

SEMIÓTICA E INSCRIÇÕES URBANAS*

Norma Discini**

 <https://orcid.org/0000-0002-3491-1203>

Como citar este artigo: DISCINI, N. Semiótica e inscrições urbanas. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 24, n. 3, p. 1-17, set./dez. 2022. DOI 10.5935/1980-6914/eLETD015763

Submissão: dezembro de 2022. **Aceite:** dezembro de 2022.

Resumo: Como descrever o sentido emergente de frases e desenhos inscritos sobre muros e paredes da cidade? Qual é a função de tais frases na constituição de uma poética e de uma ética que alteram o espaço urbano? Como pensar a significação gerada no interior de cada inscrição urbana, partindo do princípio de que o enunciado pressupõe o ato enunciativo, realizado no gesto de grafitar? Como relacionar tal gesto com as noções retóricas de *éthos* e de *páthos*? Retomaremos tais questões com vistas a reconhecer estilos emergentes da prática acionada pelas inscrições urbanas. Para isso, tomamos como base a semiótica discursiva, sem deixar de atentar para as fronteiras desse projeto teórico com estudos afins das Humanidades. Assim o faremos, ao examinar inscrições urbanas coletadas na cidade de São Paulo.

Palavras-chave: Inscrição urbana. *Éthos*. *Páthos*. Estilo. Prática semiótica.

* Este estudo, produto de comunicação feita pela autora na Université Bordeaux-Montaigne, teve uma primeira versão publicada em francês na obra intitulada *Sémiotique et écritures urbaines*, organizada por Anne Beyaert-Geslin (2022).

** Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: normade@uol.com.br

NOTAS PRELIMINARES

A partir da observação de muros da cidade de São Paulo, reelaborados pelas inscrições urbanas, interrogamos a emergência do estilo de grafitar como um modo peculiar de intervenção no espaço público¹. Assim o fazemos, partindo da hipótese de que, de tal intervenção, emergem modos de dizer correspondentes ao ato de “fabricar” o espaço urbano, entendida a “fabricação” como uma *poiese*². Desse modo, as inscrições urbanas são pensadas como componentes de um processo peculiar de estetização da cidade.

O estilo de fazer grafite virá à luz tanto na dimensão englobante da prática como na dimensão englobada dos estilos autorais, para o que remetemos aos estudos semióticos das práticas (FONTANILLE, 2008). Partimos dos fundamentos da semiótica discursiva (GREIMAS; COURTÈS, 2008), cuja vocação para a interdisciplinaridade autoriza o acolhimento das noções de estratégia e de tática (CERTEAU, 1999), pensadas sob o crivo dos estudos da enunciação (BENVENISTE, 1989). Cremos poder reconhecer na escrita mural a ser examinada marcas de um estilo que se avizinha das “características das astúcias e das surpresas táticas” – tomando para nós palavras de Certeau (1999, p. 104). Entendemos que o grafiteiro, actante coletivo de uma ação sempre em curso, projeta o estilo como determinada *práxis*, enquanto circula pelos bairros da cidade. É o actante operador da prática que, em deambulação contínua, imprime nos muros marcas próprias, as quais lembram as táticas de sobrevivência social estudadas por Certeau.

Pautada não só pela estetização do espaço urbano, mas também pela inclinação à denúncia de mazelas sociais, tal *práxis* funda uma maneira peculiar de participar no funcionamento da sociedade. Ela funda um estilo de exercer cidadania – entendido o estilo não só como um modo recorrente de dizer, emergente de um conjunto de textos-enunciados, mas também como comportamento atrelado ao *éthos* da prática³.

A partir do exame dos grafites tratados como textos-enunciados, isto é, conforme a relevância da relação entre texto e discurso que os constitui, interrogamos a emergência do estilo autoral. Temos, por exemplo, o estilo de Maurão (Mauro Nêri) de fazer grafite⁴. A figura de uma casinha amarela incluída nessas inscrições costuma bastar-se como imagem para indicar a assinatura autoral, embora apareça impressa em suportes variados. Também Mundano (Thiago Mundano), outro artista de rua – como costuma ser designado –, apresenta inscrições que despontam de diferentes suportes⁵. Mundano elabora inscrições em muros geralmente “roubados” e em carrocinhas de catadores de papel. Mediante um *éthos* decididamente beligerante, esse artista faz circular pela cidade suas inscrições de protesto social.

O estilo autoral, como efeito de identidade – e uma identidade firmada com ares de individualidade – emerge de tantos outros grafites, mesmo que a assina-

1 Usaremos os termos *grafiteiro* e *inscritor* para designar o actante criador e realizador das inscrições urbanas. Também alternamos o uso de *grafite* e de *inscrição urbana* num mesmo contexto. Segundo Genin (2013, p. 12, tradução nossa) “os grafites são apenas uma das aplicações das inscrições urbanas”.

2 Certeau (1999, p. 39), ao usar o termo “fabricação” para referir-se a determinada produção cultural, destaca tal fabricação como *poiese* e acrescenta uma nota alertando que *poiese* vem do grego *poiein*: “criar, inventar, gerar” (p. 318).

3 Fontanille (2008, p. 34), ao aludir ao conceito de *éthos*, vincula-o ao comportamento e a estilos estratégicos e, ao apresentar as formas de vida, reconhece-as entre aquele e estes.

4 Para o estilo de Maurão, ver Araújo (2019).

5 Para o estilo de Mundano, ver SP-Arte ([s. d.]) e Mundano (2021).

tura autoral esteja apagada. Devido à recorrência de um modo próprio de dizer, a voz, o tom da voz e o caráter daquele grafiteiro específico são potencializados no intervalo entre um muro e outro. Falamos do sujeito de um estilo, o ator da enunciação, apreensível de uma totalidade discursiva, que forja a própria assinatura “autoral”, explícita ou não. A partir do reconhecimento de um modo singular e recorrente de dizer, extrai-se, do interior dos textos e discursos, um modo de ser – o *éthos* do enunciador de determinado estilo⁶.

O inscridor, seja Mundano, seja Maurão ou outro, compõe o *éthos* englobante do grafiteiro e a recíproca é verdadeira. O *éthos* englobante, como comportamento do grafiteiro, actante coletivo, está cravado nos estilos estratégicos cobrados pela prática e sustenta a eventual emergência dos estilos autorais. Como actante de uma enunciação em ato, isto é, uma ação desenvolvida como *práxis* que se expande para além dos limites do texto enunciado, o grafiteiro firma-se como actante operador da prática. Nesse caso, para entender a formação do corpo “que fala”, leva-se em conta, junto ao conjunto dos variados grafites espalhados pela cidade, a função desempenhada pelo suporte, pelos fatores ambientais, entre outros, que fazem do texto um objeto semiótico, aberto às circunstâncias de sua própria elaboração. O contexto se confirma instalado no âmago da linguagem.

