversos conhecimentos, como o manuseio da lata de *spray*, sobre a criação de personagem, a elaboração da *tag*, o significado de *bomb*⁵, o uso do estêncil, as normas veladas da rua e a manifestação da pixação.

A ligação do *graffiti* com o movimento *Hip Hop* também é demonstrada pela autora, assim como Batalha (2019) e Ferreira (2013, 2019), ao remontar os primeiros passos do movimento e, consequentemente, da manifestação artística, entre as décadas de 1960 e 1970, em Nova Iorque, nos Estados Unidos, de modo a exercer o papel de expressão para negros e hispânicos, sujeitos atingidos pelas consequentes mazelas da urbanização que chegaram às áreas periféricas. Em Belém, o *Hip Hop* teve o desenvolvimento conectado ao movimento *punk*, segundo Freitas (2017).

A discussão entre *graffiti*, paisagem e patrimônio a partir do projeto RUA⁶, no bairro da Cidade Velha, em Belém, é apresentada por Oliveira (2016). Ela analisa como as manifestações artísticas impactam a paisagem do patrimônio cultural e, também, analisa a percepção visual naquela localidade.

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. *O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

O aparecimento do *graffiti* no Pará é outro ponto abordado por Oliveira (2016), que mostra os primeiros registros da manifestação na cidade de Marituba, na Região Metropolitana de Belém, e, conseqüentemente, maneira como ela se alastrou para as demais cidades, em especial na capital paraense. O autor afirma, ainda, que o início da manifestação artística caminha de modo paralelo à atuação das gangues, além da linha tênue de confusão entre o *graffiti* e a pichação⁷, este mais direcionado à demarcação territorial, razão pela qual suscitava um conflito com a marginalização da pichação.

Com o olhar intrínseco do campo da arte, Machado (2015) analisa quatro grafiteiros do Cosp Tinta Crew⁸, assim como suas produções e trajetórias na manifestação artística. Entre seus objetivos, a autora demonstra os caminhos de cada um, seus entrelaçamentos e suas relações nos trabalhos, bem como a importância do conhecimento artístico e estético para o descobrimento enquanto artistas.

Ainda no campo da arte, Nunes (2014) debate a relação do *graffiti* e a poética visual⁹ da artista paraense Adriana Maria Chagas dos Santos, conhecida na cena como Drika Chagas. O autor analisa as obras da artista em formato *indoor*, galerias e *street* em um recorte temporal entre 2010 e 2014, com o foco nas narrativas representadas pelos elementos amazônicos.

Os *graffitis* de Drika Chagas integram os debates de Assis (2012), no campo da arte, sobre o universo, a prática, a expressão, a representação e a interpretação da mulher regional na arte feminina. O trabalho examina produções de mulheres nas artes plásticas da arte contemporânea paraense. A autora ressalta que Drika Chagas, pela expressão do *graffiti*, faz parte da nova geração de artistas que utilizam “novas expressões técnicas artísticas da arte do grafite” (Assis, 2012, p. 95).

Após breve percurso do início do *graffiti* no mundo, a autora relata que o *graffiti* feminino está se espalhando pelo Brasil com manifestações artísticas de traços característicos do universo feminino, ao mesmo tempo em que a presença das mulheres imprimiu novo olhar ao *graffiti*, considerando a presença prioritariamente masculina na manifestação artística. Neste contexto, Assis (2012) ressalta que Drika Chagas expressa uma arte do que intitula de pós-*graffiti*, por conta da utilização de técnicas de expressão e criação estética refinada, uso do estêncil, nuances do mural-*graffiti* e *pop art*, e a exploração da temática feminina e de sua regionalidade amazônica.

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. O *graffiti* do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

O visual da arte

Sobre a representação de imagens fotográficas, o caminho teórico-metodológico aplicado é o da semiótica peirceana, que, por si só, enquanto ciência, também poderia dispensar qualquer outro método de pesquisa, haja vista a sua condição fenomenológica, a quase-ciência basilar da filosofia de Charles Sanders Peirce, que “investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente” (Santaella, 2002, p. 2).

Santaella (2002) apresenta que um dos andares do edifício filosófico peirceano é a Semiótica, teoria abstrata que possibilita o mapeamento das linguagens pelos seus aspectos constituídos gerais e universais. Por isso, não se fecha nela própria. Pelo contrário, permite, em função de sua generalidade, o diálogo com campos teóricos específicos dos processos sógnicos em análise. Diante disso, nesse momento, fazemos uso do método de pesquisa antropológica como forma de contribuir para a pesquisa social aplicada. A imagem fotográfica é um recurso documental necessário para compreensão deste objeto de expressões variadas e manifestações diversas.

Cosme (2020), Ferreira (2013, 2019), Silva (2017), Freitas (2017), Machado (2015) e Nunes (2014) apresentam fotografias como recursos imagéticos para a construção de suas pesquisas. As imagens não são somente ilustrativas nem estão dispostas nos anexos ou apêndices. Da mesma forma que a linguagem verbal, as fotografias compõem a malha narrativa da tessitura textual. A narrativa da pesquisa é composta por diversos signos, que não somente os verbais, mas visuais, que assumem a mesma relevância.

Loizos (2015) tem a preocupação central na demonstração de imagens – audiovisuais e fotografias – como documentos da pesquisa qualitativa. O seu uso permite possibilidades de aplicação da informação visual na pesquisa social. O autor considera que o método, apesar de restrito, ainda assim garante concretude na marcação temporal de acontecimentos reais; o emprego de informações visuais prescinde da linguagem verbal, quando trabalhadas em dados primários, e a visibilidade estabelece relação em virtude da vivência e influência dos meios de comunicação na sociedade.

Sobre esse aspecto específico suscitado por Loizos (2015) da visualidade e dos meios de comunicação, consideramos necessária a observação de Santaella (2002, 2019) ao avaliar a expansão sógnica no mundo desde o surgimento da fotografia, o advento do cinema, as revoluções eletrônicas e digitais, a profusão imagética até as linguagens híbridas. As imagens adquiriram e conquistaram uma condição *sine qua non* na sociedade.

Loizos (2015) acrescenta que a imagem tem capacidade reveladora de uma informação enunciativa a partir de uma perspectiva do espaço e do tempo. A documentação histórica é outra evidência levantada pelo autor, que adiciona o caráter de persuasão capaz de ser expresso pela imagem. Ao traçarmos um paralelo com a questão do signo pela Semiótica, a fotografia é singular e indicativa pela condição de existência (Peirce, 2017).

No campo antropológico, Campos (1996) e Samain (1995) abordam a questão da imagem como técnica da pesquisa antropológica em trabalhos do antropólogo Bronislaw Malinowski, quando este faz uso de fotografias em suas obras. Campos demonstra que “o registro através de imagens foi um dos primeiros artifícios criados pela humanidade para grafar a materialidade e possibilitar, com isso, que ela não se perde no tempo e na memória” (Campos, 1996, p. 276). A autora faz uma analogia com as pinturas rupestres ao realizarem o registro anterior ao signo verbal. Além disso, demonstra que os viajantes do século XVI faziam as iconografias baseadas em memórias, levando em conta que a linguagem verbal não dava conta em sua totalidade da descrição de forma fiel de cenários e imagens.

