

Maurília de Souza Gomes
José Ricardo Pinto Carvalheiro

Universidade da Beira Interior
Portugal

Graffiti and social criticism: a discursive analysis of the indigenous figure in Cranio's art

This paper discusses graffiti as manifestation of urban culture. It seeks to reflect this art as symbolic appropriation of public space, which has its origin associated with cave paintings and passes through the writings and drawings of civilizations of the Old Age. Graffiti, which today presents itself as cultural mark of the metropolises, circulating among protest speeches, political and cultural resistance, among others. This article analyzed the work of Brazilian artist Cranio, who uses the figure of a blue indigenous - as symbol of his art, associated with an approach of resistance and social criticism. The Critical Discourse Analysis proposed to Fairclough is the theoretical and methodological approach selected to based this work.

Keywords

Graffiti, urban art, indigenous, critical discourse analysis, cultural representation.

Graffiti e crítica social: uma análise discursiva da figura do 'índio' na arte de Cranio

Este artigo problematiza o graffiti como manifestação da cultura urbana. Busca refletir esta arte como uma apropriação simbólica do espaço público, que tem sua origem associada às pinturas rupestres e que passa pelos escritos e desenhos das civilizações da Idade Antiga. O graffiti, que, hoje, se apresenta como marca cultural das metrópoles, circulando entre discursos de protesto, resistência político-cultural, entre outros. Este artigo analisou o trabalho do artista brasileiro Cranio, que utiliza a figura de um 'índio' azul - como marca de sua arte, associada a uma abordagem de resistência e crítica social. A abordagem teórico e metodológica é a Análise Crítica do Discurso (ACD), baseada no modelo metodológico tridimensional, proposto por Fairclough (1997).

Palavras-chave

Graffiti, arte urbana, indígena, análise crítica do discurso, representação cultural.

Introdução

A arte do *graffiti* - plural da palavra italiana *graffito*, derivada do Grego *graphein*, verbo que significa escrever, desenhar - que atualmente ocupa de forma simbólica o espaço público das metrópoles, propagou-se graças à irreverência e à contestação das gerações jovens dos anos 1970 e 1980, utilizando de seus talentos artísticos (música, dança, pintura etc.) para circular discursos de protesto, resistência político-cultural, apesar do ocultamento dos media.

Inicialmente, faz-se necessário estabelecer as diferenças entre *graffiti* e pichação. A primeira delas está relacionada apresentação. A pichação utiliza-se da linguagem verbal, da escrita de palavras, para deixar sua mensagem, enquanto o *graffiti* lança mão de elementos visuais para ocupar o espaço público a partir do desenho livre ou estêncil. No *graffiti*, as inscrições verbais são complementares e servem apenas de suporte aos elementos pictóricos.

Outra distinção entre as duas formas de expressão é a relação entre o lícito e o ilícito. A pichação, mais próxima das raízes do *graffiti* moderno nova-iorquino, centra-se na marginalidade. Seus autores não dependem de permissão para ocupar espaços públicos ou particulares com suas mensagens protesto ou simplesmente suas *tags* - como é conhecido no meio a pichação que se resume a assinatura dos nomes reais ou fictícios de seus escritores. Pelo contrário, quanto maior a contravenção e o risco mais respeito seu autor possui junto ao demais *writers*. Assim, as escritas realizadas em locais de difícil acesso ou alta vigilância são colecionadas como triunfos.

O *graffiti*, por sua vez, alcançou nas últimas décadas, *status* de arte. Inserido ao campo das artes visuais, sua prática afastou-se da ilegalidade e ganhou uma perspectiva multidisciplinar ligada ao imaginário juvenil, consolidado pela indústria cinematográfica, banda desenhada, videojogos e moda.

Esta nova perspectiva inseriu no cenário das artes nomes como Jean-Michel Basquiat, que iniciou suas obras nas ruas de Manhattan e tornou-se um dos maiores expoentes do neo-expressionismo e Banksy, conhecido por sua habilidade com estêncil e forte crítica social e política - cujo primeiro trabalho foi identificado na cidade de Bristol, Inglaterra. Em 2018, uma das obras mais conhecidas do artista britânico, *A Menina com o Balão* - originalmente pintada em um muro em Londres - foi transformada quadro e colocada à venda em um leilão na famosa Sotheby's, de Londres. No exato momento em que foi arrematada por 1,4 milhão de libras, um dispositivo eletrônico foi acionado e o desenho cortado em tiras até a precisamente a metade da tela por um picador de papel escondido na própria moldura.

