

> *Os indígenas no spray de Cranio e Raiz: graffiti, comunicação e antropologia da arte*

Adriano Alves da Silva

> agencia.adriano@gmail.com
Mestre em Comunicação Social
Faculdade Católica do Tocantins

André Luis Campanha Demarchi

> andredemarchi@mail.uft.edu.br
Doutor em Antropologia
Universidade Federal do Tocantins

Resumo>

Este artigo visa analisar as imagens indígenas presentes nos graffitis de dois artistas brasileiros contemporâneos, Cranio e Raiz, respectivamente. Trata-se de compreender, sobretudo, como os dois artistas em questão tratam de modo distinto os povos indígenas em sua produção imagética nas cidades, e os possíveis desdobramentos destas produções. Por um lado, Cranio apresenta a contraintuitividade das imagens a partir da construção de um personagem indígena híbrido. Raiz, por outro lado, constrói seus personagens indígenas marcando as diferenças étnicas e culturais. Em ambos os casos, trazem a discussão sobre o lugar do sujeito indígena na sociedade, contrariando o apagamento ideológico.

Palavras-chave> Graffiti, indígena, comunicação, agência, imagem.



> *Indigenous People in Cranio's and Raiz's spray: graffiti, communication, and the anthropology of art*

Abstract: This article aims to analyze the indigenous images present in the graffiti of two contemporary Brazilian artists, Cranio and Raiz, respectively. It is important to understand, above all, how the two artists in question treat differently the indigenous peoples in their imagery production in the cities, and the possible consequences of these productions. On the one hand, Cranio presents the counterintuitivity of images from the construction of a hybrid indigenous character. Raiz, on the other hand, builds his indigenous characters by marking ethnic and cultural differences. In both cases, they bring the discussion about the place of the indigenous subject in society, contrary to the ideological erasure.

Keywords: Graffiti, indigenous, communication, agency, image.

> *Los indígenas en el spray de Cranio y Raiz: graffiti, comunicación y antropología del arte*

Resumen: Este artículo pretende analizar las imágenes indígenas presentes en los grafitis de dos artistas brasileños contemporáneos, Cranio y Raiz, respectivamente. Se trata de entender, sobre todo, cómo los dos artistas en cuestión tratan de forma diferente a los indígenas en su producción de imágenes en las ciudades, y las posibles consecuencias de estas producciones. Por un lado, Cranio presenta la contraintuición de las imágenes a partir de la construcción de un personaje indígena híbrido. Por otro lado, Raiz construye sus personajes indígenas marcando las diferencias étnicas y culturales. En ambos casos, traen la discusión sobre el lugar del sujeto indígena en la sociedad, en contra de la borradora ideológica.

Palabras clave: Graffiti, indígena, comunicación, agencia, imagen.

> Os indígenas no spray de Cranio e Raiz: graffiti, comunicação e antropologia da arte

Adriano Alves da Silva

 <https://orcid.org/0000-0003-0654-7034>

> agencia.adriano@gmail.com

Mestre em Comunicação Social pela

Universidade Federal do Tocantins

Faculdade Católica do Tocantins

André Luis Campanha Demarchi

 <https://orcid.org/0000-0002-9134-441X>

> andredemarchi@mail.uft.edu.br

Doutor em Antropologia pela

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Universidade Federal do Tocantins

1 Introdução

Este trabalho desenvolve um estudo¹ exploratório que visa analisar as imagens dos povos indígenas presente na arte urbana do graffiti² por meio de dois artistas brasileiros: o paulistano Fábio de Oliveira Parnaíba, mais conhecido como “Cranio” (assim mesmo, sem acento circunflexo, como assina o próprio artista), e Rai Campos, conhecido como Raiz, um baiano criado na vila de mineração Pitinga, dentro da

1 O presente artigo é baseado nos resultados da dissertação de mestrado intitulada “Os indígenas no spray de Crânio e Raiz: graffiti, comunicação e antropologia da arte”, apresentada ao PPG-COMS (UFT) no ano de 2019.

2 Optamos por utilizar o termo “graffiti” (reconhecido internacionalmente), em detrimento da apropriação brasileira “grafite”, que mais se refere ao elemento químico (grafite de lápis por exemplo). Assim como, o termo “pichação” no lugar de “pixação”, adotado por alguns grupos. O termo Graffiti não se conjuga como verbo, permitimo-nos então a usar as conjugações do infinitivo Grafitar, bem como o uso do termo Grafiteiro. Releva-se também a utilização do uso sempre no masculino, uma vez que, quando nos referimos ao grafiteiro e ao pichador, incluímos nesse bojo as mulheres que também atuam no campo.

reserva indígena Waimiri Atroari, na cidade de Presidente Figueiredo no interior do Amazonas. Embora sejam regiões com características distintas entre si (São Paulo e Amazonas), as obras são compreendidas dentro dos contextos urbanos em que estão inseridas.

Com base no cruzamento de saberes entre a Comunicação e a Antropologia, são levantadas questões sobre a mediação imagética como suporte narrativo capaz de ultrapassar a sua enunciabilidade linguística. O principal desafio é entender os possíveis desdobramentos do fenômeno da presença das imagens indígenas por meio da arte urbana do graffiti.

Em escala mundial, eclode uma complexa teia de materializações de identidades e relações sociais que se impõem com todo o seu peso à vida cotidiana das metrópoles. Reflexões sobre o espaço urbano, evidenciam uma imbricada arena de conflitos, de disputas identitárias entre diferentes sujeitos sociais e neste contexto se encontra “arte urbana”, com suas formas de expressões, que por um lado, são combatidas e marginalizadas, por outro, são legitimadas e passam a figurar o seu lugar no campo artístico trazendo consigo, interdiscursos que não se limitam ao que chamam de vandalismo ao erário público e privado.

O antropólogo italiano Massimo Canevacci (1993), no livro “A cidade polifônica” realiza uma interpretação da cidade de São Paulo pela multiplicidade de estímulos visuais que se apresentam em toda a sua concretude, pela arquitetura, publicidade, como também, pela arte urbana. Esta última, sugere reivindicar a existência de uma cidade invisível. Para o autor, a polifonia se traduz nas diversas vozes que se apresentam como uma sinfonia dissonante em seus conflitos comunicacionais subjetivos.

A polifonia visual da qual se vale Canevacci (1993) faz com que o graffiti dispute espaço de atenção com outdoors, publicidades, fachadas, sinalizações e todo tipo de comunicação visual, mas de forma alguma

se confunde com estas, uma vez que existe aí um deslocamento de intencionalidades que é facilmente percebido.

Os suportes em que estão inseridas as imagens do graffiti são tão plurais quanto os seus discursos. Muros, postes, viadutos, pontes, bancos de praças, marquises, prédios, portas de comércios, fachadas, latas de lixo, caçambas, vagões... Onipresente, as imagens são lançadas em diferentes matrizes, formatos e técnicas. O fluxo contínuo de enunciados traz novas formas de subjetivação para a percepção das imagens. Ousados, irônicos, abstratos, perturbadores, contestadores, subversivos... Seja qual for o tema do graffiti, este representa o diálogo contínuo que responde a um gesto de resistência do *status quo* e isso é potencialmente percebido pelo espectador por meio de uma narrativa estética social que está coletivamente engendrada na sociedade, o que Foucault (1998) define por “produção de si” em relação à produção do meio.