Campos (1996) defende que, apesar de a fotografia captar a essência de elementos espaço-temporais, não bastava ter um fotógrafo no comando do equipamento. Segundo ela, era necessário um olhar sensível e investigador para fins de um registro consciente entre o observado e a captação no sentido de alargar a compreensão lançada sobre aquela realidade. A imagem enquanto dado primário da pesquisa é foco da Antropologia Visual, que se dedica ao “estudo das significações de imagens singulares sobre a diversidade cultural” (Campos, 1996, p. 280).

O que Campos chama de complementares, Samain (1995) caracteriza de cumplicidade da relação entre texto e imagem ao analisar o uso da fotografia na etnografia de Malinowski. Para o autor, texto e imagem não são suficientes por si sós, mas é a sua inter-relação capaz de dar sentido e

significado, destacando a enunciação textual e o observado pela visualidade. Samain pondera, baseado na análise de obras do antropólogo, que as imagens, primeiramente, oferecem algo a ser visualizado. Por conseguinte, ao ser uma amostra visível, elas permitem conhecer e explicar a realidade expressada. Portanto, segundo ele, ao apresentar e representar, possibilitam tornar o exprimível rerepresentado. O autor ressalta, ainda, que as fotografias adquirem papéis desencadeadores, como se fossem *insights*, verdadeiros pontos de partida, ao estarem aliados ao texto.

São nesses apontamentos do campo antropológico que nos firmamos para a utilização de imagens, que surgem como signo visual para manifestar, apresentar, contextualizar, ilustrar, debater e refletir o objeto do *graffiti*, essencialmente visual e de expressividade diversificada na Ilha do Combu.

O registro visual pode ser concebido como parte da apreensão dos fenômenos de uma dada realidade durante o exercício da pesquisa e a produção do conhecimento. Oliveira (1996), ao relatar o trabalho do antropólogo, evidencia e questiona as etapas de Olhar, Ouvir e Escrever que envolvem a experiência do pesquisador no ato da pesquisa.

Ao tratar do Olhar, o autor não faz relação direta com a questão das imagens e da produção fotográfica em si. No entanto, demonstra o Olhar no que pode ser considerada a primeira experiência da pesquisa de campo. Segundo Oliveira (1996), a seleção do objeto não se livra da apreensão das concepções conceituais que o pesquisador enxerga no mundo, já que essas concepções são formuladas, compreendidas e apreendidas ao longo da trajetória acadêmica: “funciona como uma espécie de prisma por meio do qual a realidade observada sobre um processo de refração – se me é permitida a imagem” (Oliveira, 1996, p. 15).

As imagens do *graffiti* na Ilha do Combu podem ser resultantes desse olhar focado para as manifestações artísticas a fim de apresentar, ainda que pelo recorte fotográfico, o que pudemos apreender e perceber das expressividades. Apesar da fotografia ser um enquadramento e do olhar direcionado a ela ser fruto da apreensão do pesquisador com a linguagem, não se trata de limitar ou direcionar o caminho de compreensão das imagens. No entanto, é o recurso apropriado para dar conta da visualidade expressa pelo *graffiti*.

Ao ingressar no Igarapé do Combu, encontramos outras moradias que participaram do projeto *Street River*. Desta vez, acompanhamos a edição de 2018, como apresenta a Figura 2. Naquele ano, a ideia do circuito comercial para conhecer os *graffitis* foi semelhante ao ano anterior. Algumas casas já tinham participado da edição anterior ou estavam recebendo o projeto novamente. No Igarapé, os *graffitis* estão localizados nas duas margens.



Figura 2. Casa participante do projeto em 2018 no Igarapé da Ilha do Combu. Fonte: Teixeira (2018a).

Ao longo da navegação, encontramos várias casas grafitadas. Na edição de 2018, foi possível acompanhar durante o passeio o momento em que os artistas estavam executando a manifestação artística no Igarapé do Combu (Fig. 3).



Figura 3. Artistas na fachada da moradia na execução do *graffiti*. Fonte: Teixeira (2018b).

Interessante observarmos na Figura 3 o corte da vegetação disposta em frente à residência como alternativa para dar evidência à expressão da manifestação artística, já que ela poderia ficar escondida atrás das plantas ou, ainda, não ser percebida por quem navega pelo Igarapé.

Santaella (2012), a partir do legado de Charles Sanders Peirce, demonstra que o ato perceptivo é, por si só, a ação sógnica. O signo é condição e cerne centrais e fundamentais da filosofia do conhecimento peirceano. A ação do signo encontra-se determinada pelo objeto, um referente, ou – de modo simplificado – a realidade. Sabemos que a realidade, ou seja, a relação com o mundo, nada tem de simples. Santaella (2020) pondera a questão da realidade à sua vastidão e complexidade.

Se por um lado, a percepção se impõe sobre nós e isso se dá pela ação sógnica, determinada por seu objeto, gerando, assim, seu interpretante, por outro, o percepto é o apreendido do ato perceptivo, o que aparece a nós, enquanto realidade do mundo fora da consciência (Santaella, 2012). Apesar disso, a autora adverte que o percepto é parte do processo da percepção e funciona como impulsionador, indutor, até incontrolável, do pensamento.

O pensamento, para Peirce, é uma questão fundamental e precisa ser suscitada neste momento. Pensar pressupõe uma forma de ação e, por se tratar como tal, opera em signos. Portanto, “qualquer coisa que esteja presente à mente é signo” (Santaella, 2020, p. 10). Se pensar é um tipo de ação, o signo presente a nós dá “materialidade ao pensamento”, que está na base do raciocínio e, por sua vez, na base dos métodos.

Adentrar no universo sógnico de Peirce é navegar pelo ponto de entrada de conhecer: a percepção. Para a composição do ato perceptivo, Santaella (2012) demonstra que o percepto, que se impõe da realidade sobre nós, precisa surgir à mente. Baseada em Peirce, o *percipuum* é a faceta mental do percepto que se apresenta ao juízo perceptivo. Os julgamentos da percepção são elaborações mentais, inferências lógicas¹⁰, fazendo com que o “*percipuum* se acomode a esquemas mentais e interpretativos mais ou menos habituais” (Santaella, 2012, p. 95). Na tentativa de simplificar o que não se deve, ousaríamos chamar de reconhecimento.

Do ato perceptivo encaminhado pela navegação na Ilha do Combu, destacamos a ação sígnica das expressividades do *graffiti*, que se apresentam a partir das relações estabelecidas da interação com os moradores, a biodiversidade e modo de vida de uma cidade da Amazônia. Além disso, há elementos sígnicos que despertam os sentidos para uma constituição *sui generis* do *graffiti* na Ilha do Combu, na Amazônia paraense.