Outros nomes do *graffiti* ganharam visibilidade internacional, como os franceses Blek Le Rat e JR, o americano OBEY, os brasileiros Kobra e OSGEMEOS, os portugueses Bordalo II e Vhils, o alemão DAIM, etc., tanto pelo talento dos artistas que possuem estilos variados, quanto pelo viés crítico de suas obras em relação a temas sociais e políticos.

O *graffiti* chegou ao Brasil no final dos anos 1970, na cidade de São Paulo. Nas décadas seguintes, os artistas brasileiros desenvolveram um estilo diferenciado e se consolidaram no cenário internacional. A cidade recebeu a instalação do Museu Aberto de Arte Urbana do Brasil

(MAAU), constituído por 66 painéis de *graffiti* instalados nos pilares que sustentam o trecho elevado de uma das linhas de metro, com obras de artistas como Binho Ribeiro, Chivitz e Cranio (Braga, 2018; Gontijo, 2012).

Assim com outros nomes já citados, Cranio possui um estilo diferenciado e com crítica social bem demarcada em sua obra, que será objeto de análise para buscar revelar os sentidos presentes nos discursos a partir da retratação da figura do indígena. Com isso, pretende-se conhecer quais representações sociais e significações estão presentes em sua arte.

1. *Graffiti* e ocupação do espaço urbano

A manifestação artística que hoje conhecemos com *graffiti* nasce na pré-história, com as pinturas nas cavernas, passa pela pintura mural nas civilizações antigas e pelo muralismo moderno, com seus diferentes estilos e técnicas modificando-se ao longo dos séculos, até chegar ao momento atual em que caracteriza-se como uma arte urbana. Marca do espaço urbano das metrópoles, a estética do *graffiti* também tem sido incorporada pela publicidade e pela moda, consagrando estilos e artistas ao redor do mundo.

O *graffiti* urbano contemporâneo surge em Nova Iorque, durante a Segunda Guerra Mundial, com jovens fazendo suas assinaturas em muros. Durante os anos 1950, as gangues - fenômeno social típico deste período - passaram a fazer uso deste recurso para demarcar seus territórios. Na década seguinte foi a vez de movimentos de contracultura, partidos políticos e minorias negra e latinas também recorrerem a esta técnica para difundir suas ideias. Contudo, foi durante os anos 1970 que arte tornou-se uma referência urbana de contestação social, presente nos diversos bairros como, Washington Heights, Bronx e Brooklyn (Fernandéz et al, 2000).

Não por acaso, a cidade estadunidense é o berço desta manifestação artística que tem a crítica social como marca de sua expressão. A população nova-iorquina é fruto de diversos processos migratórios que inclui europeus, afro-americanos e latino-americanos, e ao longo de sua história presenciou alterações de modelos econômicos. A substituição da indústria por serviços, que transformou o seu tecido econômico a partir de 1970, intensificou conflitos sociais pré-existentes com a nova configuração dos postos de trabalho e demanda por mão-de-obra qualificada. Este cenário iniciou um processo de terceirização de políticas sociais e diminuição da presença do Estado na educação e na assistência social em áreas mais distantes do centro econômico (*central city*), convertendo os guetos autênticos *inner cities*, apartadas das políticas anglo-saxônicas estabelecidas como oficiais (Diego, 2000). É neste cenário que surge, entre a juventude negra, um movimento que se diferencia da já consolidada cultura soul¹, pois além de ter foco na preservação e na valorização da identidade negra, também renuncia à dominação imposta pela cultura branca protestante anglo-saxônica

¹ Movimento identitário que se desenvolve no seio da comunidade negra norte-americana como resposta às condições de racismo, discriminação e diferenças com a população branca. É resultado da imigração do proletariado rural negro para as áreas urbanas a partir da Grande Depressão em 1929 (Diego, 2000)..

e contesta à ocultação de suas expressões culturais pelos media. O movimento *hip-hop* rompeu o silêncio e levou às ruas manifestações culturais dos movimentos juvenis. A cultura *hip-hop* nasce como forma de resistência, por meio de suas diferentes auto-expressões (as rimas politizadas do rap², as danças acrobáticas da *breakdance*, *DJ'ing*, *skating* e *graffiti*) reivindica necessidades das populações dos bairros periféricos e evidencia as políticas discriminatórias ao difundir lutas por direito à cidadania, à história e à memória coletiva.