Associado ao estilo de uma prática, o *éthos* se apresenta vinculado a um campo de presença, o que implica oscilações próprias a ajustamentos, sejam aqueles do sujeito em relação ao muro-suporte (FONTANILLE, 2005) e à estesia constitutiva da linguagem (ZILBERBERG, 2006, 2011), sejam aqueles relativos à interação com o destinatário, o contemplador dos muros grafitados.

Junto ao estudo das práticas, o destinatário da “obra”, pensado mediante as contingências da situação que o compõem, constitui-se como um actante relacionado a uma, entre outras expectativas possíveis de leitura. Nesse âmbito, atenta-se para as possibilidades de um percurso contínuo ou descontínuo do participante da cena prática de interpretação. A continuidade, se vinculada a uma atitude desatenta, poderá atrelar-se ao alijamento do corpo leitor em relação às inscrições urbanas. O passante que, em deslocamento pela cidade, desenvolve um percurso sem paradas de fixação do olhar diante do grafite, e cuja *disposição* emocional está afastada dos horizontes de observação oferecidos por essa modalidade de arte urbana, terá poucas condições de constituir-se, de modo efetivo, como um actante operador da prática interpretativa. Por sua vez, o espectador cujo olhar se move segundo paradas diante dessas inscrições – e paradas de fruição do objeto – se alinhará ao comportamento do *flâneur*, reconhecido por Floch (1995) nos estudos que fez sobre atitudes tipificadas dos usuários do metrô parisiense⁷.

Entre as práticas de produção e de “recepção” do grafite, despontam os estilos autorais e aquele da própria prática, alinhado a formas de vida. Tal qual entendido pela semiótica discursiva, bem como pela semiótica das práticas – que não é estranha àquela –, o conceito de estilo reclama as noções de *éthos* e de *páthos*, conforme herdadas da retórica clássica (ARISTÓTELES, 1991). Entretanto, se acolhermos o princípio de que o *éthos* não se restringe à função de

6 Referimo-nos ao conceito de *éthos* tal qual postulado na retórica clássica (ARISTÓTELES, 1991) e repensado pelos analistas do discurso (MAINGUENEAU, 2008).

7 O termo *flâneur*, em língua francesa, significa aquele que aprecia andar a esmo pela cidade, *flâner*. Para ilustrar essa ideia, ver Observatório Cidadania, Cultura e Cidade (l.s. d.).

persuadir o auditório como previa a retórica, podemos admitir a ideia de que o *páthos* não se limita à disposição de um auditório a ser persuadido. O *páthos* passa a ser problematizado como a disposição afetiva mobilizada pelo conjunto significativo correspondente ao espaço urbano refeito pelo grafite. Sem deixar de vincular-se ao enunciatário, destinatário da “obra”, o *páthos* se esboça no gesto de (co)produzir as frases e desenhos inscritos sobre os muros da cidade – o gesto entendido como uma “significação gestual, que [...] é imanente ao discurso” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 244).

Com base nesses princípios, interrogamos alguns aspectos da constituição da *graff-city*⁸. Primeiramente, fazemos uma breve alusão ao suporte e às condições de enunciabilidade que ela propicia. Em seguida, descrevemos o ato de grafitar como um ato enunciativo, para então chegarmos à problematização do *êthos* da prática vinculado aos estilos autorais.

O SUPORTE E AS CONDIÇÕES DE ENUNCIABILIDADE

As inscrições que examinamos trazem a céu aberto uma “obra” que, interrogada no seu processo de elaboração, é entendida como um conjunto de textos. Tais textos, contemplados em função de um suporte que desempenha funções próprias, são reunidos por um trabalho específico de composição⁹. Por sua vez, do lado da “recepção” da semiose – considerada em andamento –, o actante da prática de leitura apresenta-se como o sujeito *disposto* à interação sensível com as inscrições, logo, *exposto* a elas. Trata-se do actante-observador, previsto pela prática como o pedestre que se detém na contemplação da “obra”¹⁰. Nesse caso, o corpo que se deixa convocar pelo objeto semiótico apresenta-se como uma maneira de *corresponder* ao mesmo objeto. Assim se compõe a *disposição* alinhada ao conceito de *pathos*¹¹. Se, tal como pensada por Greimas e Fontanille (1993), a *disposição* é correlata à sensibilização, uma das etapas da formação das paixões, ela se anuncia aqui, sem perder o traço de sensibilização, como um componente do corpo exposto às contingências da prática. O grafite, cravado no princípio da deambulação, faz emergir, para o actante da *práxis* interpretativa, a cidade visível, mais do que a cidade vista¹². O muro, suporte das inscrições, desempenha um papel próprio na composição daquele corpo-actante. Para isso, a função utilitária – cercar determinada área, para o muro, fechar as partes externas de um edifício, para a parede – passa para o segundo lugar.

No que diz respeito à materialidade do suporte, estamos diante da presença de um muro que, elaborado e transformado em objeto semiótico, subsiste como

8 Costuma-se designar *graff-city* o espaço urbano transformado pelo grafite. Beyaert-Geslin (2022, p. 13, tradução nossa), ao apresentar o livro por ela organizado, cujo título é *Sémiotique et écritures urbaines*, explica: “A obra se inscreve no quadro do programa *Graffiti: appropriations urbaines imagées*, que parte da hipótese de que uma nova forma de participação cidadã e de apropriação simbólica da cidade pode ser estudada por meio de tais inscrições [...]”.

9 Paul Ricoeur (2015, p. 336), ao dissertar sobre a relação do texto com o discurso, lembrando que aquele “não é somente nem principalmente a escritura”, discorre sobre a produção deste, com estas palavras: “[...] entendo, prioritariamente, a produção do discurso como obra. Com a obra, como a palavra o indica, novas categorias entram no campo do discurso, essencialmente categorias práticas, categorias de produção e do trabalho. Antes de tudo, o discurso é a sede de um trabalho de composição [...], que faz de um poema ou de um romance uma totalidade irredutível a uma simples soma de frases”.

10 A prática sustenta muitas leituras possíveis. Podemos eleger, para análise, uma leitura contagiada pela estesia da “obra”. Entretanto, não é possível ficarmos restritos ao leitor ideal, tido como o modelo de interpretação.

11 Para a noção de *disposição* alinhada ao conceito de *páthos*, ver Heidegger (2018). É desse estudo o conceito relativo a um ser *dis-posto* a... (*dis-posé* à...), *ex-posto* a... (*ex-posé* à...) (HEIDEGGER, 2018, p. 36), conceito que reinterpretemos ao interrogar o *páthos* das inscrições urbanas.