Mais profundo do que o ato de registrar uma assinatura, frase ou desenho na paisagem das cidades, o que propõem estes sujeitos, é o enfrentamento dos padrões morais e estéticos dominantes, disseminando suas vozes caladas pela posição social a que pertencem. Usam da arte como vetor de resistência ideológica. Dentre essas visualidades, busco no graffiti a temática indígena retratada pelo olhar de artistas que produzem em suas imagens, reflexões a quem delas passa a ter contato nas cidades. A busca por compreender a forma com que são representados os povos ameríndios na contemporaneidade, decorre, dentre outros motivos, das múltiplas interpretações que se pode dar ao sentido das imagens que são criadas com esta temática e estão disponíveis para fruição dos sujeitos nas cidades.

Os povos originários no Brasil, que em razão de uma construção discursiva de apagamento, negação de direitos e invisibilidade, carregam por mais de 5 séculos uma imagem identitária construída por discursos supressores que, conforme Memmi (1977), são forjados

pelo etnocentrismo colonialista, em que prerrogativas exploratórias e raciais sustentam argumentos que legitimam suas violentas investidas aos povos que dominam. E quando nos referimos à violência, não nos restringimos apenas ao dolo físico, mas, principalmente, à “violência simbólica”. Aquela que é fruto dos discursos generalizantes e que sorratamente circulam no imaginário coletivo. Assim como afirma Bourdieu (2004), a violência simbólica é dada pela legitimação de discursos dominantes que causam danos morais e psicológicos.

Propomos uma linha de pensamento que traz primeiramente a leitura das imagens pela intericonicidade proposta por Jean-Jacques Courtine (2003), para depois discutir a arte de Cranio e Raiz, em busca dos possíveis desdobramentos das interações subjetivas que delas possam surgir ao representar o sujeito indígena nos muros das cidades. Ao que cabe à mediação interétnica, buscamos na antropologia da arte os conceitos de armadilha e agenciamento propostos por Alfred Gell, na obra “Arte e Agência”, que embora tenha sido lançada em 1980, foi traduzida para o português apenas em 2018. Por fim, traçamos um panorama sobre ambos os artistas, colocando-os lado a lado, em uma leitura comparativa que busca traçar os encontros e desencontros que se desdobraram nas análises.

A proposta de se discutir as narrativas imagéticas, se torna importante objeto de estudo do fazer artístico não só para comunicólogos e artistas, mas também para antropólogos, ativistas e pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento especialmente os que se dedicam a entender a construção de identidades por meio da comunicação visual. Um fértil campo de análises, em que se entrelaçam: a produção artística, a mediação imagética, os discursos, a arte urbana, a temática indígena e o suporte da cidade como produtores e agentes de uma série de desdobramentos sociais. Com isso, não devemos nos furtar ao direito de nos apropriarmos de tão profundas estratégias analíticas em busca de respostas que traduzem os anseios do problema de pesquisa, mesmo sabendo que esta análise não passa de uma entre tantas possíveis, mas é singular, na medida que traduz a interpretação do nosso ponto de vista enquanto pesquisadores.

2 Agenciamentos e armadilhas

Gell (2018) constitui as imagens como protótipos de objetos de arte cujas personidades são distribuídas como pessoas no tempo e no espaço, agenciando assim inúmeras práticas culturais em abordagens que ampliam a percepção das manifestações artísticas e estéticas para além de simbolismos linguísticos ou sígnicos, que representam uma “realidade” ou um determinado aspecto da sociedade. Estas manifestações artísticas, segundo essa abordagem praxiológica, agem ativamente sobre a sociedade, influenciando suas construções identitárias. Segundo Demarchi (2013), o foco, então, canaliza-se para a capacidade de ação dessas imagens que condensam relações, intencionalidades e identidades complexas, contraditórias e paradoxais.

Questões ligadas à análise das imagens na antropologia da arte não ignoram a sua representabilidade discursiva, buscam apenas colocar e responder outras perguntas sobre a potência das imagens nas interações sociais.

Alfred Gell diz explicitamente que está interessado em responder a questões como: para onde determinado índice ou objeto de arte aponta? Que elementos estão envolvidos nessa capacidade do objeto em mediar e produzir relações sociais? Como a forma do objeto age cognitivamente sobre as pessoas? Por que isso ocorre? Já Carlos Severi irá se perguntar como e por que certas imagens permanecem como memória de um povo e outras caem no esquecimento. Por que algumas delas são contraintuitivas e outras não? E, finalmente, Lagrou se questionará a respeito da relação entre desenho e superfície: Quais os efeitos causados pelo desenho quando aplicados à superfície imperfeita dos corpos? O que eles causam nos corpos? Quais formas fixam, como fixam e por que fixam? E quais formas fluem, como fluem e por que fluem? (DEMARCHI, 2013, p. 183).

São questões que trazem análises presentes na interação imagética pressupondo a existência da ação social da obra de arte como fenômeno coletivo. Segundo Gell (2018), em termos gerais é típico do ser humano se perguntar: “Como esta imagem veio parar aqui?”, ou: “Que tipo de pensamento levou o indivíduo a expressar-se assim, neste local?”. São perguntas que envolvem questões performáticas e exercem a ação imaginativa nos destinatários colocando-os na condi-

ção coparticipante da obra. Uma presa que, fisgada pela atração da armadilha, passa a reagir (ou não) como intencionava o caçador.

A ideia da relação da obra de arte como armadilha é contextualizada por Gell (2001), no ensaio intitulado: “A rede de Voguel”, onde o autor problematiza a definição de um “objeto de arte” em detrimento de um “artefato”. O autor compara o objeto de arte com uma armadilha, onde o artista como um caçador se vale de estratégias para fisgar a sua presa (o espectador) e dela extrair abstrações (agências), controladas ou não. A isca é estrategicamente disposta e cabe ao artista buscar estratégias de atração para sua armadilha. Assim o graffiti se apresenta entre os códigos das cidades polifônicas na busca incessante por agências.

A subjetividade que buscamos nestas análises, é amparada em Deleuze e Guatarri (2004), que apresentam uma ampliação da subjetividade inerente ao sujeito individual negando a ideia de representabilidade estável. A desterritorialização da subjetividade para eles, finca-se no movimento existente entre a obra e o outro como alteridade, nos fluxos interétnicos, híbridos e deslocados entre humanos e não-humanos. Isso abre caminho para ligar os conceitos de subjetividade centrada em um “eu” individualizado para um “nós”, que perpassa pela complexidade da “rede de criação” apresentada por Salles (2016), onde o processo de criação artístico atravessa complexidades inerentes ao “outro”.