Nos anos 1980, a cultura hip-hop, impulsionado pelo mercado musical que promoveu artistas deste movimento (Afrika Bambaataa, Public Enemy, Run-DMC, Dr. Dre e outros), expandiu-se para outros países. Hoje, o graffiti e a pichação estabelecem-se como uma marca cultural das metrópoles. Sua grafia apresenta variações entre protesto, ironia, resistência político-cultural e as pautas identitárias dos grupos sociais a que pertencem seus artistas.

2. Graffiti como representação cultural

Espalhados pelas ruas, em muros, paredes, portas, vagões de comboios ou outro elemento - fixo ou móvel - de ocupação do espaço público, *graffiti* e pichações se destacam na paisagem urbana de grandes cidades como Londres, Berlim, Nova Iorque, Paris e São Paulo. A arte do *graffiti* nasce e se desenvolve como uma clara função de servir de apoio para a expressão da construção social de seus produtores, atuando como prática cultural inscrita em coordenadas particulares, mas que compartilha com outras formas de expressão cultural e artística urbanas emergentes (Diego, 2000).

A mensagem do *graffiti* pode ser de protesto, de resistência cultural e política, mas é sempre uma representação de seu autor. Por representação entende-se a “produção de significado através da linguagem” (Hall, 1997, p. 28). Assim, a produção de significado acontece através da prática, levando em conta as diferentes linguagens utilizadas para simbolizar, representar ou referenciar objetos, pessoas e eventos no que conhecemos como mundo real e ideias imaginárias, fantasias ou abstrações.

Por operar como um sistema representacional³, a linguagem não só possibilita o diálogo, mas também habilita a construção de sentidos e visões compartilhadas de mundo. Dessa forma, um *graffiti* não pode ser analisado apar-

tado do contexto que rodeia seu autor, pois é, ao mesmo tempo, uma representação individual e coletiva.

O artista do *graffiti* utiliza-se das confrontações diretas, da ironia e outros recursos discursivos para representar a identidade. O discurso não apenas como reflete ou representa entidades ou relações sociais, ele os constrói ou os constitui e também posiciona os diferentes sujeitos sociais. Apresenta-se, desse modo, como suporte abstrato de sustentação para variados textos que circulam em uma sociedade, produzindo e reproduzindo ideologias (Fairclough, 1992).

O *graffiti*, em sua essência, manifesta uma reação ao *stablishment* cultural e às injustiças sociais, que partem de um poder institucionalizado pela organização social, política e cultural das sociedades. Poder este exercido pela classe dominante sobre educação, trabalho, família, atividades de lazer, etc. Fairclough (1997) aponta como um aspecto importante desta luta a desnaturalização de convenções existentes e a sua substituição por outras, que se dá a partir da construção cultural e ética, reestruturação de subjetividades e identidades, já que uma concepção hegemônica⁴ requer o desenvolvimento de práticas que naturalizam relações e ideologias específicas e que sejam, em sua maioria, práticas discursivas. Quando naturalizadas, estas convenções discursivas passam a fazer parte do senso comum, assim como os pressupostos ideológicos, e se tornam um mecanismo extremamente eficaz de perpetuação e reprodução de dimensões culturais e ideológicas dominantes.

2. 1 A representação social do indígena no Brasil

O imaginário público coletivo brasileiro carrega uma história de desumanização de seus povos tradicionais, representados, na maioria das vezes, de forma folclórica e distorcida, reforçando preconceitos e negação de alteridade. Sentimentos como medo e rejeição são comuns entre a população não-indígena. Este cenário findou por estabelecer uma relação de estranhamento e afastamento dos povos indígenas com o restante da população (Sousa, 2017). Mesmo entre a população que vive próxima às comunidades indígenas, a imagem do índio é negativa, causada principalmente pelo histórico violento da disputa pela terra e os recursos naturais (Giraldin, 2010).

Contribuiu para esse cenário a resignificação do conceito de aculturação, que tem sua origem nos estudos de Antropologia do século XX e “que significava tanto o processo geral de trocas culturais entre povos com culturas diferentes em situação de contato, quanto a adoção de elementos culturais da sociedade majoritária circundante” (Giraldin, 2010, p. 51). Entretanto, a partir dos olhares de antropólogos formados nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, a ideia de aculturação como perda cultural e substituição da cultura originária pela sociedade majoritária foi amplamente disseminada entre a população, tornando-se quase uma ideologia nacional. Somente a partir da década de 1980, influenciado processo de reversão do quadro de depopulação com o crescimento da popu-

² Abreviação de *rhythm and poetry*. Estilo musical que surge com reação à música disco que estava em alta entre a elite nova-iorquina dos anos 1970.