12 Para a noção de *práxis* interpretativa, ver Fontanille (2008, p. 84-90).

alvenaria. A materialidade do muro se mantém como aquilo que *suporta* as inscrições, cuja presença é extraída do “maciço e peso da pedra”. Como componente da “obra”, o suporte se transforma pela “força nomeadora da palavra”. Essa transformação, que é estética, viabiliza as paradas de fruição do olhar do observador diante do objeto observado, enquanto se potencializa uma cena de interpretação fronteira com aquela que ocorre com uma obra de arte. Assim afirmamos, tomando para nós expressões de Heidegger (2010, p. 113) sobre a origem da obra de arte¹³.

Como objeto estetizado pelas mãos do grafiteiro, o muro “fabrica” o espaço urbano, entendida a “fabricação” como uma poética¹⁴. Juntamente com o suporte-muro, que favorece de maneira regrada certas condições de “enunciabilidade” – um suporte-muro que é, por isso, entendido como um suporte formal (FONTANILLE, 2005) –, as inscrições urbanas se compõem segundo regras internas de estruturação. Mantemos nossa mira de examinar tais regras que regem a *práxis* e que orientam a formação do *éthos* da prática como uma “maneira duradoura de fazer”, que evoca um estilo. O princípio de totalização do sentido subjaz a tais ideias¹⁵.

Ao examinar o *éthos*, necessariamente tocamos no seu correlato, o *páthos*. Concebido pelos estudos discursivos como a imagem que o enunciador tem do enunciatário, o *páthos* das inscrições urbanas cobra o exame de gestos de leitura que ultrapassam os limites do texto-enunciado. O *páthos* é pensado como a *disposição* geral ou a sensibilidade estética englobante, que emerge da prática e que torna visível o corpo enunciativo como um corpo encarnado: um corpo contingente, *exposto* às coerções da situação, necessariamente semiótica.

O ATO DE GRAFITAR COMO UM ATO ENUNCIATIVO

Junto aos gestos de inscrever frases e imagens sobre os muros da cidade, encontramos as características do ato de falar, concebido como ato enunciativo (BENVENISTE, 1989). Certeau sugere essa transposição teórica ao referir-se a práticas concernentes à ação de caminhar, de cozinhar, entre outras, pensadas “na perspectiva da enunciação” (CERTEAU, 1999, p. 40). Mediante tais bases, a maneira de “falar” do inscridor confirma-se configurada no limiar entre a imanência e a transcendência da semiose trazida à luz. Enquanto as regras de estruturação da prática, não alheias às coerções materiais e formais do suporte, orientam a ação em curso, o “eu” falante se constitui em relação à alteridade. Entretanto – e

13 No estudo intitulado *A origem da obra de arte*, Heidegger (2010, p. 113), ao interrogar como a “obra” instala um mundo, destaca o princípio de utilidade vinculado ao material (pedra, madeira, bronze etc.) como o que se afasta da própria obra de arte: “Quando da fabricação do utensílio, por exemplo, o machado, a pedra é utilizada e gasta. Ela desaparece na serventia”. O filósofo passa então a falar da obra de arte: “A obra-templo, ao contrário, no que ela instala um mundo, não deixa a matéria desaparecer, mas, sim aparecer no primeiro plano e, na verdade, no aberto do mundo da obra”. O autor completa: “Tudo isso surge no que a obra se retira do maciço e peso da pedra, na firmeza e flexibilidade da madeira, na dureza e brilho do bronze, no luzir e escurecer da cor, no soar do som e na força nomeadora da palavra”. Na vizinhança da semiótica com a fenomenologia, reconhecemos aí alguma proximidade com o conceito semiótico de suporte (FONTANILLE, 2005).

14 Relembramos que Certeau (1999) alude ao fato de que em grego, *poiên*, base do termo *poética*, refere-se ao ato de criar, inventar, gerar, vinculado à *fabricação* de um produto.

15 Nós tomamos a expressão “enunciabilidade” de estudo feito por Fontanille e Couégnas (2018, p. 236-237, tradução nossa) sobre regimes semióticos, tidos como fundamentos da cultura. Os autores tratam, nessa pesquisa, de quatro regimes semióticos, a saber: 1. o processo de segmentação e de estabelecimento das relações entre as unidades – os signos; 2. o processo de totalização do sentido: – as obras (os textos, os objetos); 3. o processo de regulação cursiva do sentido – as práticas, as formas de vida; 4. o processo existencial – os modos de existência, os modos de identificação e os tipos de semiosfera. A partir dessa esquematização sobre os regimes semióticos, os autores acrescentam que a única previsibilidade na composição de tais regimes “reside no encontro entre características gerais de uma semiose”. Enfatizam, como fator de previsibilidade dos regimes referidos, a predisposição ou “a ‘enunciabilidade’ deste ou daquele setor da atividade humana”.

tirando proveito dos postulados do autor de *Práticas semióticas* (FONTANILLE, 2008) –, podemos acrescentar que esse “eu” falante, não restrito à enunciação enunciada em cada muro, mas concebido como actante da ação em curso, logo como *práxis*, implica a tensão permanente entre “a acomodação programada e a acomodação inventada, entre a pré-esquemática e a abertura à alteridade” (FONTANILLE, 2008, p. 5, tradução nossa). Alteridade e transcendência são noções complementares.

A alteridade constituinte da identidade do artista inscriptor compõe uma transcendência que se torna imanente. Tal transcendência se instala não somente na interação necessária com o actante da prática interpretativa, mas também junto à função exercida tanto pelo suporte como pelo ambiente, os quais “estavam lá”, como “coisas do mundo”. Uma vez postas em realce pela visada do actante da prática, as “coisas do mundo” revelam a polissensorialidade do objeto semiótico criado.

Diante do conjunto de circunstâncias que compõem o mundo contingente, “o ato de fazer inscrições urbanas” exige do actante alguns ajustamentos. É no âmbito de tais ajustamentos que o inscriptor imprime as marcas de sua presença sobre os muros da cidade. *Ajustamento a...* é gesto orientado para o transcendente. Não é, porém, o transcendente entendido como uma abstração universal das coisas ou da “carne” do mundo. Ao contrário, a transcendência reivindicada pelas inscrições urbanas é “pequena” e “boa”. De um lado, ela se apresenta segundo o caráter finito das circunstâncias mundanas implicadas. De outro, o actante da prática é confirmado como um sujeito inserido na historicidade dos acontecimentos. As coerções do suporte e do ambiente imediato são um exemplo dessa transcendência “pequena” e “boa”¹⁶.