As matrizes teórico-metodológicas deste texto não impedem que observemos outros olhares sobre o universo amazônico. Trata-se, todavia, de incursões com fundamentação teórica cujas referências não engatilham diálogo fácil com a abordagem aqui empreendida. Quase sempre, estão distantes do que foi elencado, nesta oportunidade, na função de marco teórico. Podem ser citadas relevantes contribuições, como é o caso, por exemplo, do artigo de Ernani Chaves, “Na estrada da vida: a transa-amazônica de Paula Sampaio” (2007), em que a fotógrafa mineira, radicada no Pará, é escrutinada por intermédio de imagens com expressiva simbologia sobre a famosa obra rodoviária dos tempos da ditadura militar (anos 1970), cuja marca institucional era a integração e, também, a ocupação da Amazônia, constituindo-se em objetivo geopolítico nas esferas de poder federal, algo capturado pelo enunciado desenhado por Chaves. Essa geopolítica, com tradução para o campo artístico-pictórico, aproxima-se deste olhar sobre a ilha Combu no aspecto regional, contudo distancia-se por se tratar de temporalidades distintas, e, até certo ponto, expressivas de motivação vetorialmente oposta: a Amazônia dos militares fazia parte do projeto de um Brasil Grande, potência mundial, e o projeto *Street River* microestruturalmente posiciona-se na fronteira entre estética nas ruas e compartilhamentos de território comunitário; ambas as experiências, todavia, têm como cenário a paisagem amazônica.

Outra fonte teórica da qual emanam interpretações importantes acerca da visibilidade da região em tela, porém sem densos fios condutores que se aproximem desta ancoragem conceitual, é a noção mercadológica da Amazônia, enquanto produto do *marketing*, oportunisticamente constituído por narrativas com efeito comercial. Amaral Filho, Costa e Castro (2015) estabelecem padrões de análise discursiva com matrizes binárias, cuja estrutura argumental encontra amparo na produção, entre outros, de Eliseo Verón e de João de Jesus Paes Loureiro. Trata-se de um conhecimento consolidado, entretanto com pouca aderência a perspectivas da Semiótica pragmática, distintivamente triádica, exposta nesta empreitada.

Ao revisitarmos as visualidades, todas as casas participantes do projeto *Street River* são de madeira e foi esse material que serviu de suporte, plataforma ou superfície para a manifestação artística. Desde as primeiras ocorrências do *graffiti*, observamos o uso de espaços em que a maior repercussão da expressividade foi de muros e paredes, sejam quais forem as suas texturas, mas caracterizadas pela sua unicidade de superfície, ainda no sentido de liso.

Constamos que a concepção do espaço utilizado, de forma geral, para elaboração do *graffiti* está na dimensão possibilitada pela unicidade lisa da superfície, a exemplo do colocado por Silva (2014) quando demonstra a manifestação artística em locais como banheiros e carteiras escolares; e nas suas expressividades no transporte público a partir do contexto novaiorquino da segunda metade do século XX. Ademais, ainda que tenhamos as primeiras ilustrações na manifestação rupestre, com possíveis texturas, saliências e asperezas em sua superfície de aplicação, Silva (2014) faz uso da palavra muro em seu sentido mais abrangente para as superfícies, suportes e plataformas de uma cidade. “Todas as superfícies dos objetos da cidade física estendidos agora aos muros midiáticos e virtuais como lugares limites, eventuais, espaços de inscrição e representação” (Silva, 2014, p. 40).

Quando temos em vista o acervo de contribuições mais recentes acerca da pintura na rua, encontramos trabalhos que se atêm a expressões cidadinas com implicações de natureza diversa. Esses estudos merecem atenção na instância de estado da arte, todavia, requerem cuidados para evitar sobreposições desconexas no tocante a algumas manifestações artísticas com tipicidade expressiva. Cabe parafrasear, em relação à Ilha do Combu, os poetas e letristas paraenses, porque nessa localidade, de fato: “esse rio é minha rua”¹¹. Contextualiza-se, por oportuno, a paisagem dos moradores de grande parte da região insular de Belém.

O entendimento do processo mobilizador de construção da arte urbana, abraçado por estudiosos de outras regiões, é abertamente plausível, sobretudo na cena do sudeste do país, a exemplo da abordagem de Gabriela Leal (2019). Para Abalos Júnior (2019, p. 23): “A artificação, a comercialização e o surgimento de novos coletivos de arte urbana fazem parte de um contexto mais geral que marca as diferenças gestuais e geracionais entre artistas urbanos”. Essa perspectiva, entretanto, se complexifica na ambientação da Amazônia de maneira peculiar. Isso se for tomado como espelhamento o que acontece em São Paulo, talvez a exemplificação mais clássica, no plano de sentido modelador. A experiência na Ilha do Combu reconfigura a expressão artística no desenho de uma

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. *O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

cidade como Belém (continental e insular), na qual as concepções de urbano e rural imiscuem-se em outras chaves interpretativas, exploradas neste artigo. Ressalta-se, contudo, a plena aceitação, por parte desta autoria, do universalismo presente na inserção da pintura nas ruas em qualquer agrupamento humano, independentemente das características geográficas da cidade em pauta.

Afirmamos, com ênfase, que não se trata de ser taxativo, categórico ou conclusivo na afirmação de que sempre é priorizada a unicidade lisa da superfície para a manifestação artística, ou – jamais – de refutar a possibilidade de aplicação do *graffiti* em outros espaços, ou menos ainda de ser excluyente. Pelo contrário, o que se evidencia, a partir do contexto da Ilha do Combu, é a identificação de mais uma superfície de manifestação que passa a integrar o rol de superfícies da expressividade do *graffiti*. Essa circunstância, de alguma forma, destaca a especificidade da manifestação na ilha e, de outro modo, adiciona ao *graffiti*, enquanto arte contemporânea, o aspecto singular dessa expressividade em Belém e, por consequência, na Amazônia paraense.

A peculiaridade da superfície de madeira que recebeu o *graffiti* nos direciona para outro elemento visual expressivo nas fachadas e laterais das casas. Pelas construções de madeira, as tábuas têm tamanhos sob a medição de largura, comprimento e espessura e não são placas únicas de superfície lisa. Ao se observar o aspecto estrutural das moradias, as tábuas de madeira são colocadas em justaposição umas às outras, gerando interseções em suas laterais, para que seja possível a constituição de uma superfície de parede, seja na fachada, nas laterais ou no fundo.

À medida que são alocadas umas ao lado das outras, as justaposições das tábuas com as interseções produzem uma visualidade na superfície, que pode ser observada com acuidade. Na superfície das tábuas justapostas, as interseções evidenciam o aparecimento de linhas retilíneas, que, na Ilha do Combu, podem ser encontradas na horizontal ou na vertical, dependendo da justaposição das tábuas na construção das casas.

É na superfície de um dos lados da moradia que podemos visualizar os espaços reservados às portas e janelas, que seguem a mesma lógica, com tamanhos de medidas apropriadas, da justaposição de tábuas e suas interseções, sejam elas na vertical ou na horizontal. Notamos ainda que as

interseções provocadas pelas justaposições de tábuas são ocasionadas ou produzidas pelas superfícies irregulares das tábuas, como se fossem ranhuras, ou ainda pela ação do tempo, gerando, assim, verdadeiras frestas ou brechas. Vejamos a Figura 4.