³ Ao classificar os sistemas representacionais, Hall afirma que o primeiro sistema possui uma função mental, a qual age na formação dos conceitos, por meio de um processo de classificação que organiza do mundo em categorias significativas. De maneira que, se se tiver um conceito para algo, pode-se dizer que se conhece seu significado. O segundo sistema é o da linguagem, no qual os códigos - por serem parte de nossa cultura que aprendemos e internalizamos inconscientemente - são cruciais para o significado e para a representação. O autor estabelece, desta maneira, uma relação de interdependência entre os dois sistemas representacionais, destacando que só podemos transmitir sentido se possuímos os códigos que permitem traduzir nossos conceitos em linguagens e vice-versa. (Hall, 1997)

⁴ O conceito de hegemonia de Gramsci (2001) destaca que o aparelho de coerção estatal assegura legalmente a disciplina dos demais grupos, enquadrando a massa popular através das chamadas organizações privadas (igreja, sindicatos, escolas, etc).

lação indígena é que a pressuposição da fatal extinção dos povos indígenas passa a ser desconsiderada entre os estudiosos (Giraldin, 2010).

A sociedade urbana não-indígena vê com estranhamento a cultura, a língua e outros comportamentos resultantes da tradição e da ancestralidade dos povos nativos brasileiros (Sousa, 2017), o que dificulta o acesso do indígena à saúde, à educação, ao direito de moradia e a outras conquistas resultantes da troca de valores culturais que contribuem para construção de uma sociedade mais plural. Resultado de um processo de exclusão dos indígenas e suas práticas por parte dos poderes constituídos, o apagamento da herança cultural dos povos indígenas brasileiros gerou exclusão social desses atores que são vistos como selvagens, não-civilizado, o que dificulta o acesso a direitos básicos de cidadania como saúde, educação entre outros.

3. A figura do “índio” na arte de Cranio

Cranio é como o artista Fabio de Oliveira Parnaíba assina suas obras. Ele nasceu em 1982 e cresceu em meio a efervescência artística da arte urbana na zona norte de São Paulo, região que é considerada o berço do *graffiti* paulistano. A partir de 1998, os muros passaram a ser a tela de Fabio. Inspirado no meio em que vivia, nas animações infantis (Figura 1) e na obra do pintor Salvador Dalí, o artista aprimorou sua técnica e desenvolveu um estilo próprio, hoje reconhecido dentro e fora do Brasil.

As figuras indígenas com um toque azul e linha marcante - referência do *graffiti* de Cranio - podem ser observadas em muros de cidades brasileiras e internacionais, como Berlim (Figura 2), Hamburgo, Londres, Amsterdão, Miami, Paris, Moscovo, Tel Aviv (Figura 3) e outras. Segundo o artista, a representação do ‘índio’ nasceu da tentativa de encontrar um personagem que representasse a cultura brasileira.



Figura 1 – São Paulo, Brasil. Fonte: Instagram do artista.



Figura 2 – Berlim, Alemanha. Fonte: Sítio web do artista.



Figura 3 – Tel Aviv, Israel. Fonte: Instagram do artista.

A seleção dos trabalhos para a análise, foi realizada a partir do material divulgado pelo artista em seu sítio na web e em sua conta oficial no Instagram. Como primeiro critério para recorte do corpus, optou-se pelos graffiti de rua, realizados em espaços públicos: muros ou outro elemento de ocupação urbana. Portanto, as artes expostas em galerias - a maioria em spray sobre canvas - em outros espaços particulares foram descartadas. Em seguida, também foram eliminados os trabalhos fora do Brasil, pois estes, muitas vezes, retratam contextos específicos

dos lugares em que são realizados.

O trabalho aqui apresentado utilizou como suporte teórico-metodológico a Análise Crítica do Discurso (ACD), a partir da abordagem tridimensional (Ilustração 1), a qual entende que um texto não pode ser analisado isolado de sua prática discursiva - produção, distribuição e consumo textual - e da prática sociocultural (Fairclough, 1997).

Os teóricos da ACD consideram que as ideologias desempenham um papel fundamental na produção de significado dos discursos e das representações de pessoas e acontecimentos (Van Dijk, 1997). As práticas discursivas são ideologicamente investidas, pois incorporam significados que contribuem para sustentar ou reestruturar as relações de poder nas sociedades (Fairclough, 1992).