O que aproxima a imagem da análise discursiva são suas propriedades fundantes. Para Walty (2001), o gesto de fruição das imagens caracteriza o “discurso artístico” em conformidade com a produção de sentidos cujas tipologias são apontadas pela análise do discurso. Segundo ele:

A literatura lê imagens e/ou as fabrica com palavras. A pintura retrata processos de leitura. O leitor, ao ler um texto ou um quadro, cria novas imagens. Assim, a relação entre o quadro pintado e o quadro descrito deve ser analisada não apenas a partir da equivalência que parece conter, mas sobretudo, pelas indaga-

ções sobre os modos como as imagens (escritas e pictóricas) elaboram uma sintaxe do texto escrito e do quadro. É importante ressaltar que aproximar textos de diferentes códigos não significa trabalhar apenas com as identidades visíveis, que podem ser observadas, por exemplo, entre um texto literário e a ilustração que ele faz, mesmo quando parece insistir numa paráfrase do texto a que se refere (...) expõem as infinitas possibilidades de transgressão do objeto representado (WALTY, 2001, p. 63).

Essa transgressão do objeto representado, da qual se vale o autor, diz respeito à polissemia e aos interdiscursos que atravessam as imagens. Tal reflexão, leva à discussão de Pêcheux (1999) sobre a visibilidade e invisibilidade do discurso que produz dizeres e não-dizeres na opacidade de sua constituição. Souza (2001), nos acrescenta que

Ao interpretar a imagem pelo olhar – e não através da palavra – apreende-se a sua matéria significativa em diferentes contextos. O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens (outros textos), produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, eu diria, à linguagem verbal e não verbal. O caráter de incompletude da imagem aponta, dentre outras coisas, a sua recursividade. Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita (SOUZA, 2001, p. 73).

Conforme o que considera Courtine (2010), esta produção de imagens outras o fez desenvolver o conceito de “intericonicidade”, em que a mensagem discursiva das imagens é dada por uma sobreposição de outras imagens, uma colagem imagética que o sujeito descortina de seu imaginário com base em tudo aquilo que arquiva, o que Foucault (1998) coloca como *memória discursiva*. Courtine (2010) acredita que esta memória visual sobrepõe o discurso linguístico, uma vez que toda imagem se inscreve em uma cultura visual. Sempre que uma imagem nos é dada à percepção, outras são lembradas. Toda imagem está diretamente vinculada ao que lhe é interior e, principalmente, exterior, conectada aos discursos dispersos no meio social. O pesquisador Nilton Milanez traz uma lúcida interpretação da intericonicidade. Segundo ele:

Toda imagem se inscreve numa cultura visual e essa cultura visual supõe a existência para o indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens. Toda imagem tem um eco. Essa memória das imagens se chama a história das imagens vistas, mas

isso poderia ser também a memória das imagens sugeridas pela percepção exterior de uma imagem. Portanto, a noção de intericonicidade é uma noção complexa, porque ela supõe a relação de uma imagem externa, mas também interna. As imagens de lembranças, as imagens de memória, as imagens de impressão visual, armazenadas pelo indivíduo. Imagens que nos façam resurgir outras imagens, mesmo que essas imagens sejam apenas vistas ou simplesmente imaginadas (MILANEZ, 2006, p. 168).

É neste contexto que afirmamos o encontro da discursividade das imagens com análises que as tratam como vetores de produção de sentidos que não se materializam linguisticamente. Tal abordagem é coerente também com o que pensa Belting (2006), em sua “Antropologia das Imagens”, que entende a materialização de sentidos por suportes externos à imagem que clamam por conceitos que precisam de novas abordagens sistêmicas para dar conta da interpretação imagética.

3 O recorte do objeto

Metodologicamente, como procedimentos e técnicas de pesquisa, buscamos em Sylvia Vergara (2004), Martin W. Bauer e George Gaskell (2017), os conceitos que dizem respeito ao recorte, pré-análise, exploração do material, tratamento de dados, e, sobretudo, à sua categorização. Uma interpretação pertinente com o propósito da pesquisa, assegurando assim a sua cientificidade. Para Barthes (1984), a definição de corpus é “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, com (inevitável) arbitrariedade e com a qual ele irá trabalhar” (BARTHES, 1984. p. 96).

Embora não seja foco desta pesquisa a recepção e distribuição das imagens por ferramentas digitais, elencamos o aplicativo Instagram como base para coleta do conteúdo de análise, visto que nele se encontram reunidas as divulgações das obras dos dois artistas. Ou seja, aquilo que julgamos ser digno de representá-los. O entendimento de Lemos e Lévy (2010, p. 101), nos deixa transparecer que as redes so-

ciais on-line transformaram a maneira de “fazer sociedade”. Assim, os autores admitem que os *softwares sociais* da era da ciberdemocracia³ estão por ressignificar e desterritorializar a comunicação.

No campo artístico isso é muito profícuo, dado que são nestas plataformas de interação virtual que se potencializa a visibilidade das produções desses artistas. No caso do graffiti, em especial, existe a evidente limitação de circulação das obras, que são realizadas no tecido das cidades. Aplicativos como o Instagram romperam este obstáculo, os artistas passaram a registrar e divulgar suas obras por meio da fotografia digital. Tatiana Bacal (2016), salienta que o mundo digital transformou-se em uma plataforma de trabalho para os criadores “autoprodutores”. Aqueles que fazem a gestão de suas próprias carreiras.

Usamos a análise de conteúdo exploratória com base em uma grade de categorização aberta que é definida de acordo com os direcionamentos propostos pelo próprio conteúdo, visto que o trabalho de ambos é extenso e plural. Definimos duas categorias de recorte para a Análise de Conteúdo: a) as imagens devem trazer a imagem do sujeito indígena; b) obras de livre visualização, realizadas em locais públicos, ou seja, painéis ou murais que foram criados em locais que permitem a fruição de quaisquer sujeitos que deles possam ter livre acesso visual.

As análises são realizadas em três etapas, sendo a primeira, uma mineração de dados para se obter o substrato corpóreo do objeto. A segunda diz respeito a uma nova análise com o material obtido, independentemente para cada artista. Por fim, com base na categorização realizada, é feita a análise sob o olhar da Antropologia da Arte somada à Análise do Discurso francesa.

3 Ciberdemocracia é conceito que descentraliza a governança e a informação a partir das tecnologias digitais binárias da era da internet (cibercultura) (LEMOS; LÉVY, 2010, p. 22).

O recorte ocorreu no dia 21 de maio de 2019 para ambos os artistas. Cranio criou sua conta no aplicativo Instagram iniciando suas atividades com uma primeira postagem no dia 06 de janeiro de 2013, o recorte ocorreu no dia 21 de maio de 2019, compreendendo 6 anos, quatro meses e cinco dias, desde a sua primeira postagem até o dia do recorte, o que totalizou 1.981 postagens coletadas para análise e pré-categorização. No Instagram, o artista contava com 201 mil seguidores no dia do recorte.

Raiz iniciou suas postagens no Instagram no dia 15 de setembro de 2014. O trabalho coletado de Raiz compreende 5 anos, um mês e cinco dias, totalizando 1.419 postagens que servem de base para a primeira etapa da mineração de dados da análise. No Instagram, o artista contava com 8.637 seguidores no dia do recorte.

