



Mudanças de suporte na história das inscrições urbanas*

Thiago Moreira Correa**

Resumo: De acordo com Correa (2016), as inscrições urbanas podem ser compreendidas como um conjunto de práticas semióticas cuja dinâmica social mostra a interdependência entre os níveis de pertinência (Fontanille, 2008). Assim, ao avaliar a história das inscrições urbanas, identifica-se no suporte um núcleo de transformação dirigido pelas práticas e um fator desencadeador das tensões que promovem mudanças e conservações ao longo do tempo. Por isso, tomam-se as propostas de Dondero e Reyes (2016) sobre a questão do suporte na semiótica para abordar o desenvolvimento das práticas de inscrições urbanas em relação ao uso do suporte e seu impacto na plasticidade dos textos-enunciados. Desse modo, consegue-se dar mais um passo em direção à análise de um fenômeno social cujo dinamismo e multiplicidade desafiam a apreensão teórica.

Palavras-Chave: inscrições urbanas; suporte; práticas; história.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.181226> .

** Doutor em Semiótica e Linguística Geral pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), SP, Brasil. E-mail: thiago.moreira.correa@gmail.com . ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7474-5596> .

Introdução

A abordagem das inscrições urbanas pela teoria semiótica (Correa, 2016) põe em evidência o papel do suporte ao longo da história do movimento artístico-social. Tomadas como práticas semióticas (Fontanille, 2008), as variações de inscrições urbanas — ou modalidades, conforme Correa (2016) — são criadas ou conservadas na relação com as normas da própria prática e com as coerções externas (normas do sistema da arte ou as coerções sociais) em função da busca de reconhecimento, que motiva todas as práticas. E o suporte seria um ponto de convergência desses fatores. Logo, a proposta de Dondero e Reyes (2016) sobre a questão do suporte na semiótica discursiva direciona uma investigação diacrônica a respeito das mudanças ocorridas nas práticas de inscrições urbanas.

A partir do modelo proposto por Fontanille (2008), Dondero e Reyes (2016) concentram-se no nível do objeto para afinar as relações entre suporte e texto. Assim, os autores propõem uma mudança no percurso de integração dos níveis de pertinência, baseada no próprio Fontanille (2005), destacando a função do suporte na significação.

A ideia é pensar o suporte no nível do objeto dividido em duas faces: uma voltada para a substância e outra voltada para a forma. Isso significa adotar o suporte como o elemento constituinte principal desse nível, pois a função dupla entre forma e substância já era prevista pelo modelo. A face do suporte ligada à forma, que incide sobre o nível do texto-enunciado, é chamada de suporte formal e a face do suporte, substancial, voltada ao nível das práticas, é denominada suporte material.

Nota-se que a ideia de suporte formal como uma rede projetada pela instância da enunciação no suporte material não é estranha à tradição linguística e semiótica. Hjelmslev considera a forma, tanto do conteúdo quanto da expressão, exatamente como uma projeção de formas sobre um sentido (material):

[...] é em razão da forma do conteúdo e da forma da expressão, e apenas em razão delas, que existem a substância do conteúdo e a substância da expressão, que surgem quando se projeta a forma sobre o sentido, tal como um fio esticado projeta sua sombra sobre uma superfície contínua. (Hjelmslev, 2006, p. 61)

Por meio dessa possibilidade de tratamento do suporte como mediador da prática e do texto, ganha-se uma ferramenta pertinente na análise das imagens. Verifica-se que ao longo da história das inscrições urbanas (Correa, 2016) a mudança de suporte reflete uma alteração da prática e uma adequação plástica das obras. Portanto, a constituição do suporte material e formal, que implica

diretamente em escolhas do enunciador bem como em triagens e misturas normativas, será observada na história das inscrições urbanas.