Por este motivo, considerou-se importante fazer um enquadramento ideológico geral presente da obra de Cranio. Com um toque humorístico, o artista paulistano utiliza-se de figura do 'índio' para fazer crítica ao consumismo e ao Capitalismo e, em contrapartida, defender questões ambientais e a preservação da floresta amazônica. O artista também faz uso do recurso do texto de apoio em alguns de seus trabalhos.

O mundo capitalista, representado ora por logomarcas de grandes corporações, ora pela imagem de "homens de negócios" - representada pela figura masculina usando fato social -, notas de dinheiro e pastas executivas presentes em suas pinturas. A crítica à classe política é frequente e bem demarcada, associando-a sempre a ideias de descrédito, mal uso do dinheiro público e à corrupção (Figura 4).



Figura 4 – São Paulo, Brasil. Fonte: Instagram do artista.

Pode-se dizer que o apelo à uma ação cidadã por parte da população brasileira também está presente em sua arte. Instiga à reflexão sobre a postura do cidadão brasileiro diante de problemas sociais, como na Figura 5 - na qual o 'índio azul' ganha tons do arco-íris numa representação aos crimes de homofobia que se proliferaram pelo país. A

⁵ <https://cranioartes.com/>

⁶ <https://www.instagram.com/cranioartes/>

imagem revela, ainda, a apatia do povo brasileiro face a este cenário, ao retratar a figura dormindo.



Figura 5 – Brasil. Fonte: Instagram do artista.

O avanço do capital internacional na economia brasileira é outro tema recorrente na arte de Cranio. Exemplo disso, é o graffiti da Figura 6, em que contesta também a assimilação de culturas estrangeiras pelo povo brasileiro, representada pela empresa norte-americana McDonalds, gigante do fast-food, que inseriu-se de forma efetiva no mercado nacional e contribuiu para alterações dos hábitos alimentares dos brasileiros.



Figura 6 – São Paulo, Brasil. Fonte: Instagram do artista.

A falta de credibilidade e associação à corrupção, o artista também revela, em sua arte, a postura violenta que parte dos políticos adotam ao tratar das questões dos direitos dos povos indígenas no Brasil (Figuras 7, 8 e 9).



Figura 7 – Brasil. Fonte: Instagram do artista.



Figura 8 – Brasil. Fonte: Instagram do artista.



As questões ambientais e defesa da preservação da floresta amazônica é retratada de diferentes formas pelo artista: num discurso positivo de integração da figura à biodiversidade da floresta (Figura 10) ou pela postura de combate e enfrentamento, ele aparece segurando armas - a lança, o arco e a flecha - e pintado para a guerra (Figura 11).



Figura 10 – São Paulo, Brasil. Fonte: Instagram do artista.



Figura 11 – São Paulo, Brasil. Fonte: Instagram do artista.

◀ Figura 9 – São Paulo, Brasil. Fonte: Instagram do artista.

Considerações

A análise discursiva do *graffiti* de Cranio revela um posicionamento de oposição à narrativa majoritária: a idealização do indígena como um ser apartado do restante da sociedade é fruto de uma narrativa colonial, que segundo Ashcroft, (2001) cria e replica ideias de figuras opostas como, colonizador/colonizado; branco/não-branco; civilizado/primitivo, e ainda que considerados os processos de rarefação, reagrupamento e unificação (Foucault, 1971), está presente na sociedade brasileira contemporânea. Ao que indicam as pesquisas de Silva (2009), Giralдин (2010) e Sousa, (2017), esta idealização do indígena como não-civilizado e associado à violência produziu um distanciamento por parte da população não-indígena deste grupo social e, conseqüentemente, o não-reconhecimento de sua cidadania e de seus costumes.

Ao tratar da presença e ausência de atores nas práticas discursivas de uma sociedade, Van Leeuwen (1997, p 171) chama atenção para o fato de que

os <dizentes> podem ser representados - impessoal ou pessoalmente, individual ou coletivamente, através de referência ou à sua pessoa ou ao seu enunciado, etc. - sem privilegiar uma destas escolhas como sendo a mais literal, e sem privilegiar o contexto ou contextos em que um ou outro tendem a aparecer como mais normativos do que outros.

Ainda que cada cultura desenvolva suas próprias formas de representar o mundo social, as práticas sociais transformadas em discursos produzem representações que incluem ou excluem atores sociais para servir aos propósitos dos seus autores. Apesar de que algumas exclusões não deixarem marcas na representação - excluindo quer os atores sociais quer as suas atividades -, elas têm sido, por direito, um aspecto importante da análise crítica do discurso. Há exclusões inocentes, quando se acredita que os interlocutores já conhecem atores ou que são irrelevantes para eles e outras que fazem parte da estratégia de propaganda que tem por objetivo a criação do medo e encara determinados atores como inimigos dos interesses coletivos (Van Leeuwen, 1997).