Figura 4. Justaposição das tábuas com as interseções na vertical em estabelecimento no Igarapé do Combu.
Fonte: Teixeira (2018c).

A Figura 4 exemplifica a ideia da justaposição das tábuas, com suas interseções que ficam evidentes na construção, que também pode ser visualizada no Furo da Paciência, mas não se torna um obstáculo para a produção e desenvolvimento da manifestação artística em ambos os locais. Ressalta-se que o apontamento realizado apresenta uma peculiaridade circunstancial do *graffiti* na Ilha do Combu, o que adquire caráter de inovação e diferencial, adicionado à expressividade.

Ainda no Furo da Paciência, durante a navegação, visualiza-se uma discreta diferença que se dá na composição – formato do corte – das tábuas de madeira, quando elas estão dispostas na horizontal, como pode ser visualizado na Figura 5.



Figura 5. Tábuas justapostas na vertical e na horizontal nas casas do Furo da Paciência.
Fonte: Teixeira (2018d).

Diferente das tábuas dispostas na posição vertical, encontradas tanto no Igarapé do Combu quanto no Furo da Paciência, que possuem espessuras laterais em medidas do mesmo tamanho, as madeiras alocadas na horizontal, principalmente evidenciadas no Furo da Paciência, possuem laterais com espessuras diferentes, sendo uma mais espessa e outra menos espessa. A ideia é de um encaixe, como se, na justaposição, o menos espesso fizesse a interseção com o mais espesso e, assim, sucessivamente. Podemos conferir a visualidade na Figura 5. Esta condição, em primeiro lugar, não inviabilizou a manifestação artística e, segundo, está na convergência do mesmo ato perceptivo descrito anteriormente.

É interessante que sejam observadas as duas casas e as manifestações artísticas expressas em suas superfícies na Figura 5. A primeira moradia, à esquerda, apresenta a justaposição de tábuas com interseções na vertical. A segunda casa, à direita, tem tábuas justapostas na horizontal. Independentemente, justapostas na horizontal ou na vertical, as tábuas remetem, em sua unidade de composição com a expressividade do *graffiti*, a algo semelhante ao mosaico, mas uma espécie de mosaico inverso.

Se o mosaico está caracterizado pela visualidade criada na incrustação de pequenos pedaços, o mosaico inverso denota justamente uma ideia de composição, na qual as tábuas justapostas com suas interseções encaminham um pensamento de colocação de cada uma como numa técnica de mosaico, em analogia às partes de um quebra-cabeça já grafitado. Como é notório, o *graffiti* foi realizado sobre as tábuas, não em um sistema de colocação de pedaços de madeira. No entanto, caso o pensamento seja encaminhado para a retirada de cada uma das tábuas daquela parede de madeiras justapostas, a ideia que se tem de um pedaço em falta daquela unidade traz à mente a concepção de um mosaico inverso.

No exemplo de linhas retilíneas formadas pelas interseções das justaposições das tábuas tanto no uso vertical quanto horizontal das madeiras, assim como independentemente do tipo de tábua de madeira utilizada, o que se destaca é o aparecimento de efeito de signo visual em luz e sombra na superfície com a incidência da luminosidade solar, justamente de evidência na retilínea da interseção. Em parte, podemos observar esta ação sógnica com a ausência de luz artificial interna, como é possível que se note no interior das casas pelas janelas.

Outra observação necessária é a acentuação do efeito sógnico de luz e sombra, em especial nas interseções das casas de tábuas justapostas na horizontal, na variação de incidência da luz solar. A navegação que nos possibilitou o registro da Figura 6 foi feita antes das 10 horas da manhã, o que fica visível com o efeito sógnico de luz e sombra nas interseções da fachada da casa, localizada à nascente. Podemos considerar a sombra menos acentuada quando comparada com a Figura 7, na mesma casa situada à nascente, porém com captura fotográfica por volta do meio-dia. De modo mais acentuado, ainda que sutil, o efeito sógnico de luz e sombra fica perceptível nas tábuas justapostas às proximidades da base da casa.

Para isso, nos cabe a cuidadosa visualização dos efeitos sógnicos de luz e sombra das casas nas figuras 6 e 7.



Figura 6. Efeito de luz e sombra sob a casa do Furo da Paciência às 10h da manhã. Fonte: Teixeira (2017b).



Fig. 7. Efeito de luz e sombra sob a casa do Furo da Paciência ao meio-dia. Fonte: Teixeira (2018e).

Estamos diante de elementos sógnicos de expressão específica das condições verificadas do *graffiti* nas casas da Ilha do Combu, o que promove na manifestação artística o viés de genuinidade dessa arte assentada sob o conjunto de especificidades da circunstância insular do Combu na Amazônia paraense, que – ousamos afirmar – sequer puderam ser expressas em outros espaços. Na pesquisa realizada por Silva (2014), que aborda os desdobramentos do *graffiti* na América Latina, em especial na parte sul-americana, o autor analisa as formas e os lugares de inscrição da manifestação artística e fatos desencadeadores em novos cenários de efervescência, quando relata que está “rejuvenescido com as novas táticas iconoplásticas” (Silva, 2014, p. 63).

O autor traça um cenário do *graffiti* permeado por enunciações plásticas e políticas, envolvimento organizacionais de grupos, segmentos e coletivos, de novos espaços da expressividade e das associações da manifestação desdobradas pela internet e suas redes sociais digitais. Neste contexto de novas formas e lugares apontados por Silva (2014), ainda que não mencione, nem de forma semelhante, a experiência da Ilha do Combu, o que destacamos é justamente o alargamento artístico, de expressividade e representatividade do *graffiti* ao adquirir contornos da essencialidade do modo de vida na Amazônia paraense, a qual não desmonta a arte já elaborada desde o século XX, mas remodela a experiência estabelecida na Ilha do Combu.

O que deixa nítido, até o momento, não apenas a expressividade criativa da arte em um local como a Ilha do Combu e o uso de técnicas apropriadas do próprio *graffiti*, mas também que a manifestação artística se expressa sob as condições específicas e circunstanciais da zona insular de Belém, bem como o reflexo dessa área para a estrutura do modo de vida dos moradores. E, assim, alcançamos a superfície da casa para o *graffiti*.

Em algumas casas, o signo visual do efeito de luz e sombra na interseção da justaposição não é visível, pois elas estão encobertas com uma madeira de fina largura, que se assemelha a uma ripa. Nas interseções, as ripas provocam outro signo visual, o que incide em um processo perceptivo de aspecto diferenciado na superfície, relacionado a uma textura em camadas de semelhança ondulatória. As ripas estão aparentes na fachada da casa e produzem outro efeito de signo visual, a exemplo da Figura 2.

A Figura 2 é um dos exemplos de casas que utilizam na fachada as ripas nas interseções das tábuas justapostas. Apesar de não ser o foco desta pesquisa a questão estrutural das noções do campo da Arquitetura, notamos o efeito do signo visual projetado ao *graffiti* com esses elementos. A manifestação artística se apresenta com textura na sua superfície de visualização, como de um relevo, o que pode ensejar uma percepção ondulatória e/ou em camadas de protuberância.