Por meio do aplicativo *Downloader for Instagram*, as postagens de ambos os artistas foram copiadas e pré-analisadas. No aplicativo, além das postagens de obras também são postadas divulgações de exposições, *selfies* e outras imagens que não servem de base para as análises. Desta forma, de posse do conteúdo bruto, depois de exaustivas revisões, visando minerar os dados de forma coesa, foram excluídas postagens alheias ao que fora predefinido.

De acordo com o recorte realizado em uma pré-análise, das 1.981 postagens de Crânio, 370 destas atenderam aos requisitos do recorte, o que equivale a 19% do total. No que tange ao recorte realizado no trabalho de Raiz, temos 1.419 postagens, de onde foram extraídas 89 que serviram de base para análise, o que equivale a 6% do total. As imagens recortadas de ambos a partir deste momento são colocadas à próxima etapa da análise, que consiste em uma categorização de grade aberta, conforme o que se apresenta no próprio bojo do corpus, criando assim uma estrutura analítica do recorte independente para cada artista, conforme é apresentado nas tabelas 01 e 02, a seguir.

Tabela 01 - Resultado da categorização específica do corpus de Cranio

DESCRIÇÃO		CRANIO	
Item	Categorias da Análise	Quantidade	Percentual
01	Hibridismo Interétnico e Identitário	98	26%
02	O Indígena à margem da Sociedade	65	18%
03	Cosmologias	59	16%
04	O Consumismo	50	14%
05	O país do Futebol	45	12%
06	A tecnologia	34	9%
07	A Política	19	5%
Total de imagens oriundas do recorte		370	100%

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019.

Tabela 02 - Resultado da categorização específica do corpus de Raiz

DESCRIÇÃO		RAIZ	
Item	Categorias da Análise	Quantidade	Percentual
01	Hibridismo Interétnico e Identitário	24	27%
02	Cosmologias	21	24%
03	A Política	2	2%
04	Crianças	42	47%
Total de imagens oriundas do recorte		89	100%

Fonte: Elaborado pelos autores, 2019.

Para este artigo, limitamo-nos a trazer para discussão a categoria de Hibridismo Interétnico e Identitário, visto que este parâmetro está diretamente ligado às diferenças socialmente distribuídas e associadas a sistemas de figuração partilhadas pelo senso comum, onde identidade e diferença são estreitamente ligadas. As imagens que ilustram este artigo fazem parte do recorte da categoria e foram arbitrariamente escolhidas apenas para fundamentar as análises propostas.

4 Hibridismo Interétnico e Identitário em Cranio

Cranio, o primeiro artista a ser analisado traz no conjunto de sua obra o sujeito indígena na forma de um personagem caricato na cor azul, cuja apresentação é necessária antes de entrarmos nas imagens recortadas na categoria. Este personagem tornou-se o carro chefe de seu trabalho, obtendo múltiplas variações.



Figura 1 – Principal personagem de Cranio. Recortes realizados de suas obras. Fonte: Múltiplas imagens de graffitiis extraídas de seu Instagram.

Os aspectos do hibridismo identitário podem ser percebidos na Figura 1, onde são apresentados diferentes grupos a partir da imagem do indígena. Gell (2018) adverte que a obra de um determinado artista não deve ser analisada isoladamente como uma entidade individual, mas como “categorias de obras de arte”, onde existem relações entre elas e outras categorias. O que na historização estética ocidental é chamado de estilo artístico, o autor faz uma associação com um sistema de parentesco social baseado em princípios de descendência, aliança e troca, assim como as relações familiares.

As obras de arte, em outras palavras, apresentam-se em famílias, linhagens, tribos, populações inteiras, assim como as pessoas. Elas têm relações umas com as outras e com as pessoas que as criam e as circulam como objetos individuais. Elas se casam, por assim dizer, e geram a prole que carrega a marca de seus antecessores. As obras de arte são manifestações de “cultura” como um fenômeno coletivo; elas são, como pessoas, seres imersos em uma cultura (GELL 2018, p. 233).

O índio azul é carregado de discursos implícitos, e na busca por traços reincidentes nas imagens, notamos que em grande parte das

obras traz uma tanga que é feita com uma bandeira do Brasil. Em suas orelhas há um adorno que mais se parece com um brinco alargador (muito usado por grupos urbanos alternativos). Uma faixa vermelha na altura dos olhos remete à pintura corporal realizada com urucum⁴ por diversos povos ameríndios. Somados, estes indícios deixam claro se tratar de um indígena. Não um Xavante, um Korubo ou um Xerente. Apenas um indígena, produzido para capturar a imaginação dos espectadores por meio de referências distintas.

Cranio fala sobre o seu personagem em entrevista para um episódio da série de documentários de curta duração realizados para projeto SAMPA GRAFFITI⁵ (2010/2011). Nas palavras do artista:

O personagem do indiozinho azul que eu desenvolvi, ele veio assim, dentro de uma busca de ter um estilo onde representasse a nossa cultura. Aí, eu pesquisando, cheguei à conclusão de que o índio, ele é o personagem natural do Brasil. Ele já tava aqui antes da gente, então, pensando nisso, fiz esta intervenção com o indiozinho na cidade. Então foi assim que ele surgiu, meio que, a busca de um estilo original do nosso país (PARNAÍBA, Fábio in TAMAN, 2011, 2'36").

Em outro vídeo intitulado: "O grafite Assassino de Crânio" realizado pela *Ubisoft Brasil*⁶ – publicado no *Youtube* em 22 de novembro de 2015 ele acrescenta:

O índio, ele é uma releitura que eu tenho do cidadão das grandes cidades, das grandes capitais, das grandes selvas de pedra. Então eu faço essa intervenção, essa brincadeira, que na realidade os índios somos todos nós né, somos todos índios na selva de pedra (PARNAÍBA, Fábio in UBISOFT BRASIL, 2015, 5'44").

Quando Cranio faz essa associação entre "sermos todos índios na selva de pedra", abre margem para uma interpretação de que seu índio é genérico, e o seu personagem, a personificação do espectador,

4 Urucum é um fruto nativo das Américas. Da sua semente se extrai o pigmento vermelho usado em pinturas corporais em diferentes etnias indígenas. Em algumas regiões o pó do urucum é usado como corante alimentício e leva o nome de Coronal.

5 TAMAN, Paulo. **Sampa Graffiti 12 | Cranio**. 2011. (5'34").

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Uvq1WHtn_PM Acesso em 11/11/2018.

6 Ubisoft Brasil. **O Grafite Assassino do Crânio**. 2015. (7'30").

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P5a_N2lq9Vo Acesso em 20/03/2019.

uma espécie de espelhamento subjetivo que intenciona fazer com que o espectador se reconheça na imagem. Um índio genérico que representa todos, inclusive os não índios. Em um primeiro momento, existe a tendência de julgarmos isso negativamente. Torna-se, aqui, mais do que necessário estar atento às implicações desta particularidade em seu trabalho, visando sobretudo entender como isso afeta o processo de agenciamento em suas imagens.