Assim, é possível afirmar que Cranio subverte o olhar sobre a cultura brasileira ao escolher, como representação para sua arte, a figura de um ator social historicamente excluído das práticas normativas: o 'índio'. Por vezes, utilizando um discurso de apelo à sensibilidade humana, outras vezes mais voltado para o combate e a resistência.

O artista é também um ativista das causas sociais, que neste caso específico, pode estar relacionado à aproximação Cranio com lideranças do movimento indígena, como o cacique Raoni, relação de amizade exibida em fotografias publicadas pelo artista em sua conta de rede social.

A arte de Cranio revela um descontentamento com as ações do governo e ao sistema capitalista global, responsável por reduzir o atendimento público em áreas como educação, saúde, assistência social, e transferir para o setor privado serviços essenciais como água, energia, telefonia etc., ao trazer a discussão sobre justiça social para o centro do debate, instigando o observador a refletir sobre a ação coletiva, sem esquecer do caráter individual.

Considerando os discursos como acontecimentos interligados ao contexto social, é possível afirmar que o 'índio azul' de Cranio age como elemento contraponto ao discurso desenvolvimentista, à devastação do meio ambien-

te e ao consumismo. Ainda que, muitas vezes, esta figura incorpore, em alguns desenhos, a imagem dos atores sociais criticados por sua arte.

Referências bibliográficas

ASHCROFT, Bill (2001). Language and race in Roxy. In Harris and Rampton, Ben (Ed.) (2003). *The language, ethnicity and race reader*. London: Routledge, p. 37-53.

BRAGA, Felipe E. B. (2018). *Estética spray: o grafite no campo da arte contemporânea*. (Dissertação de mestrado em Filosofia, Letras e Ciências Humanas apresentada na Universidade de São Paulo). Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-16052019-123445/pt-br.php>

DIEGO, Jesús de (2000). *Graffiti. La palabra y la imagen*. Barcelona, Los Libros de la Frontera.

FERNÁNDEZ, E. C. G., González, S. S., Molano, M. M. M. & Peña, G. U. (2000). *Historia general de la imagen. Perspectivas de la comunicación audiovisual*. Madrid: Universidad Europea-CEES Ediciones.

FAIRCLOUGH, Norman (1992). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press.

FAIRCLOUGH, Norman (1997). Discurso, mudança e hegemonia. In Pedro, Emília R. (Org.). *Análise crítica do discurso*. Lisboa: Editorial Caminho. pp. 77-104.

GIRALDIN, Odair (2010). Aculturação e interculturalidade no Brasil: duas faces (duas fases) da mesma moeda. In Rocha, Leandro M., Silva, Maria S. P., Borges, Mônica V. *Cidadania, interculturalidade e formação de docentes indígenas*. Goiânia, Ed. PUC Goiás. pp. 41-58.

GRAMSCI, Antônio (2001). *Cadernos do cárcere*, Volume 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

GONTIJO, Mariana F. (2012). *O direito das ruas: as culturas do graffiti e do hip hop como constituintes do patrimônio cultural brasileiro*. (Dissertação de mestrado em Direito apresentada na Universidade Federal de Minas Gerais). Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-8XTPMV>

HALL, Stuart (Ed.) (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Open University Press.

SILVA, Francisca C. O. (2009). *A construção social de identidades étnico-raciais: uma análise discursiva do racismo no Brasil*. (Tese de Doutorado em Linguística apresentada na Universidade de Brasília). Disponível em [url] https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4180/1/2009_FranciascaCordeliaOliveiradaSilva.pdf

SOUSA, Sebastião R. de (2017). *A identidade indígena Ticuna*. (Tese de Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia apresentada na Universidade Federal do Amazonas). Disponível em [url] https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/6307/5/Tese_Sebasti%3a3o%20R.%20Sousa.pdf

VAN DIJK, Teun. (1997). Semântica do discurso e ideologia. In Pedro, Emília R. (Org.). *Análise crítica do discurso*. Lisboa: Editorial Caminho. pp. 105-168.

VAN LEEUVEN, Theo. (1997). A representação de atores sociais. In Pedro, Emília R. (Org.). *Análise crítica do discurso*. Lisboa: Editorial Caminho. pp. 169-222.