Esses signos visuais adicionam características ao conjunto de especificidades de circunstância insular do *graffiti* no Combu, o que reforça a concepção arguida de que não consiste apenas de novas formas, expressões e lugares perceptíveis na contemporaneidade, mas também das diversidades do contexto do modo de vida local que contribuem para os novos contornos da manifestação artística na Amazônia paraense.

Percebemos a existência de outra proposta para as interseções das tábuas justapostas, que se referem às ocasionadas, ou seja, a justaposição deixa de ter aspecto de interseção e adquire espaços como frestas e brechas. Embora ainda estejam justapostas com suas interseções nas extremidades, o *graffiti* não deixa de ser expresso na superfície. Com o vazamento de espaço entre as tábuas, o aspecto perceptível é de uma peça, mais no sentido decorativo ou de acessório ou de proteção, diferente da construção de uma parede.

Nas moradias em que são percebidas estas peças, elas estão dispostas em varandas e no trapiche. A medida de tamanho de comprimento é pequena. As peças de madeiras justapostas nas extremidades funcionam em analogia aos parapeitos ou de delimitação de espaço entre extremidades da área construída ou cômodos. Ressalta-se a inclusão e a utilização dessas peças na elaboração e na composição da manifestação artística.

Além de todas as especificidades mencionadas até aqui, há mais uma que podemos desmembrar em duas, ainda tomando como referência a fachada e as laterais das moradias. A primeira que destacamos é a própria concepção da fachada e das laterais – com suas tábuas justapostas e suas interseções, formando linhas retilíneas verticais e horizontais – enquanto superfície de suporte ou plataforma para a expressão do *graffiti*, o que por si só já se diferencia de outras expressividades da manifestação artística, que são aplicadas, geralmente, em muros ou paredes de zonas limítrofes de propriedade particular ou não.

A segunda – por consequência do suporte ou plataforma e não menos importante – é o uso das próprias estruturas das moradias, como janelas e portas, na constituição da elaboração e da composição da manifestação artística. Com isso, o ato perceptivo se diversifica partir do momento de abertura e fechamento de portas e janelas, o que – por um lado – faz certa intervenção no *graffiti* e – por outro – suscita nova significação para a interatividade promovida por meio de ações de fechar e abrir e dos moradores nesses locais. Aqui, faz-se necessário evidenciar o que já falávamos da manifestação artística enquanto interseção da significação.

Chamamos a atenção para uma variedade de elementos sógnicos evidenciados e descritos até o momento que sugerem pontos-comuns que convergem em uma adição de sentidos, possibilitando, a partir de suas representações, as significações necessárias e intrínsecas de uma arte próspera e baseada na experiência de um conjunto – e não apenas de unidades isoladas – de especificidades da circunstância insular do Combu. Esse conjunto forma características *sui generis* que ao serem aglutinadas adicionam à interseção nova significação. Vejamos, novamente, todas as figuras deste trabalho.

Como podemos observar, a manifestação artística movimenta-se na significação na medida em que a estrutura da casa, no caso de janelas abertas e fechadas, tem cores expressas em tais circunstâncias. Nos exemplos anteriores, as janelas e seus espaços adquirem as cores vermelha (Fig. 6) e preta (Fig. 2). No abrir e no fechar, o *graffiti* se movimenta e ressignifica, similar ao movimento das águas do rio na enchente e na vazante. Um *graffiti* de fluxo, transacional, do espaço da interseção. Os elementos pictóricos adicionados à ação da moradia de abrir e fechar são a expressividade da concepção da interseção da significação que propomos para o *graffiti* no Combu.

Diante das fotografias, pudemos acompanhar o ato perceptível com sua ação sógnica (Santaella, 2012) nos *graffitis* do Furo da Paciência e do Igarapé do Combu. Nesta navegação, por esta Seção A arte do rio em signo, nos percursos da superfície, do suporte da plataforma de elaboração e de composição da manifestação artística, destacamos as expressividades do *graffiti*, a importância das imagens, a superfície das tábuas justapostas com interseções e seus desdobramentos, os efeitos sógnicos e a movimentação da expressividade a partir da estrutura de ação de abertura e fechamento de portas e janelas.

Nessas águas percorridas, evidenciamos como a aglutinação desses elementos emergem do conjunto de especificidade da circunstância insular e culminam na concepção da interseção da significação do *graffiti* na Ilha do Combu, quando unidades somatórias, ao serem mescladas e articulares, favorecem à significação justamente por ocorrer no movimento de elementos que se unem na interseção.

A paisagem do *graffiti*

Abordamos a relação dos experimentos com as dinâmicas constituintes do local, e para isso evocamos Dewey (2010, p. 109) sobre ter uma experiência. “A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no processo de viver”. O autor ressalta que a experiência está ligada à interação entre o “produto artístico com o eu” (Dewey, 2010, p. 558). É por meio dessa interação que passamos a compreender a manifestação artística na Ilha do Combu.

Se a interação, levantada por Dewey (2010), é questão da experiência, é por meio da interação que devemos encaminhar as condições analíticas do experimento. Não há dúvida de que os *graffitis* nas casas – enquanto arte, manifestação artística, objeto artístico ou mesmo experimento – passam a integrar e a interagir com a paisagem da circunstância insular, paisagem esta que contém a biodiversidade e o modo de vida de moradores da ilha.

Para alicerçar esta linha de raciocínio, podemos tomar o *graffiti* como uma inscrição (Silva, 2014) manifesta nas fachadas e laterais, mas não com o vocábulo “urbana”, como adicionada por Silva em sua pesquisa. Estamos na parte insular, ainda que da capital paraense, mas de peculiaridades e circunstâncias próprias. A manifestação artística ocorreu em meio a um espaço no qual a paisagem expressa já tinha elementos constituintes daquele próprio contexto. Em tese, a paisagem expressa na ilha é constituída pela própria natureza, seja nas águas ou na vegetação, assim como nas práticas cotidianas do próprio modo de vida.

Ressaltamos esse aspecto por meio da reflexão filosófica de Cauquelin (2007) ao demonstrar que a paisagem, aos longos dos anos, foi idealizada, pensada e elaborada na equivalência da natureza. Para isso, a autora analisa de que forma a natureza era observada a partir de sua construção da

paisagem em quadros e de que modo essa reprodução da natureza influenciava na concepção da paisagem. Com isso, a paisagem pintada oferecerá uma percepção ao mundo daquela natureza. Ao prosseguir no contexto da pintura, conforme Cauquelin, a paisagem consistiria em uma “representação figurada” (Cauquelin, 2007, p. 37), pois encantaria o espectador por uma perspectiva ilusória e implicaria em um ordenamento do que poderia vir a ser paisagem. Nessa ideia, a autora avalia o quadro como – o que intitula de – “lugar privilegiado” para expressão dos elementos, assim como para despertar o interesse.