A ideia de se relacionar o índio ao cidadão na selva de pedra “ilustra duas versões do essencialismo identitário. A primeira fundamenta a identidade na “verdade” da tradição e nas raízes da história, fazendo um apelo à “realidade” de um passado possivelmente reprimido e obscurecido”. (HALL, 2000, p. 38). Por outro lado, a figuração indígena inserida em um contexto de fragmentação identitária, sublinha seu reconhecimento como pertencentes ao mundo global contemporâneo e multiétnico. Subverte-se, assim, a ideia de índios presos ao passado. Esta ideia de “cultura congelada” ignora as trocas que se dão ao longo do tempo. Conforme Freire (2002), a “interculturalidade” sempre fez parte de todas as civilizações.

Historicamente, as culturas absorvem e ressignificam conhecimentos, técnicas, utensílios, tecnologias, enfim, tudo que pode ser aproveitado, por meio de contatos externos. Seria ingenuidade acreditar que estamos fechados em uma redoma cultural e não somos influenciados por outras culturas, na medida em que estas estão presentes no relógio ao pulso, no corte do cabelo, no esporte que praticamos, automóvel que nos deslocamos, enfim, quase tudo que nos cerca foi criado em outras culturas. Quem somos nós para exigirmos que os povos indígenas continuem a viver em uma cultura idealizada, essencializada ao que lhe imputam como estereótipo, estigma, arquétipo, ou intericonicidades estrategicamente projetadas? São informações que servem de base para análises que passamos a realizar a seguir.



Figura 2 – Indígena Skatista. Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria.

O skatista na Figura 2, reforça a ideia de hibridismo na qual o artista submete o sujeito indígena. O skate é um esporte tipicamente urbano que faz parte do universo “streetstyle”, do graffiti e do hip-hop, e isso é muito natural dentro deste campo social, sendo também um esporte muito popular entre os jovens de São Paulo, região onde Cranio foi criado. Os trajes que o índio usa na imagem são característicos da atmosfera dos praticantes deste esporte que usualmente usam bermudas largas (para facilitar os movimentos) cheias de bolsos, na própria camiseta a sigla “SK8”, que na linguagem do grupo significa “skate”. Em seus pés, um tênis de um modelo recorrente aos praticantes. O movimento do skate girando ao ar sugere a realização da manobra chamada “Kick Flip”, que exige determinada destreza para ser executada. Embora sejam visíveis os elementos que interligam o personagem à figura de um skatista, estão presentes na imagem também os elementos que o inserem na categoria de um indígena, como a pintura facial, os braceletes e ornamento na orelha. O “índio urbano na selva de pedra”, nas palavras do artista.

Ao lado do personagem, temos a assinatura de Cranio em forma de pichação ou *tag*, este é um aspecto presente e recorrente em suas obras. Cranio não esconde a influência da pichação em seu trabalho. Pelo contrário, faz questão de mantê-la presente com grafismos característicos que acompanham as suas imagens. São elas juntas, referências da aura urbana. É interessante notar que estes grafismos característicos da pichação quando dispostos ao lado de seus personagens, passam a ser considerados como parte do trabalho, uma assinatura. Quando se colocam sem a presença de seu personagem ou qualquer outro figurativismo, ganham o *status* de pichação. Em específico, quando o grafismo estiver separado ou desconectado da imagem principal. Isto é coerente com o que apresenta Gitahy (1999), quando afirma ser o graffiti associado ao figurativo, e a pichação ligada ao verbal, ao que se escreve (mesmo que de forma ilegível).

Não entendemos ser um problema representar um indígena como skatista, pelo contrário, isso o insere na fluidez da sociedade contemporânea com seus deslocamentos identitários. Qualquer que seja o motivo escolhido para retratar os indígenas dentro desta urbanidade, não deixa de ser uma estratégia de captura da atenção do espectador, uma armadilha ávida por abdução de agenciamentos tal como se refere Gell (2001).

A cada figuração que faz, Cranio materializa imagetivamente o seu personagem associado a um determinado grupo ou público. No caso do skatista, aos jovens de um movimento que anda paralelo e muito próximo ao graffiti. Binariedades paradoxais começam a surgir no momento que colocamos em contraposição a ideia de que não deixa de ser um índio genérico, mas na pele de um skatista. Quem é ele? Um índio híbrido? Para Cranio, qualquer um que reconheça nele sua própria imagem.

Apesar de ser um índio, nunca é o mesmo. Cranio não tem uma definição fechada quanto a anatomia e fisionomia do seu personagem. Ele aparece de várias maneiras distintas: baixo, alto, novo, velho, robusto, esguio... Ao que se percebe, são muitos. Neste caso (Figura 3), ele encarna um pichador rastafari⁷. A cultura Rasta da região do caribe, especialmente da Jamaica é o resultado de uma miscigenação de africanos, ingleses, indianos e chineses. Isto por si só, já é um caráter de hibridéz presente nesta cultura que aqui, na obra de Cranio, soma-se à etnia indígena.



Figura 3 – Muitos em um. Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria.

⁷ Na Jamaica do período colonial, a sociedade escravista estratificou e segregou aos afro-jamaicanos. Em 1930, contra essa marginalização colonial, surge o movimento religioso “Ras Tafari” baseado nas doutrinas messiânicas que se difundiam na poética do Regg.

Em seus cabelos (com longas mechas ou tufos), um adereço com as cores que representam o movimento Rastafari. Em seus pés, um tênis da marca Nike. Na sua mão esquerda, como que segurando uma lança ou cajado, está um rolo de pintura preso a um cabo. Artifício muito usado para prolongar o alcance na pintura das letras da pichação que, na maior parte das vezes, são representadas em apenas uma cor (dada a necessidade de praticidade e rapidez da intervenção). Na parede, em vermelho, lê-se o nome “Cranio” em uma das grafias que utiliza. Mais um registro da intericonicidade urbana da pichação dentro do seu graffiti.

Em seu pescoço um colorido colar de miçangas adornado com penas, no braço direito um bracelete colorido de miçangas. É curioso notar que ao figurar os indígenas nas suas pinturas, Cranio apropriou-se da imagem destes resignificando-a em seu personagem a favor de seus propósitos, sejam eles artísticos, críticos, contestadores... Agentivos. Independentemente do que seja, existe a apropriação da imagem do outro.

O esguio do skate e o robusto pichador rastafari, são diferentes tanto fisicamente como representantes de grupos distintos, embora permaneçam com as características que permitem identificá-los como indígenas. A presença dos personagens indígenas de Cranio, espalhados pela cidade, se conectam entre si à medida que vão sendo percebidos. Tornam-se representantes das mais variadas camadas da sociedade. Seus grupos e tribos urbanas.

As diferenças identitárias representadas nas imagens dos índios azuis de Cranio, somam-se em uma narrativa intercultural, híbrida e fluída. Sua presença na cidade é representada pela diversidade. Uma voz que fala por todos os cantos, por todos os atores. Sejam eles quem forem, sempre na pele de um índio azul.