Junto a tal transcendência, desponta o gesto de pintar os muros com *spray*. Não obtido a partir de seu resultado, mas a partir da “totalidade do processo”, o gesto implica os ajustamentos aos imprevistos criados pela situação¹⁷. Esses pressupostos ajudam a pensar o estilo como uma estrutura aberta ao mundo.

Por meio de “enunciações pedestres” (CERTEAU, 1999, p. 177), o estilo das inscrições urbanas destaca a astúcia do grafiteiro. Esse estilo implica gestos equivalentes àqueles sintetizados pelo autor para a *tática*. Certeau reafirma seu conceito de *tática* mediante estas declarações: “[Ela] Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Ai vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia” (CERTEAU, 1999, p. 101). O autor ainda afirma:

A tática não tem por lugar senão o do outro. [...] Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Ela aproveita as “ocasiões” e delas depende [...]. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante (CERTEAU, 1999, p. 100-101).

16 A propósito da noção de uma transcendência pequena e boa, oposta a uma transcendência grande e ruim, ver estudo de Fontanille e Couégnas (2018), em que os autores, com apoio na obra de Bruno Latour, afirmam: “Aquilo que Bruno Latour revela no seu estudo *Enquête sur les modes d’existence* é a distinção entre o Ser enquanto ser, e o Ser enquanto outro. O primeiro implica essências, enquanto o segundo requer condições de subsistência. Latour chega então a distinguir a ‘grande’ (e má) transcendência, e a ‘pequena’ (e boa) transcendência” (FONTANILLE; COUÉGNAS, 2018, p. 232, tradução nossa).

17 “Diferentemente do ato ou da ação, o gesto, como o acontecimento, é apreendido de modo que a totalidade do processo seja levada em conta, e não apenas seu resultado ou a transformação que ele produz”, dizem Greimas e Fontanille (2014, p. 21), em estudo sobre o “belo gesto”.

Tais gestos esmiuçados por Certeau para as táticas reaparecem nas inscrições urbanas, compondo o *éthos* da prática. Trata-se do *éthos* compreendido como um “conjunto de formas sensíveis e observáveis no comportamento do ator”, como sublinha Fontanille (2008, p. 265-266, tradução nossa)¹⁸. Se aceitarmos que se compõe, entre as manifestações do comportamento do grafiteiro, um modo contínuo de inventar “uma maneira própria de caminhar através da floresta de produtos impostos”, como está especificado na abertura do original francês da obra (CERTEAU, 1990, tradução nossa), o *éthos* da prática confirmará, por sua própria constituição, a função daquela “pequena” e “boa” transcendência¹⁹. A metáfora usada como “floresta dos produtos impostos” para expressar aquilo que se impõe ao consumidor remete à presença do outro – a alteridade que constitui a identidade astuta do grafiteiro.

DO ÉTHOS DA PRÁTICA AOS ESTILOS AUTORAIS²⁰

Os muros grafitados que examinamos confirmam o estilo como um fato diferencial. Algumas inscrições, como discurso e como objeto semiótico, reforçam a historicidade dos conflitos sociais. Afinadas com a polêmica pública, elas realçam temas concernentes ao funcionamento da sociedade. Nesse caso, o grafiteiro se apresenta mediante a relevância de um papel temático ancorado no ato predicativo de julgamento, o que favorece comportamentos estratégicos ligados à militância. Outras inscrições se afastam dessa finalidade. Orientadas pelo robustecimento da estesia da linguagem, elas aumentam a poeticidade do ato de grafitar. Estas últimas, que minimizam a força do acento imprimido no posicionamento social do ator, reforçam o *páthos* como um corpo entregue ao impacto estésico promovido pela linguagem transformada em prática.

As inscrições inclinadas a incorporar a polêmica social ancoram-se num contrato enunciativo que propõe a veridicção em conformidade com uma verdade testemunhável, que costuma ser legitimada midiaticamente. O *éthos* que aí se constitui é fortemente persuasivo. Por sua vez, as inscrições não delimitadas por uma finalidade persuasiva, a qual se apresentaria como o *télos* ou a finalidade argumentativa centralizadora, revelam-se *autotélicas*. Junto a estas últimas, se produz a relevância da expressão diante do conteúdo na organização da função semiótica.

18 Temos falado em *éthos* como actante operador da prática e como ator da enunciação. O último conceito aparece ilustrado por Greimas e Courtés (2008, p. 45) na alusão que os autores fazem a “Baudelaire”, enquanto se define pela totalidade de seus discursos”. Logo, para falar dos estilos autorais, referimo-nos ao actante da enunciação enunciada em cada texto e em determinada totalidade que os enfeixa. Entretanto, assim como o *texte-enunciado* é considerado um dos níveis de pertinência das práticas (FONTANILLE, 2008), a relação entre os estilos de autores e os estilos estratégicos vinculados às práticas não pode ser de exclusão. Afinal, tanto o *éthos* da prática como aquele relacionado ao estilo de um autor cuidam do sentido da ação em curso – o estilo autoral, circunscrito a um efeito de individualidade homologável a determinada assinatura; o estilo da prática, correspondente a uma enunciação alargada ou a uma *práxis* alusiva a um actante coletivo. Ambos são pensados em função de uma ética “que se exprime na maneira de fazer” (FONTANILLE, 2008, p. 3, tradução nossa).

19 Na apresentação da obra referida, está exposto que Certeau realça uma criatividade das pessoas comuns, tidas como consumidores passivos das práticas culturais contemporâneas. Segundo essa apresentação, Certeau elucida as sutilezas e as astúcias que compõem o gesto (de tais cidadãos) de inventar para si “uma ‘maneira própria’ de caminhar através da floresta dos produtos impostos” (“une ‘manière propre’ de cheminer à travers la forêt des produits imposés”).

20 Examinaremos os estilos autorais, entre os quais figuram inscrições anônimas, pois o importante é o efeito de identidade associado ao reconhecimento ou à identificação resultante (cf. GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 251-252). Para isso, tem de ser recorrente.

Dessas duas tendências, em princípio opostas, emergem diferentes estilos ou diferentes maneiras de fazer inscrição urbana. Entretanto, a oposição não funda uma dicotomia, em que um termo excluiria o outro. Os opostos se estabelecem ao longo de uma linha de força acentual imprimida nos valores tratados como valências²¹. Entre os estilos opostos, cujas valências imprimidas no acento de sentido são máximas, ordenam-se os estilos de valência mediana. Desse modo, os estilos de autor são dispostos segundo uma gradação, para mais ou para menos, do impacto do acento de sentido – formulação que fazemos com base nos estudos de Zilberberg (2011).