Ao demonstrar a relação da paisagem com os “corpos em ação”, Cauquelin (2007) observa o fenômeno artístico a partir das experiências obtidas no aprendizado da realidade. “A percepção da paisagem é uma evidência, uma injunção implícita, e não é preciso dizer que a paisagem é bela. Nada se pode igualar a uma bela paisagem. Ela está dada, apresentada aos sentidos, como uma fruição, um repouso” (Cauquelin, 2007, p. 103). Portanto, constata-se que a invenção de uma paisagem está atrelada à percepção das experiências na medida em que são incorporadas ao contexto do que é natural. Se, por um lado, há uma certeza do quanto é natural a natureza expressa em um lugar, por outro, a paisagem pode emergir da ação de perceber a natureza em interação com seu contexto.

Considerando a paisagem das casas possibilitada pela experiência dos próprios moradores na Ilha do Combu, podemos tomar o *graffiti*, inseri-lo nela no sentido de agregar à existente e, assim, adicionar uma percepção ao significado. Quando falamos de uma paisagem possibilitada pelos moradores, direcionamos a atenção para a geração de uma imagem daquele lugar pautada na ação deles a partir da experiência, da interação, da relação e dos elementos com os quais lidam diariamente. É evidente nessa paisagem a existência da natureza com a sua biodiversidade.

Diante dessa paisagem, o *graffiti* é mais um constituinte dessa experiência, gerando à percepção mais um sentido ao lugar, no qual a manifestação artística dialoga, agrega e soma ao conjunto de especificidades de circunstância insular do Combu. A paisagem da Ilha com as moradias possibilita o conjunto de especificidades de circunstância insular e da manifestação artística. Em função das próprias características do lugar e da moradia, a paisagem já apresenta elementos que trazem consigo os aspectos da natureza de forma natural, como a vegetação, ao fundo, e a água, à frente. A

manifestação artística se insere neste contexto de forma a não excluir condições específicas do lugar, como o varal de roupas, à direita, a caixa d'água, à esquerda, e algumas estacas de madeira, à frente.

Esta é a paisagem apresentada e agregada ao *graffiti*. Ela ingressa na interação com os demais aspectos proporcionados pela experiência dos moradores. O varal, a caixa d'água e as estacas já integravam a paisagem mesmo sem considerarmos a manifestação artística. O mesmo ocorre com o rio e a vegetação. Assim, a paisagem possibilitada pela ação do *graffiti* gera à percepção um novo, porém sem destruição daquele existente anteriormente, uma vez que já era constituinte do contexto.

A cena, ocasionada pela manifestação artística, demonstra como a paisagem se expressa a partir da realidade do contexto, ao considerarmos o varal de roupas, deste ângulo, quase imperceptível em meio ao colorido da manifestação artística, ao fundo, a estrutura de sustentação da caixa d'água e os galhos das árvores da vegetação ao redor. É desta forma que se dá a paisagem na Ilha do Combu, bem como em áreas insulares, à beira do rio, pela Amazônia paraense.

As caixas d'água são frequentes nas casas em função da oferta de água na região insular. Apesar de toda a água disponível ao redor, a ilha não dispõe de sistema de abastecimento de água, sendo captada diretamente do rio ou de poços artesianos.¹² Já o recolhimento no sistema de coleta de lixo é realizado pela Secretaria Municipal de Saneamento (Sesan). As paisagens do Furo da Paciência e Igarapé do Combu nas quais estão os *graffitis* também contam com o varal como um elemento constituinte na manifestação artística.

Se Cauquelin (2007) considera que a percepção da paisagem é dada da forma como apresentada aos sentidos, é a experiência que traz a questão da interação suscitada por Dewey (2010), fundamental para a concepção da paisagem artística na Ilha do Combu. A paisagem, por muito tempo, tentou fazer sua equivalência na natureza, como demonstrado por Cauquelin, quando direcionada a atenção por meio de quadros do que seria a paisagem. Agora é possível identificar que a paisagem artística expressa a partir dos *graffitis* da Ilha do Combu se insere em um contexto em que a natureza é parte constituinte e integrante daquela manifestação artística. Ademais, não

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. *O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

somente isso, mas também toda a relação de interação existente dos moradores com o seu local, tornando, assim, a experiência do *graffiti* interacional e somatório na paisagem da Amazônia paraense.

Considerações finais

A expressividade do objeto artístico é carregada pela ação comunicacional e, segundo Dewey (2010), se completa no ato da experiência. A interação é o ingrediente fundamental da experiência da arte, como nos aponta o autor, o que gera a interseção da significação na insurgência do campo relacional – neste caso, propiciado pelo signo artístico, o *graffiti*. Com isso, ensinamos que a interseção da significação se dá e ocorre no fluxo da experiência e pela ação do signo. De modo particular, na específica relação interativa com o signo, a experiência é geradora da interseção da significação, haja vista seu assentamento nas matrizes de linguagem e pensamento sonora, visual, verbal ou no hibridismo delas (Santaella, 2012).

A compreensão da interseção da significação se faz necessária com o propósito de arrematar seu escopo. Ela está inserida no contexto da experiência do signo, na qual são suscitadas inferências lógicas (Santaella, 2004). Os *graffitis* e suas manifestações efêmeras nas quais estão os apagamentos na Ilha do Combu produzem sentidos aos seus moradores, visitantes e artistas. São sentidos, como pudemos observar, proporcionados pela experiência sígnica, interação canalizadora ao ponto de confluência para geração do significado.

A significação à mente interpretadora perpassa pela representação imposta à percepção. A experiência sígnica é estabelecida na relação com o objeto do *graffiti*, moradores, artistas e visitantes. O conjunto de especificidades de circunstância insular de Belém formada por seus elementos característicos e intrínsecos da localidade também adentram no campo experiencial. Acrescentamos, a esse universo da experiência, a vivência da Amazônia paraense a partir da Ilha do Combu. A interseção da significação do *graffiti* é a materialidade do pensamento do objeto artístico construído pela experiência sob as nuances de referencialidade da Amazônia.

Ressaltamos que a significação dessa arte de cunho urbano em contexto insular edifica a defesa do *graffiti* na interseção da significação, na qual as águas pluviais, a ilha e seus moradores, a biodiversidade, a Belém continental e insular estão em sintonia com a mediação da manifestação artística, gerando campo interpretativo a partir da confluência desses elementos formadores da interseção.

Na inter-relação entre o *graffiti* e a arte (Silva, 2014), notamos a diversificação artística do *graffiti* da Ilha do Combu, onde não há limites, divisas ou fronteiras, mas espaços geradores de repercussão, engajamentos e significados. Não se trata mais da titularidade de arte urbana, até porque a ilha integra a capital paraense. Apesar de suas características rurais, o Combu e seus moradores estão sob o prisma da urbanidade. No entanto, cabe evidenciarmos que a arte como experiência (Dewey, 2010) rompe com enquadramentos e rótulos que possam batizá-la de um campo ou de outro. Ainda mais em uma arte do rio.

Se a arte ocorre no ato experiencial, estamos diante de uma manifestação genuinamente de interseção da significação. É na experiência que brota a ação representativa geradora de significado. A interação é o ponto da confluência da interseção e o ingrediente da experiência no qual a significação se faz presente.