Refletir a agência é, sobretudo, um exercício de leitura dos efeitos da comunicação e suas repercussões no indivíduo e na sociedade. Na

publicidade, o tema ganha alta relevância, uma vez que são detectadas estratégias pautadas por um discurso que traz novas abordagens para com os estereótipos tradicionais. Desta forma, a contraintuitividade surge na exibição contraditória das minorias nas imagens. Aquilo que contrapõe ou subverte a intuição, que vai contra o que se espera, fundado na crença e no estereótipo estabelecido. Expor o sujeito indígena hibridamente na polifonia da urbe, é sem dúvida, uma estratégia comunicacional contraintuitiva (Severi, 2018).

5 As raízes de Raiz

Conforme Rosário (2018), Rai Campos, conhecido como Raiz, passou a vivenciar e participar de experiências em comunidades de diferentes etnias desde criança. Padrões geométricos inspirados nos grafismos indígenas são sobrepostos nas suas pinturas através de transparências cromáticas que tornam o seu trabalho inconfundível. Tais padrões são características que o artista diz terem sido inspiradas em suas imersões nas comunidades indígenas com o qual conviveu e manteve contato.

Em Severi e Lagrou, quando colocam as “quimeras em diálogo”, sustentam que o minimalismo abstrato dos grafismos, que aderem aos corpos, sugere outras imagens que as tornam múltiplas.

O que é uma quimera? Há alguns anos (2003), um de nós propôs chamar assim toda imagem múltipla que, associando em uma só forma índices visuais provindos de seres diferentes (um pássaro e um ser humano, uma serpente e um jaguar, ou um lobo e um leão marinho...), provoca uma projeção por parte do olho, que faz surgir uma imagem implicando ao mesmo tempo a presença destes seres diferentes. Uma quimera deste tipo é portanto uma representação plural onde o que é dado a ver apela necessariamente à interpretação do que é implícito. Esta parte invisível da imagem se encontra totalmente engendrada a partir de índices dados em um espaço mental. Um único princípio subjaz à estrutura destas representações: a condensação da imagem em alguns traços essenciais supõe a interpretação da forma por projeção, e portanto por preenchimento das partes faltantes (SEVERI; LAGROU, 2018. p. 11 e 12).

O uso dos grafismos indígenas não está limitado aos corpos, são retratados nos mais diversos suportes e isso depende muito de etnia para etnia. Raiz transporta o poder de agência dos grafismos para suas imagens. A partir da técnica de estêncil, preenche a maior parte de suas obras com grafismos. São efeitos cromáticos que causam a sensação de transparência, intersecção ou fusão. O que os indígenas fazem com tinturas naturais, como as que são extraídas do urucum ou do jenipapo, nos corpos, artefatos e objetos, ele faz com as cores do *spray* nos muros.

Embora os grafismos geométricos estejam aderidos aos suportes da cidade, este é representado sobre os corpos dos seres da imagem, ou seja, são feitos sobre a pele do indígena pintado. Não deixa de estar no corpo. Um corpo imagem, uma imagem viva, agentiva, quimérica. Raiz exemplifica a agência de seu trabalho em imagens completamente sensoriais, condensando camadas que se sobrepõem. A interetnicidade de sua obra enfatiza sobretudo, as particularidades de cada etnia retratada. O artista que cresceu em contato com as culturas indígenas, valoriza as diferenças em detrimento da generalização.



Figura 4 – Mural “Seres do Javari”. Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria.

O mural “Seres do Javari” (Figura 4) pintado em casa regional de Atalaia do Norte na fronteira Brasil/Peru, retrata cinco das muitas etnias do Vale do Javari, são elas: Kanamary, Korubo, Matses, Marubo e Matis, respectivamente, ilustrados separadamente na Figura 5.



Figura 5 – “Seres do Javari” separado por etnias. Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria.

Em entrevista para o canal Amazonas Atual⁸, publicado no *Youtube* em 28 de Fevereiro de 2019, quando perguntado sobre o realismo que aplica em suas imagens, o autor relata que suas inspirações buscam em imagens fotográficas a apresentação da realidade de cada etnia retratada valorizando as suas diferenças.

Cada um tem uma cultura, tem uma medicina, tem uma história, tem uma parada, que é isso que eu quero mostrar, por isso que eu quero mostrar eles como eles são, através da fotografia. Sem ser coisa da minha cabeça, assim, eu tentar... é... Como eu simplificar eles, botar o índio sempre num estereótipo de pele vermelha, cocá na cabeça... Não! Tem índios que são assim, outros tem esse nome, outros tem essa cultura. Por isso que o meu graffiti é tão assim variado, tem um diferente do outro, tem uma pesquisa, se você for ver lá no meu Facebook, eu costumo falar de quem é a foto, quem é a etnia, da onde vem... Pra pessoa não só ver e se agradar da imagem mas até mesmo aprender com aquela obra (LUCENA, *in* Amazonia Atual. 2019, 7’22”).

De acordo com o que coloca Raiz, a sua atitude de buscar pesquisar o tema a ser retratado é uma preocupação em seu trabalho. A própria figuração feita a partir de imagens fotográficas⁹ realça a sua atitude respeitosa para com os indígenas. O artista está atento aos preconceitos que circulam, buscando por meio de seu trabalho minimizá-los.

8 Amazonas Atual. **Raiz Campos é o artista que faz os incríveis grafites espalhados por Manaus**. 2019. (7’22”). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8saKCN9NkDc&t=1085s> Acesso em 01/07/2019.

9 Normalmente do cotidiano e de cerimônias que muitas vezes são registradas por amigos em suas incursões.

O artista não esconde a intenção educativa de sua obra. Em seu discurso existe a consciência de quem projeta nas imagens a intencionalidade de marcar a diversidade. O processo de criação de Raiz busca, a partir da cópia de fotografias, estampar nos muros a variedade de etnias existente, cada uma com suas próprias características. Trata-se da forma que o artista adotou para disseminar a pluralidade étnica. O ponto de vista adotado está mais ligado à perspectiva indígena do que ao olhar do sujeito não indígena. Pintar a imagem indígena de forma realista, marcando suas peculiaridades e diferenças nos muros das cidades, em territórios não indígenas, é muito simbólico. Mesmo considerando serem as cidades do Amazonas povoadas por uma grande diversidade de etnias, Raiz não se limita a pintar nestas regiões. Por meio de participações em eventos, encontros e até mesmo atendendo a convites, seu trabalho é pulverizado nos quatro cantos do país¹⁰.

E é imbuído desse espírito guerreiro, que Raiz se lança a representar e propagar uma imagem paralela ao que acredita ser o ponto de vista indígena em seu trabalho. Age certo de que tem a missão de usar os seus dons engajando-se em prol de uma causa maior do que ele. E isso é notável na forma entusiasmada com que transmite o seu discurso ao falar sobre a sua obra. Raiz tem plena consciência do poder agentivo de suas imagens. Ele as produz com claras intencionalidades e direcionamentos cognitivos conscientemente elaborados.