Por sua vez, Zilberberg (2006, p. 145) sugere, como vetor de desenvolvimento das semioses, duas dimensões: a estetização, que promove a ativação da estesia do objeto, e a moralização, que torna passivo o princípio de estesia. O autor considera igualmente que uma relação de dominância existe entre essas duas dimensões. Segundo nossa hipótese, os modos de fazer grafite determinam a predominância de uma dimensão sobre a outra. De um lado, estão as inscrições urbanas que privilegiam a moralização, imprimindo na denúncia social o acento máximo de acento de sentido. Nessas condições, o ator da enunciação se compõe no cumprimento pleno dos papéis de defensor da causa pública. De outro lado, há as inscrições urbanas que priorizam a estetização do espaço visado. Neste último caso, os papéis temáticos vinculados à participação social perdem a força ou o ímpeto sensível e entram numa zona do *in-acento* do sentido²².

Partindo dessas considerações, nós podemos identificar, de um lado, inscrições urbanas que sublinham a eficácia da participação social do ator, acentuando a moralização dos valores e, de outro, aquelas que privilegiam o impacto do princípio de estetização da linguagem. Para estas últimas, o gesto de denúncia ou de protesto social é minimizado. Em ambas as frentes se compõe um *páthos* cravado no “estado de alma” da inquietude, contíguo a uma insatisfação que, constitutiva da *disposição* do sujeito, expressa um modo oblíquo de apropriar-se do espaço urbano²³.

Observemos as inscrições.

21 O conceito de valência aparece em *Tensão e significação* (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 52) como o “valor do valor” ou o “elemento analítico do valor”. Em estudo feito por Zilberberg (2011, p. 201) sobre “a grandeza do espaço percebido”, a valência é sugerida como a gradação de acento sensível do valor, gradação que, aplicada ao próprio espaço, oscila entre o que é colossal e o que é minúsculo. O autor lembra que o elemento *colossal*, “caro à arte barroca”, compõe-se mediante uma “valência plena de grandeza e uma valência nula de pequenez”, esta correspondente ao minúsculo. O acento sensível pensado na malha desses estudos tensivos auxilia o entendimento da gradação da força estética das semioses.

22 Zilberberg (2011, p. 108-109), ao discorrer sobre a tonicidade mais concentrada ou menos do acento do sentido, propõe a “área do acento”, cravada na zona mais forte da intensidade dos afetos. Propõe também, em correlação com aquela, a “área do *in-acento*”. A última, segundo o autor, está disposta ao longo da extensidade, que diz respeito aos “estados das coisas” (ZILBERBERG, 2011, p. 287).

23 As paixões, na perspectiva da semiótica, são consideradas efeitos de sentido, logo, construção discursiva. Para o entendimento da inquietude como efeito passional apreendido nos textos, ver Greimas e Fontanille (1993).

Brumadinho: um grafite de denúncia social

Figura 1 – Inscrição situada na esquina da Avenida Paulista com a Rua da Consolação, São Paulo, SP. Norma Discini, janeiro 2020



Somos todos atingidos. O enunciado inscrito com *spray* branco, em letras tipo bastão traçadas sobre a base lisa e azul, emerge do beiral em arco que circunda o conjunto sincrético, disposto na entrada do túnel de acesso a uma galeria subterrânea²⁴.

O conjunto sincrético, delimitado junto à superfície rugosa e cinzenta do prédio, ocupa a base da parede e constrói o grito efêmero de uma denúncia. O grito é efêmero, não somente devido à pressa mediante a qual a inscrição foi produzida, como compete à prática. Ele é efêmero também devido ao risco sempre iminente de apagamento completo da “obra”. Os serviços de higiene e de salubridade pública da cidade apagam as inscrições feitas sobre muros “roubados”. Paralelamente, outras inscrições costumam sobrepor-se às antigas, como é o caso desse nosso exemplar, já desaparecido quase completamente.

Juntamente com essa inscrição, emerge o conjunto significativo, cuja dimensão veridictória está ancorada em dados factuais. Desse modo, *Brumadinho* traz à luz a sintagmática da mídia, que noticiou e ainda noticia a tragédia ambiental. Desde 2019, e até os dias hoje, o jornal registra o desastre que ocorreu em Brumadinho, cidade do estado de Minas Gerais. Uma reportagem da *Folha de S.Paulo*, de 28 de maio de 2021 (p. B7), traz a notícia de que, em 25 de janeiro de 2019, o rompimento acidental de uma das barragens da hidroelettrica chamada Vale (Vale do Rio Doce), na região de Brumadinho, “provocou a morte de 270 pessoas, sendo que 10 corpos ainda não foram encontrados”. No grafite, o nome *Brumadinho*, inscrito em tom amarelo na extremidade direita e inferior do arco, em segmento próximo ao piso de cimento da calçada, sintetiza a direção argumentativa da denúncia e do ataque. Ambos os gestos são declaradamente assumidos

²⁴ A noção de conjunto sincrético diz respeito à manifestação textual que reúne de modo indissolúvel a linguagem verbal e a visual para veicular determinado conteúdo, proposto por uma enunciação única, a enunciação sincrética, conforme sugere Floch (1986, p. 217-219).

por Mundano em sua assinatura inscrita debaixo do nome *Brumadinho*. O suporte favorece direções, orientações e segmentações para a composição da inscrição urbana.

As frases, cuja lisibilidade é facilitada pelo tamanho e tipo dos caracteres, criam condições para a apreensão imediata do sentido, o que é adequado ao olhar dos passantes que transitam nesse lugar central de São Paulo. Se, de um lado, o conteúdo veiculado pelo enunciado sincrético se torna acessível ao transeunte, mesmo o apressado, de outro, o princípio de estesia ou de sensibilidade estética não deixa de fluir entre o muro e a inscrição que ele *suporta*. O princípio de estetização do objeto e da prática está lá, como um “distúrbio do sentido”, como diz Fontanille (1993, p. 6, tradução nossa)²⁵. Mas a estetização não se afirma como dominante. A necessidade de persuadir é a orientação definitiva.

O lucro acima de tudo, a lama em cima de todos: nesses dois segmentos, paralelismo sintático e semântico favorecido pela repetição das expressões *acima de tudo/ acima de todos*; o ritmo métrico regular, que forja para cada parte uma sugestão de versos heptassílabos; o esboço de aliteração estabelecido entre *lucro* e *lama*; o encadeamento imprevisto entre o sentido de *lucro* e *lama* e os subentendidos decorrentes são recursos que permitem à força poética da linguagem ganhar um acento notável. Uma força ou um elã estésico faz aumentar em intensidade a composição da cena grafitada. Juntamente com tais recursos, a denúncia se sobreleva na sequência #*ValeAssassina, Justiça, #Brumadinho*²⁶. O *éthos* beligerante de Mundano favorece condições para a emergência do *páthos* da forte insatisfação política.