Não somente enquanto manifestação em si, a interseção da significação da arte se expressa na superfície, suporte ou plataforma na qual é realizada na Ilha do Combu. As paredes e muros de uma manifestação como o *graffiti* ganham a significação em casas em suas fachadas e laterais. Moradias repletas de signos que são indicativos da presença de moradores, do dia a dia, dos hábitos, da vivência e das atividades domésticas. Portas e janelas abertas e fechadas, roupas estendidas no varal e a presença de moradores criam mais um espaço da interseção da significação. São elementos agregadores do *graffiti* de circunstância insular. A significação da manifestação na ilha se dá a partir da interação dessas situações no campo da interseção.

Ainda tomando como referência a fachada e as laterais, as moradias são construídas em madeiras com a utilização de tábuas justapostas que geram interseções em suas extremidades. O efeito visual é de linhas retilíneas verticais e horizontais, que ficam evidenciadas com a manifestação

artística. A variedade de elementos sígnicos se apresenta como sinais convergentes, que possibilitam, a partir de suas expressões, espaços significativos de um *graffiti* baseado na experiência na e da Amazônia paraense.

Seja qual for a expressividade do *graffiti*, as superfícies, os suportes e as plataformas do espaço urbano ou rural, continental ou insular, da cidade ou do campo, não podem se desvencilhar. Ferreira (2013) e Machado (2015) apontaram a relação do artista com a manifestação artística e a rua. Ferreira (2013) pontua a mútua relação e intimidade como necessária nessa arte. Machado (2015) também converge nessa ideia ao trazer a relação do artista com a rua.

A interseção artista, rua e manifestação é ponto de confluência comum para quaisquer desses espaços. No caso da Ilha do Combu, a interseção é da rua pelo rio; do muro pela superfície de madeira; e da caminhada, da passagem pela navegação. Agora, formulamos a relação do artista com moradores e as vivências insulares na experimentação da Amazônia paraense. São múltiplas e segundas interseções de novas significações, sob a ação do signo *ad infinitum*.

Se a cidade é o espaço da relação dela e consigo, a insularidade recebe a expressividade de uma arte do rio de modo *sui generis*. A interseção da significação resulta da confluência do conjunto de especificidades de circunstância insular com sua biodiversidade e modo de vida. A zona insular é a cidade de Belém, repleta de unidades efervescentes de diversidade que se reúnem no espaço da capital paraense. Para Nunes (2014), a cidade desperta o imaginário e o *graffiti* ressignifica a relação com o meio. Os *graffitis* insulares estabelecem um novo caráter interpretativo para a arte, o que provoca, dessa forma, a significação da manifestação artística, trampolim de novas apreensões e condições de sentido na cidade de Belém em suas partes continental e insular.

REFERÊNCIAS

- ABALOS JÚNIOR, J. L. Os gestos da arte urbana: por uma etnografia das gestualidades. **Fórum sociológico**, v. 35, n. 1, p. 19-29, 2019.
- ALMEIDA, M. de S. **Elaboração de projeto, TCC, dissertação e tese**: uma abordagem simples, prática e objetiva. São Paulo: Atlas, 2011.
- AMARAL FILHO, O.; COSTA, A. C. da S.; CASTRO, F. F. de. Marca Amazônia: estratégias de comunicação publicitária, ambientalismo e sustentabilidade. **Revista Comunicação Midiática**, v. 10, n. 3, p. 105-118, 2015.
- APOLLINARIO, F. **Metodologia da ciência**: filosofia e prática da pesquisa. 2. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- ASSIS, S. A. B de. **Mulheres Artistas**: narrativas, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte contemporânea paraense. 2012. 128 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.
- BATALHA, E. de J. F. **Espaço público e movimento Hip Hop**: Batalhas de MCs, identidade, sociabilidade e cidadania em Belém, Pará. 2019. 171 p. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.
- BORGES, D. D. **Entre a cenarização e a realidade**: construções de sentido na internet sobre a ilha do Combu na Amazônia Paraense. 2020. 96 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura) – Universidade da Amazônia, Belém, 2020.
- CAMPOS, S. M. C. T. L. A imagem como método de pesquisa antropológica: um ensaio de antropologia visual. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 6, p. 275-286, 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.1996.109274>. Acesso: 31 jan. 2023.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas** – estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAVES, E. Na estrada da vida: a transa-amazônica de Paula Sampaio. **Cinética**, v. 1, p. 1-11, 2007.
- CHAVES RODRIGUES, A. F. A. **A produção do espaço pelo e para o turismo na Área de Proteção Ambiental da Ilha do Combu (Belém-Pará)**. 2018. 332 p. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.
- COSME, P. B. **Entre a cultura popular e arte urbana**: a cidade de São Caetano de Odivelas – Pará nos murais contemporâneos de And Santtos e Adriano DK. 2020. 183 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. **O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024
Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

- DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DENCKER, A. de F. M.; VIÁ, S. C. da. **Pesquisa empírica em Ciências Humanas (com ênfase em Comunicação)**. São Paulo: Futura, 2001.
- FARTHING, S. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- FERREIRA, L. C. L. **Manas: mulheres negras construindo o Movimento Hip Hop em Belém do Pará**. 2019. 349 p. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.
- FERREIRA, L. C. L. **“E aí, vai ficar de toca? Cola com nós”**: lata na mão, grafiteiros na rua, arte nas paredes: a juventude grafiteira em Belém. 2013. 263 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.
- FREITAS, T. T. **Pintando com elas: uma etnografia a partir do coletivo de graffiti Freedas Crew**. 2017. 171 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.
- GANZ, N.; MANCO, T. (org.). **O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GITAHY, C. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M de A. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- LASSALA, G. **Pichação não é pichação**. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.
- LEAL, Gabriela Pereira de Oliveira. “Graffiti é existência”: reflexões sobre uma forma de cidadania. **Horizontes antropológicos**, v. 25, n. 55, p. 89-117, 2019.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LOIZOS, P. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 137-155.
- LOUREIRO, V. R. **A pesquisa nas Ciências Sociais e no Direito**. Belém: Cultural Brasil: UFPA/Naea, 2018.
- MACHADO, C. M. B de S. **Olhando pro muro, enxerguei o mundo!** Uma visão sobre a poética de quatro grafiteiros do Cosp Tinta Crew. 2015. 153 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

NUNES, S. G. C. **O grafite em Belém e a poética visual nos grafites de Drika Chagas**. 2014. 143 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura) – Universidade da Amazônia, Belém, 2014.

OLIVEIRA, B. A. M. **Paisagem, patrimônio e arte: o projeto Rota Urbana pela Arte no centro histórico em Belém-PA**. 2016. 119 p. Monografia (Especialização em Desenvolvimento de Áreas Amazônicas) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

OLIVEIRA, R. C. de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir e escrever. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 13-37, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111579/109656>. Acesso: 31 jan. 2023.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RINK, A. **Graffiti: intervenção urbana e arte** – apropriação dos espaços urbanos com arte e sensibilidade. Curitiba: Appris, 2013.