Hoje em dia, a gente tenta fugir um pouco do clássico, né? A gente tenta fugir, só daquela coisa de copiar uma paisagem, de fazer a imagem de uma pessoa... A gente tenta fazer o painel, hoje em dia, como se ele fosse interativo com a pessoa. Quem passa por ele, parece que aquele painel tá vivo, parece que a pessoa pode interagir. Então lá no viaduto do Coroadó, todos os viadutos a gente fez como se estivesse quebrando os viadutos. Os blocos caindo. Os blocos saíram e aparece o céu lá atrás. Então quem passa de carro, principalmente a noite, que tem o fundo preto com o céu preto. Parece que o muro tá aberto mesmo, e tem um índio de verdade lá. Então, o que que a gente tenta fazer com

10 Segundo relatos do próprio artista, confirmados em postagens nas suas redes sociais, existem obras de sua autoria em Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Bahia, Piauí, Maranhão, Ceará, Alagoas, Pará e Acre.

isso. É trazer essa pintura mesmo pra vida real, né? De interagir com as pessoas (LUCENA, in Amazonia Atual, 2019, 10'30").

Ao dizer que suas imagens são intencionalmente criadas para serem interativas, vivas, Raiz está falando de sua estratégia em produzir a obra de arte para capturar a atenção do transeunte, provocando a interação. No trecho final ele chega a mencionar que tem clara intenção de trazer sua pintura para a vida real das pessoas, a interação que ele sugere vem a ser um dos pontos centrais de seu trabalho e não deixa de ser uma agência.

Os grafismos ganham tridimensionalidades que se somam e se intercalam, ora nos corpos pintados, ora nas texturas de fundo. A complementaridade da cognição cabe ao espectador paciente. "O que parece à primeira vista uma imagem abstrata pode se abrir, sugerindo uma figura. O que pode ser vislumbrado no desenho sem nunca ser explicitado." (SEVERI, LAGROU, 2018. p. 38).

O artista cria uma ruptura tridimensional nos blocos de concreto da Estrutura, gerando um universo paralelo surreal. O espectador no trânsito é presa facilmente capturada para fruição da imagem e dela ser agenciado.



Figura 6 – Mural "Sateré Mawé". Fonte: Instagram do artista / Recorte atribuído à categoria.

Segundo Rosário (2018), os Mawé são originários Tupi-Guarani, de idioma Saterê, português e *nhengatu*. Uma etnia conhecida por cultivar o “Guaraná”, que na região é muito apreciado por suas propriedades energéticas e espirituais. Na pintura do painel, Raiz retrata a imagem de uma senhora preparando o Guaraná. Dela, sai uma energia por meio de uma cobra vermelha que se conecta com um jovem que é retratado realizando o “Ritual das Tucandeiras”, que em suas muitas grafias também é conhecido como *Waumat* ou *Waiperiá* e que, nesta etnia, representa um ritual de passagem, ao qual partir dos 12 anos de idade seus integrantes são submetidos.



Figura 7 – Detalhe do menino com as luvas. Montagem realizada com base nas imagens extraídas do Instagram para o recorte.

A prática do ritual envolve polêmica por se valer da dor física gerada pelas picadas das formigas como símbolo de coragem na passagem para a fase adulta. Yamã (2007) falando sobre o ritual, nos coloca que:

O *Waiperiá* é o ritual da passagem da adolescência para a idade adulta. Nessa cerimônia, os participantes calçam luvas cheias de *tukanderas* – formigas venenosas – e são por elas picadas enquanto dançam e entoam o hino sagrado. Esse rito tem o propósito de tornar os meninos homens corajosos, valentes guerreiros, bons pescadores e bons caçadores e serve também para ensinar-lhes a suportar a dor e a prevenir qualquer doença, como gripe, catapora, malária, sarampo, etc (YAMÃ, 2007, p. 15).

Essas representações, registradas na polifonia visual das cidades, fazem por surgir reflexões a partir do seu agenciamento imagético. Raiz ratifica em suas entrevistas que a interação das pessoas em suas redes sociais traz comentários positivos e muito encorajadores. A própria ação de um indivíduo tomar do seu próprio tempo para curtir ou escrever um comentário nas redes sociais, seja ele qual for, já é uma ação provocada pela agência.

Não há como separarmos o trabalho de Raiz do seu viés ideológico. Suas intervenções dão conta de sua militância, de seu engajamento com as causas indígenas. O figurativismo realista que traz em suas pinturas, é indício da sua luta por trazer a imagem indígena para uma discussão. Uma forma de minimizar o apagamento da imagem do sujeito indígena fazendo ela surgir. Mas surgir como ela é, sem estereótipos, carregada de todas as diferenças que a torna singular. As imagens que Raiz produz, quando representadas nos muros das cidades, trazem vozes que sempre foram interdidas e que agora, dispostas na materialidade imagética, não apenas falam, mas gritam a resistência da presença indígena.

Raiz apresenta um discurso fundamentado na marcação das diferenças, naquilo que os tornam únicos, nos seus sinais diacríticos¹¹ (CUNHA, 1986). A fragmentação identitária e a ressignificação das

¹¹ São sinais escolhidos pelo grupo que os representam e os correlacionam e contrastam com outros grupos, as chamadas fronteiras. Se as situações se alteram os sinais assim o fazem. (CUNHA, 1986).

culturas que se tocam e se entrelaçam, fazem por surgir um movimento de memória cultural frente ao contato interétnico. Um movimento “de dentro para fora”, conforme coloca o próprio artista em sua fala. Uma preocupação incessante na tradicionalização e perpetuação das singularidades que enaltecem e marcam fronteiras étnicas. É por meio da produção e da disseminação destes sinais que são estabelecidas e reforçadas as diferenças culturais. Para Cunha (1986), estabelecer estes sinais diacríticos é um processo recorrente na afirmação étnica.

Em que pese a análise narrativa do discurso intericônico e agetivo da sua obra, Raiz procura a descolonização a partir da representação da pluralidade étnica. O lugar de fala do sujeito indígena é posto em primeiro plano, sobretudo, o plano de sua própria perspectiva.

6 Conclusão

No que tange ao local de atuação dos artistas pesquisados, guardadas as devidas proporções demográficas entre a São Paulo de Cranio e o Amazonas de Raiz, são ambas fragmentações do espaço urbano em seus contextos espaciais. O graffiti de Raiz pode ser visto em avenidas, embarcações que cruzam os rios amazônicos ou até mesmo em casas e palafitas que os margeiam. O que Cranio faz em São Paulo pode ser comparado, sem qualquer prejuízo, ao que Raiz faz às margens dos rios que cortam como artérias a região Norte do país, pois são ambas vias locais das cidades em que se encontram. Neste caso, não há que se comparar a quantidade de pessoas que terão acesso à obra, mas sim a capacidade que estas obras possuem de gerar agências.