O impacto do afeto ascende em intensidade, na medida em que os atores são representados figurativamente com os pés fincados na lama e entre o lixo que boia na lama. Se as vozes em coro clamam por justiça, conforme realçado pela organização do conjunto sincrético, isso não ocorre sem estar em consonância com as coerções do suporte. Um desdobramento surpreendente do próprio suporte se dá a ver. A grade de ferro aberta, que funciona como portão de entrada para uma passagem subterrânea designada “Passagem Literária”, recobre a parte esquerda da parede e sugere metaforicamente uma prisão. A metáfora criada pela contingência do suporte compõe a intensidade do ato predicativo de julgamento – ato filtrado pela crítica social. A voz do grafitador se confirma por meio de um “discurso apaixonado, perturbado pela ‘paixão’” (GREIMAS, 2014, p. 253).

Saudades do velho [Rio] Paraopeba. O rompimento da barragem liberou no seu entorno milhões de metros cúbicos de detritos e material poluente. Parte desse lixo alcançou o Rio Paraopeba e ainda polui suas águas. Em *crescendum* de impacto, ordenam-se as notificações dos cartazes, para que a dor se concentre na declaração *Não foi acidente foi crime*. Enquanto a assinatura *Mundano 19* confirma o ator como o sujeito que assume a responsabilidade da denúncia, o estilo autoral, fundamentado no *éthos* beligerante, potencializa o *páthos* da insatisfação – uma insatisfação direcionada à construção da cidadania. O grafite se cumpre nas dimensões ética e estética.

25 Fontanille, comentando o que ele chama de “virada estética da semiótica”, refere-se a um “fazer estético”, cuja definição se alinharia a um “*ébranlement du sens*” (distúrbio do sentido) (FONTANILLE, 1993, p. 6, tradução nossa).

26 O símbolo #, marca de entrada das expressões-chave nas mídias sociais, introduz um código para a comunicação.

Arrozfeijãoganjah

Figura 2 – Inscrição situada no bairro Bela Vista, São Paulo, SP. Norma Discini, janeiro 2020



Estamos diante de um actante coletivo vinculado a uma coletividade específica: o grupo que defende o uso legalizado da maconha²⁷. Ao justapor *arrozfeijão* ao termo *ganjah*, a inscrição confere a ambos os segmentos uma equivalência axiológica eufórica²⁸. Para isso, ela cruza, não sem tensão, a isotopia do alimento com aquela relativa ao uso da marijuana. Em gesto simultâneo, ela sugere uma réplica irônica ao segmento “o pão nosso de cada dia”, da oração *Pai Nosso*. Na cultura brasileira, a evocação é possível devido ao fato de que o arroz e o feijão, componentes da refeição cotidiana de grande parte da população, aludem ao “pão nosso de cada dia”. A marijuana, aí incluída não somente entre os hábitos alimentares de uma cultura, mas também entre as coisas simples da vida, sai beneficiada dessa alusão. O manuscrito anônimo e recorrente pelos bairros da cidade, ao compor a reunião das unidades lexicais, cujo valor de unidade é atenuado para que o todo do sentido se sobreponha, acaba por confirmar o estatuto de uma assinatura autoral.

Renovado a cada vez em que foi inscrito em paredes variadas da cidade e em portas de garagens, o enunciado traz à percepção marcas dos gestos do grafiteiro. Por meio dessas marcas, deparamos com o sujeito que, mediante um *spray* de bico fino e em posição próxima ao suporte, garante o traçado fino das letras²⁹. A opção pelo traçado à mão e a sugestão de proximidade do corpo junto ao suporte evocam a singularidade da presença, apesar da evidência de um princípio de reprodutibilidade, não estranho à natureza do suporte escolhido. Sobre a platitude do suporte, apresenta-se a mesma escrita cursiva desenvolvida em lineari-

27 Zilberberg (1985, p. 24, tradução nossa), em estudo sobre o actante coletivo, distingue aquilo que pertence ao coletivo daquilo que diz respeito a uma coletividade. O autor também sugere que “na oposição coletivo/individual, o termo extenso, capaz de designar a dimensão em sua totalidade, seria ‘coletivo’, estando o pertencimento [a essa dimensão] em princípio adquirido”.

28 *Ganjah/ganja*, nessa inscrição, é termo que alude à *cannabis* (maconha).

29 Se o grafiteiro se posicionasse mais longe do suporte, ele produziria traços mais grossos e maior gotejamento, sempre dependendo do tamanho da abertura do bico do *spray*.

dade horizontal, apesar das mínimas variações que encontramos entre uma inscrição e outra. Também de modo recorrente, o suporte oferece à inscrição uma superfície praticamente limpa de outros apelos figurativos e plásticos, o que viabiliza a função de um foco que capta, no modo da centralidade, o olhar do “receptor”.

A centralidade do visível é criada pelos recursos formais da superfície ocupada, isto é, pela orientação topológica que o suporte confere ao conjunto da inscrição³⁰. Lado a lado com tal centralidade, compõe-se uma peculiar “modalização cognitiva do espaço” (FONTANILLE, 1989, p. 55, tradução nossa), a qual garante, junto ao observador, condições de livre acesso ao objeto visado. Assim acontece, enquanto a *exposição* do objeto engendra o “fazer saber” do “informante”³¹. Ao longo das várias ocorrências detectadas de *arrozfeijão ganjah* num mesmo bairro ou em bairros diferentes da cidade, confirma-se a maneira recorrente de falar. Paralelamente, criam-se condições para que, do lado do actante da prática interpretativa, projete-se uma maneira duradoura de *corresponder* a essa inscrição. Para isso, contribui o modo como o suporte oferece ao grafiteiro a superfície de inscrição e ao espectador a superfície de “decifração”, como diria Fontanille (2005, p. 186).

A inscrição *Brumadinho*, se comparada com *arrozfeijão ganjah*, em termos de acessibilidade para o olhar do observador, apresenta outras condições para a “decifração” do objeto. Despontam obstruções parciais para o olhar do observador na superfície visível de *Brumadinho*, não de *arrozfeijão ganjah*, esta última caracterizada pela absoluta acessibilidade da leitura. As obstruções da visibilidade, que emergem da comparação entre ambas as inscrições, acabam por apresentar, na inscrição *Brumadinho*, um grau maior de intensidade para o gesto de leitura. A tonicidade da crítica social confirma-se lá cada vez mais recrudescida, na medida em que nos deparamos com a inscrição-protesto *arrozfeijão ganjah*.