SAMAIN, E. “Ver” e “Dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/etienne_samain_unicamp/wp-content/uploads/2018/01/Samain-1995-Ver-e-dizer-Malinowski.pdf. Acesso em: 31 jan. 2023.

SANTAELLA, L. (org.). **Charles Sanders Peirce: excertos**. São Paulo: Paulus, 2020.

SANTAELLA, L. **Estética & Semiótica**. Curitiba: Intersaberes, 2019. (Série Excelência em Jornalismo).

SANTAELLA, L. Charles Sanders Peirce (1839-1914). In: AGUIAR, L.; BARSOTTI, A. (org.). **Clássicos da comunicação: os teóricos: de Peirce a Canclini**. Petrópolis: Vozes, 2017. p. 20-35.

SANTAELLA, L. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTAELLA, L. Epistemologia Semiótica. **Cognitio: Revista de Filosofia**, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/13531>. Acesso em: 1 ago. 2012.

SANTAELLA, L. A relevância da fenomenologia Peirceana para as ciências. In: TEIXEIRA, L. **Leituras Intersemióticas**. Belém: Editora Unama, 2006. p. 161-178. (Coleção Linguagens: estudos interdisciplinares e multiculturais).

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. 3 ed. São Paulo: Iluminuras: Fapesp, 2005a.

SANTAELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005b.

SANTAELLA, L. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, L. **A Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SANTAELLA, L. **Estética de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.

TEIXEIRA, Will Montenegro; TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro; FERREIRA JUNIOR, José. **O graffiti do rio de Belém (PA): o signo visual da arte na Ilha do Combu**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024
Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.45234> >

- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Introdução à semiótica**: passo a passo para compreender os signos e a significação. São Paulo: Paulus, 2017. (Coleção Introduções).
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica e mídia. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SEVERINO, A. J. **Metodologia do Trabalho Científico**. 23 ed. rev. e atual. São Paulo: Cortez, 2007.
- SILVA, A. **Atmosferas urbanas**: grafite, arte urbana, nichos estéticos. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
- SILVA, C. N. da. **A presença indígena nos grafites de Belém**: entre fraturas e resistências. 2017. 119 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.
- TEIXEIRA, W. M. **Conjunto de casas recebe a manifestação artística no Furo da Paciência na Ilha do Combu em 2017**. 2017a. 1 fotografia digital.
- TEIXEIRA, W. M. **Casa participante do projeto em 2018 no Igarapé da Ilha do Combu**. 2018a. 1 fotografia digital.
- TEIXEIRA, W. M. **Artistas na fachada da moradia na execução do graffiti**. 2018b. 1 fotografia digital.
- TEIXEIRA, W. M. **Justaposição das tábuas com as interseções na vertical em estabelecimento no Igarapé do Combu**. 2018c. 1 fotografia digital.
- TEIXEIRA, W. M. **Tábuas justapostas na vertical e na horizontal nas casas do Furo da Paciência**. 2018d. 1 fotografia digital.
- TEIXEIRA, W. M. **Efeito de luz e sombra sob a casa do Furo da Paciência às 10h da manhã**. 2017b. 1 fotografia digital.
- TEIXEIRA, W. M. **Efeito de luz e sombra sob a casa do Furo da Paciência ao meio-dia**. 2018e. 1 fotografia digital.
- TEIXEIRA, W. M.; FERREIRA JUNIOR, J. R.; TEIXEIRA, L. R. Street River: experiência estética e visibilidade social dos ribeirinhos na Amazônia paraense. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42., 2019, Belém. **Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. [S.l.: s. n.], 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1591-1.pdf>. Acesso em: 7 set. 2019.
- TEIXEIRA, W. M. *et al.* Comunicação, arte e identidade no projeto Street River na Ilha do Combu, em Belém (PA). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. **Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. [S.l.: s. n.], 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1770-1.pdf>. Acesso em: 8 set. 2018.
- ZUIN, A. L. A. **Semiótica e arte**: os grafites de Vila Mariana: uma abordagem sociosemiótica. Curitiba: Appris, 2018.

NOTAS

- 1 O projeto fez uma breve pausa em 2020, por conta da pandemia de Covid-19, e continuou com sua última edição em 2022. A pandemia não interferiu diretamente na condução desta pesquisa, iniciada em 2016.
- 2 Publicadas na internet e visualizada nas redes sociais digitais.
- 3 Charles Sanders Peirce nasceu em 1839 em Cambridge, Massachusetts, no Estados Unidos, e morreu em 1914. Fez carreira acadêmica na Universidade Harvard, com formações nas áreas de matemática, física, astronomia e contribuições no campo da Geodésia, Metrologia e Espectroscopia, estudando ainda Biologia, Geologia e Química. Foi um dos fundadores paradigmáticos da Escola do Pragmatismo e pai da Semiótica americana ou peirceana.
- 4 De acordo com Ferreira (2019, p. 20), “são as mulheres que organizam, pensam e militam no Movimento Hip Hop”.
- 5 Freitas (2017) explica que *bomb* consiste na inscrição gráfica de uma tipografia de letra grossa de bordas boleadas ou na elaboração de personagem. São manifestações feitas em superfícies da cidade em curto espaço de tempo, pois as aplicações ocorrem em espaços sem autorização. Para este trabalho, acrescentamos, também, a explicação para seu uso em situações nas quais as manifestações artísticas são feitas de maneira rápida e, às vezes, até de forma ilegal, como em locais proibidos. Fazer um *bomb* pode ter, ainda, o sentido figurado de bombardear uma parede, por exemplo, de fazer uma pintura.
- 6 De acordo com Oliveira (2016), o projeto Rota Urbana pela Arte (RUA) teve início em 2012, inicialmente com o nome de Bora?. Sob o nome de RUA, a implementação ocorreu em 2013 pelo artistas Drika Chagas, John Fletcher, Sue Costa e Emanuel de Oliveira Junior. O projeto consiste na produção do *graffiti* a partir das histórias e memórias dos moradores da Cidade Velha, em parceria com a Secretaria de Estado de Comunicação, por meio do projeto de Comunicação Popular e Comunitária chamado Biizu.
- 7 Grafia adotada pelo autor na maior parte de sua pesquisa. Ele diferencia o uso de pichação e pixação. Pichação tem um caráter estético mais agressivo, efêmero e feito às pressas. Pixação está relacionada com a expressão do *graffiti* que possui influência enquanto resistência no período da ditadura militar no Brasil (OLIVEIRA, 2016).
- 8 Grupo composto por George Carvalho, Marcelo Bokão, Edpaulo e Fábio Graf (MACHADO, 2015).
- 9 Segundo Nunes (2014), é o conjunto de recursos e expressões da artista e envolve o processo de criação.
- 10 Tipo de raciocínio para Peirce (SANTAELLA, 2012).
- 11 Verso da canção “Este rio é minha rua”, de Paulo André Barata e Ruy Guilherme Paranatinga Barata.
- 12 Conforme as informações do Inventário da Oferta Turística da Ilha do Combu de 2019.