Tecendo a percepção sobre o trabalho de Cranio, entendemos ser ele detentor de um poderoso personagem, rico em múltiplos sentidos. Mesmo que figurado de forma genérica, o índio azul de Cranio é, sobretudo, uma imagem que carrega contraintuitividade como

estratégia para a armadilha da agência. Na fatura de seu trabalho, Cranio não tem a intenção de que o espectador veja realmente um indígena em suas imagens. Seu personagem representa o cidadão na selva de pedra, como ele mesmo define. O espectador da obra tende a se ver representado por intermédio da pele do índio azul, porque o índio que ele vê, é ele mesmo. São problemas que ele potencialmente reconhece em si. O híbrido índio azul procura espelhar algum fragmento do *self* em suas múltiplas mutações. Resta salientar, que, embora não seja sua intenção retratar especificamente o indígena no meio urbano, não deixa de ser um indígena. O caleidoscópio de situações ao qual a imagem indígena é submetida, é como fragmentos de espelhos identitários dotados de uma capacidade agentiva que transcende sua representação.

Neste sentido, o graffiti de Cranio, no momento que retrata um sujeito indígena caricato de cor azul em plena metrópole paulistana, torna-se um exemplo de estratégia quando analisado sob o conceito da “contraintuitividade” proposta por Severi (2004). Mesmo que a cidade de São Paulo ou outra metrópole qualquer do mundo esteja acostumada a uma multiculturalidade, não se espera ver transitando na rua um indígena, muito menos azulado. Por outro lado, a imagem indígena materializada no seu graffiti favorece a ideia de transculturalidade. O seu personagem no papel de um indígena híbrido colabora com a inserção deste em um cenário de multiplicidade interétnica.

Ao que cabe ao trabalho de Raiz, as pesquisas realizadas para embasar as obras conferem ao trabalho um realismo que carrega uma força identitária, fazendo com que as imagens dos povos indígenas sejam vistas com base nas suas peculiaridades. Estas mesmas características permitem trazer à tona as particularidades dos múltiplos povos ameríndios e suas culturas, desconstruindo a ideia de índio genérico. No conjunto de sua obra, existe uma aproximação do ponto de vista indígena, a partir das suas narrativas. Apenas uma aproximação, uma

abertura para o outro, visto que, embora tenha convívio com os indígenas, Raiz não é um deles.

Se Cranio trabalha referências interétnicas ligadas ao olhar ocidental, Raiz faz o caminho inverso, tomando o ponto de vista indígena como ponto de partida e, no fundo, como razão de ser da sua obra, o que, como afirma Viveiros de Castro (1999), é uma forma de entender os indígenas por meio de suas próprias referências e conceitos, colocando sua cultura e sua história como centrais.

Na obra de Raiz, as estratégias para produção das armadilhas envolvem efeitos tridimensionais como rupturas na paisagem e grafismos quiméricos. Enquanto Cranio se utiliza da contraintuitividade e espelhamento como atração por meio do hibridismo identitário imposto ao índio genérico, Raiz se utiliza de sinais diacríticos e grafismos em efeitos transparentes que permitem gerar um espaço quimérico entre o espectador e sua obra.

Obstante a isso, notamos em ambos intencionalidades ligadas à desconstrução de preconceitos, tendo a descolonização como ponto de encontro crucial entre os dois artistas. Cada um à sua maneira. Um jogo de binariedades antagônicas, que começa pela comparação entre o trabalho dos dois artistas que, mesmo tratando do mesmo tema, são díspares. Cranio representa o indígena caricato inserido na hibridez da urbe. Raiz faz o registro deste, ressaltando as suas fronteiras interétnicas. Em ambos os casos, ao colocarem em evidência a figura do sujeito indígena por meio do graffiti nas imagens, trazem a discussão sobre os povos indígenas na sociedade, contrariando, assim, a tendência do apagamento discursivo. E isso já vem a ser bastante expressivo em uma sociedade que se vale do silenciamento ideológico. Buscam, sobretudo, gerar reflexões sobre a condição humana, a diferença e o lugar do outro (leia-se, do sujeito indígena) neste mar de identidades transitórias.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Editora Vozes Limitada, 2017.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro, 2001.
- BELTING, Hans. **Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia**. Revista Ghrebh , v. 1, n. 8, p. 32-60, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre antropologia da comunicação urbana**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- COURTINE, Jean-Jacques. Os deslizamentos do espetáculo político. In: GREGOLIN, Maria do Rosário (Org.). **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. São Carlos (SP): Editora Claraluz, 2003. p. 21-34. 2003.
- COURTINE, Jean-Jacques. Discurso, história e arqueologia. (Entrevista). In: MILANEZ, Nilton.; GASPAR, Rodrigo. (Ed.). **A (des)ordem do discurso**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 17-30.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos (SP): EdufScar, 2009. 250 p.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível. **Revista de cultura e política**, v. 1, n. 1, p. 35-39, 1986.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia (1972)**. Lisboa: Assírio & Alvim. 2004.
- DEMARCHI, André. Armadilhas, Quimeras e Caminhos: três abordagens da arte na antropologia contemporânea. **Espaço Ameríndio**, v. 3, p. 177-199, mar, 2013.

DEMARCHI, André. Índio não é preguiçoso! Algumas ideias equivocadas sobre o trabalho entre as populações indígenas. In: MOREIRA, Artemis. **Anais da XVII Jornada do Trabalho**, Porto Nacional, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder. Por uma genealogia do poder**; organização e tradução de Roberto Machado. 13 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1977.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos III**. Estética: Literatura, pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREIRE, José Ribamar Bessa. **Cinco ideias equivocadas sobre o índio**. Cenesch Revista do Centro de Estudos do Comportamento Humano, Manaus: v. 1, p. 17-33. 2002.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**, v. 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LEMOS, André; LÉVY, Pierre. **O futuro da internet: em direção a uma ciberdemocracia planetária**. São Paulo: Paulus, 2010.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MILANEZ, Nilton Correio, Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens. **Acta Scientiarum. Language and Culture [en linea]** vol. 35 (Outubro-Diciembre), 2013.

PÊCHEUX, Michel. **Discurso: Estrutura ou Acontecimento**. São Paulo: Pontes, 1997.

PÊCHEUX, Michel et al. **Papel de Memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ROSÁRIO, Lais. **O grafite de Rai Campos: narrativas dos rituais indígenas**. Monografia (Curso de Artes Visuais) Centro de Comunicação, Letras e Artes, Universidade Federal de Roraima, 2018.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. Anablume, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: a construção da obra de arte**. Horizonte, 2016.

SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (org.). **Quimeras em diálogo: Grafismo e figuração na arte indígena**. Editora 7Letras, 2018.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente de Souza. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. **Revista Rua**, Campinas, n ° 7, 2001.

WALTY, Ivete Lara Camargos. **Palavra e imagem: leituras cruzadas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

YAMÃ, Yaguarê. **Sehaypõri**. Editora Peirópolis, 2007.

Recebido em: 17/12/2019

Aprovado em: 23/11/2020

"Os indígenas no spray de Cranio e Raiz: graffiti, comunicação e antropologia da arte", de autoria de Adriano Alves da Silva e André Luis Campanha Demarchi, está licenciado sob CC BY 4.0.