Vejamus uma hipótese que ilustra uma das leituras passíveis de ser suscitadas pela inscrição que acusa o crime ambiental ocorrido em Minas Gerais: “Quanto mais a inscrição *Brumadinho* apresenta obstruções para o meu olhar, mais eu quero desvelar seus significados”. Essa hipótese é contígua à outra: “Apesar das obstruções que a inscrição cria para o meu olhar, eu quero desvendar seu significado”. No caso da realização desse tipo de presença leitora, o *páthos*, como imagem do enunciatário, se criará conforme um princípio concessivo. Firma-se a possibilidade de configurar-se um passante entregue a um afeto tonificado, dirigido pela finalidade de participação em causas sociais³².

Por sua vez, em combinação com o tom lúdico da voz emergente de *arrozfeijão ganjah*, a acessibilidade de leitura preparará, entre outras, uma *disposição* afetiva átona, porque implicativa. A hipótese implicativa é: “Leio rápido a inscrição, porque está totalmente acessível”. A última leitura requer menor esforço, ela ou ímpeto sensível. Nela o enunciado desponta regido por um acento sensível decrescente, ou pela queda do valor de impacto nas emoções sentidas.

30 Fontanille (2005), em seu estudo sobre a função do suporte na constituição dos textos como objetos semióticos, distingue o que é a materialidade do suporte (ou o suporte material) do que ele nomeia *suporte formal*. Este último, definido como “a estrutura de acolhimento das inscrições” (FONTANILLE, 2005, p. 186, tradução nossa), também é sugerido pelo autor como uma superfície que contém um conjunto de regras topológicas de orientação para a semiose em curso.

31 Essa reflexão se baseia no estudo feito por Fontanille sobre o actante observador posto em relação com o espaço de observação (FONTANILLE, 1989, p. 50-63).

32 Zilberberg (2011, p. 99) afirma dar um exemplo didático das relações concessivas e implicativas que operam na construção das semioses, através destas frases: “Ele se afogou porque não sabia nadar” (implicação); “ele se afogou, embora soubesse nadar” (concessão). Zilberberg alerta que o primeiro caso soa átono e o segundo, tônico.

Brumadinho e arrozfeijãoganjah. Cada estilo individual, mediante ajustes e estratégias próprias, compõe o conjunto englobante de significação, que é a prática. A recíproca é verdadeira. A prática compõe os estilos dos autores. Apesar das distintas soluções estéticas empregadas, ambas as inscrições se aproximam na dimensão axiológica³³. Ambas defendem a atitude de enfrentamento em relação aos sistemas de crenças sociais tidos como perversos, em *Brumadinho*, e adversos, em *arrozfeijãoganjah*. Entre um oponente considerado perverso e outro considerado adverso, confirma-se a distinta gradação de impacto do acento de sentido. Lá, o impacto é maior, e cá, menor. Ambas as inscrições, cada uma a seu modo, configuram “identidades refratárias” a sistemas de ideias dominantes em determinadas sociedades³⁴. A inscrição urbana que apresentamos em seguida admite a hipótese de sua instalação num polo oposto àquele de *Brumadinho* e de seu par *arrozfeijãoganjah*.

Quando você flerta comigo... Quando me faz chorar..

Figura 3 – Inscrição feita no Minhocão, São Paulo, SP. Norma Discini, janeiro 2020



Essa inscrição foi feita sobre a base de cimento que sustenta a grade de proteção de uma via expressa elevada, popularmente conhecida como Minhocão.

³³ A semiótica discursiva considera a axiologização dos valores a partir do investimento, nos valores, da categoria tímica *euforia versus disforia*; *euforia* – valor do Bem – *versus disforia* – valor do Mal. A categoria tímica compõe a dêixis positiva e a negativa (aquela, *eufórica*, esta *disfórica*), componentes ambas das relações semióticas fundamentais da geração do sentido (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 48).

³⁴ A noção de “identidades refratárias”, como microrresistências a sistemas de crenças sociais dominantes numa sociedade, foi formulada por Genin (2013, p. 16, tradução nossa), em seu estudo sobre a arte urbana.

Tal via liga o centro da cidade a um bairro próximo. Com aparência de um viaduto, a via *expressa*, assim denominada em razão da circulação rápida que ela permite aos veículos, fica bloqueada ao tráfego nos domingos e feriados. Os pedestres têm então a liberdade de ocupar a “ponte” para caminhadas ao ar livre. O grafiteiro anônimo, aproveitando-se de uma brecha que ele “caçou” em meio às coerções do ambiente, constrói, conjuntamente a essas coerções e não apesar delas, um *éthos* de resistência. É a resistência à compactação física e simbólica que caracteriza a paisagem urbana.

Ambas as frases, por meio de um paralelismo sintático e semântico, fazem uma declaração de amor jocosa a um passante ou a uma passante. Junto ao simulacro de ingenuidade, criado tanto pelo conteúdo veiculado como pela organização do “letreiro”, compõe-se a gratuidade de um humor ligeiro. Inscritos na borda que arremata a grade de proteção da via expressa, os enunciados oferecem ao pedestre a possibilidade de apreciar a inscrição no ritmo previsto pelo conjunto significante, composto pelos textos-enunciados, pela função do suporte e pela intervenção dos fatores ambientais. Os enunciados, que emergem de um suporte organicamente ligado àquele “pedaço” do ambiente urbano, manifestam o gesto de exprimir a insatisfação decorrente de uma expectativa amorosa frustrada. Uma combinação de estados passionais movidos por um contrato fiduciário fica subentendida. O sujeito espera que o outro não o faça sofrer. Sua espera é frustrada. A essa frustração sentida pelo sujeito – já que a pessoa amada o fez chorar –, a inscrição apresenta uma resolução imprevista: a dor do maxilar (*meu maxilar dói*). O imprevisto calcado na figura dessa dor física pontual se alinha ao efeito de humor.

Se, de um lado, a intensidade da dor amorosa decai em razão do efeito de humor, de outro, uma estesia robusta é construída, por meio da relação especular entre as frases. A disposição frontal e recíproca entre elas, criada pelo suporte, favorece condições para tanto. A função do suporte na composição do texto como objeto semiótico e deste como componente da prática de grafitar é, portanto, iluminada. A tonificação estética se confirma atrelada às coerções do suporte e ao uso feito desta parcela da paisagem urbana.

Mediante o conjunto criado, as frases acabam por encarnar a polissensorialidade da cidade. Concomitantemente ao destaque dado a essa polissensorialidade, a disposição frontal e recíproca dos dois segmentos do muro convoca o observador como um corpo em movimento giratório. Esse observador, cuja audição é atravessada pelos sons dos carros que circulam sob a via rápida, é absorvido pelo movimento giratório a que é conduzido ao interagir com a inscrição. Deslocando-se entre ambas as inscrições unidas por reivindicação recíproca, ele é igualmente impregnado pelas cores locais e pela luminosidade, que encontra seu limite no túnel fronteiriço. O leitor dessa declaração de amor torna-se *exposto* à experiência de vivenciar o espaço urbano, tal qual “fabricado” pelo grafite.

Essa inscrição nos coloca, portanto, diante de um estilo que compõe um *éthos* lúdico, não descolado, porém, de uma atitude ética. Tal atitude lembra os “gestos hábeis do ‘fraco’ na ordem estabelecida pelo ‘forte’”, como disse Certeau (1999, p. 104), ao referir-se à função das táticas junto às práticas cotidianas estudadas por ele³⁵. A aparentemente puéril declaração de amor, inscrita no

35 “Habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar, todas essas atividades parecem corresponder às características das astúcias e das surpresas táticas: gestos hábeis do ‘fraco’ na ordem estabelecida pelo ‘forte’, arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores, mobilidades nas manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos” (CERTEAU, 1999, p. 103).

muro de proteção do Minhocão, é investida de um caráter ético e estético que elucida as condições de emergência do estilo da prática.

NOTA FINAL

A “fabricação” do espaço promovida como *poiese* pelo conjunto de inscrições aqui examinadas confirma a definição de espaço dada por Certeau (1999, p. 202): “o espaço é um lugar praticado”. Se pensarmos que diferentes bairros da cidade acabam por ser unidos pela ética e pela estética das inscrições urbanas, podemos afirmar que o espaço urbano “fabricado” pela prática confirma-a como um conjunto significante extenso, do qual emergem “lugares conjuntivos” unidos por elipse. O autor de *A invenção do cotidiano: artes do fazer* (p. 180-181), ao referir-se à “gesta ambulatória” (p. 180) como fator que opera no espaço por meio de elipses entre “lugares conjuntivos” (p. 181), declara que “toda caminhada continua saltando, saltitando, como a criança, ‘num pé só’”. Ele afirma também:

A gesta ambulatória joga com as organizações espaciais, por mais panópticas que sejam: ela não lhes é nem estranha (não se passa alhures) nem conforme (não recebe delas a sua identidade). Aí ela cria algo sombrio e equívoco (p. 180).

Mas, para que servem, de fato, as inscrições urbanas? Tais inscrições não podem perder sua *inutilidade*, eis uma conclusão, entendido o *inútil* como vetor da função estética da linguagem. Valéry (2011, p. 108-109), ao aludir ao homem que olha para a concha fabricada por mãos humanas, interroga:

Por que foi feito esse objeto? *Mas para o que serve, digo-me, aquilo que os artistas produzem? O que eles fazem pertence a uma espécie singular: nada o exige, nada de vital o prescreve.* Isso absolutamente não provém de uma necessidade que, aliás, o determinaria inteiramente, e também não há a menor probabilidade de atribuí-lo ao “acaso”.

SEMIOTICS AND URBAN INSCRIPTIONS

Abstract: How can we describe the emerging meaning of phrases and drawings inscribed on the walls of the city? How can we think about the meaning generated within each urban inscription, assuming that the utterance presupposes the enunciative act performed in the gesture of making graffiti? How can we relate such a gesture to the rhetorical notions of *éthos* and *páthos*? We shall return to these questions while we seek to recognize emerging styles of the practice triggered by urban inscriptions. In order to do this, we take discursive semiotics as a basis while paying attention to the boundaries of this theoretical project with studies related to the Humanities, by examining urban inscriptions collected from central districts in the city of São Paulo, Brazil.

Keywords: Urban inscriptions. *Éthos*. *Páthos*. Style. Semiotic Practices.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, R. *Apologia da polêmica*. São Paulo: Contexto, 2017.

- ARAÚJO, P. O artista, grafiteiro e educador Mauro Neri conversa com a Trip sobre o projeto Ver A Cidade e a oportunidade de espalhar sua mensagem por aí. *Revista Trip*, 7 maio 2019. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-grafiteiro-e-educador-mauro-neri-conversa-com-a-trip-sobre-seu-trabalho-e-suas-andancas-pelo-mundo>. Acesso em: 26 ago. 2022.
- ARISTÓTELES. *Rhétorique*, livre I. Paris: Gallimard, 1991 [IV a.C.].
- BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.
- BEYAERT-GESLIN, A. (dir.). *Sémiotique et écriture urbaines*. Bordeaux: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2022.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- CERTEAU, M. de. *L'invention du quotidien: arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- FLOCH, J.-M. *Sémiotique, marketing et communication: sous les signes, les stratégies*. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- FLOCH, J.-M. Syncréticas (sémiotiques). In: GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986. tome 2, p. 217-219.
- FONTANILLE, J. Écritures: du support matériel au support formel. In: KLOCK-FONTANILLE, I.; ARABYAN, M. (dir.). *Les écritures entre support et surface*. Paris: L'Harmattan, 2005. p. 183-200.
- FONTANILLE, J. *Les espaces subjectifs: introduction à la sémiotique de l'observateur (discours – peinture – cinema)*. Paris: Hachette, 1989.
- FONTANILLE, J. Les formes de vie: présentation. *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry*, v. 13, n. 1-2, p. 5-12, 1993.
- FONTANILLE, J. *Pratiques sémiotiques*. Paris: PUF, 2008.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001.
- FONTANILLE, J.; COUÉGNAS, N. *Terres de sens: essai d'anthroposemiotique*. Limoges: Pulim, 2018.
- GENIN, C. *Le street art au tournant: reconnaissance d'un genre*. Bruxelas: Les Impressions Nouvelles, 2013.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. São Paulo: Edusp, 2014.
- GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette Université, 1986. tome 2.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. O belo gesto. In: NASCIMENTO, E. M. F. dos S.; ABRIATA, R. V. L. (org.). *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, 2014. p. 13-33.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.
- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HEIDEGGER, M. *Que é isto: a filosofia?* Petrópolis: Vozes, 2018.

- MAINGUENEAU, D. A propósito do *éthos*. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.). *Éthos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 10-29.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MUNDANO – Série Cada Voz (2021). [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (6 min.). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PaDNILx84zU>. Acesso em: 26 ago. 2022.
- OBSERVATÓRIO CIDADANIA, CULTURA E CIDADE. *Flanêur(ismo)*. [s. d.]. Disponível em: <http://www.observatorioculturaecidade.ufscar.br/acervo/resenhas/flaneurismo-2/>. Acesso em: 29 ago. 2022.
- RICCEUR, P. *A metáfora viva*. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015.
- SP-ARTE. Artistas. Mundano. [s. d.]. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/artistas/mundano/>. Acesso em: 26 ago. 2022.
- VALÉRY, P. *Variedades*. Organização e introdução João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- ZILBERBERG, C. Dissentements, consentements. *Actes Sémiotiques*, v. VIII, n. 34, p. 21-34, 1985.
- ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006.