1. O suporte e as práticas de inscrições urbanas

O percurso histórico mostra que as adversidades dos grupos sociais ligados a determinadas práticas de inscrições urbanas ajustaram continuamente normas sociais e normas artísticas para manter ou alcançar o valor reconhecimento (Correa, 2016). Esse desenvolvimento de novas práticas, com normas específicas, foi acompanhado de inovações no texto-enunciado, ou aporte, e no suporte desses objetos artísticos. Por isso, avalia-se cada prática para refletir sobre quais foram as mudanças na escolha do suporte, feita pelo enunciador, e seus desdobramentos na construção do aporte. Busca-se então demonstrar como haveria uma íntima dependência entre os níveis das cenas práticas, dos objetos e dos textos-enunciados que caracterizariam as inscrições urbanas. O percurso histórico tratará das práticas das inscrições políticas, da *tag*, do *throw-up*, do grafite, da arte urbana, da *pixação*, do *pixo-arte* e do *grapixo*¹.

A prática das inscrições políticas, originadas no Maio de 68 em Paris, exigia a maior visibilidade da inscrição para a comunicação com o público, pois o alcance do engajamento das pessoas demandava uma intensa repetição das inscrições, o que levava a um reconhecimento dos slogans políticos. Tamanho foi o reconhecimento dessas mensagens no Brasil que as inscrições poéticas (década de 1980) muitas vezes parodiavam as inscrições políticas devido à sua consolidação na cultura. A inscrição “Abaixo a Ditadura”, marco dos protestos contra o regime militar brasileiro, transformou-se em “Abaixo a vida dura” ou “Abaixo a dita dura”. A paródia e a sátira partem de lugares comuns, de formas estabilizadas, para sua reelaboração.

Essa visibilidade voltada às pessoas em geral delimitava o uso do suporte material, bem como as coerções sociais do período: escrever tais inscrições contra o regime militar poderia trazer sérias consequências à vida do inscridor, caso ele fosse flagrado pela polícia. Por isso, muros em lugares públicos eram privilegiados pela prática, pois atingiam grande número de pessoas, permitiam maior possibilidade para fugas e para a vigia. O spray era o instrumento mais eficiente devido ao seu fácil manuseio e à rapidez de execução. Essa imposição da prática restringia as escolhas enunciativas sobre o suporte material para a produção da inscrição. No plano da expressão visual, as letras bastão com pouca elaboração formal e o uso de frases curtas davam conta da necessária agilidade do ato e da comunicação direta com o público. Do mesmo modo que a elaboração poética em

¹ Os nomes das práticas respeitam o uso dado pelos inscridores, mas optamos pelo itálico porque tais nomes ainda não integram o vocabulário ortográfico do português brasileiro.

certas inscrições, tanto em sua sonoridade verbal, quanto em seus conteúdos, reforçava a comunicabilidade das inscrições.

A relação entre suporte material e suporte formal nas inscrições políticas era delimitada pela prática, excessivamente arriscada, que também obrigava a escolhas de formas simples para o nível do texto-enunciado, que mesmo com poucos recursos, chegava a produções sofisticadas, por exemplo, na inscrição política parisiense “é proibido proibir” (Née, 2018)².

A prática da *tag*, proveniente dos guetos nova-iorquinos no fim dos anos de 1960, possuía maior liberdade em relação ao suporte material, já que sua comunicação se isentava da transmissão de conteúdos determinados. O reconhecimento buscado ligava-se estritamente à identificação do plano da expressão de uma assinatura, por isso, a reprodução da *tag* não delimitava o suporte, pelo contrário, a quantidade excessiva da inscrição exigia a indeterminação do suporte material. Somente pela quantidade chegava-se aos objetivos do grupo social.

Em relação às inscrições políticas, a *tag* era ainda mais condensada. Frases eram reduzidas a um nome e o uso da letra bastão, sem elaboração tipográfica, foi mantido, o que foi sendo modificado ao longo dos anos para a letra cursiva cujo formato se tornou muito próximo de uma assinatura corrente. Tanto a *tag* tradicional, quanto sua evolução, possuíam grande liberdade no uso do suporte material, já que não tinham a mesma restrição do aporte das inscrições políticas. No entanto, a rapidez da execução, devido à ilegalidade da prática e às metas de quantidade de reprodução, era um fator preponderante na escolha de formas simples. Mesmo com toda liberdade de execução, na Nova Iorque dos anos de 1970, os lugares privilegiados por esta prática era a parte interior dos vagões do metrô (Sandler, s.d.)³.

Com o passar dos anos, o excesso da reprodutibilidade das assinaturas ganhava destaque, a *tag* de TAKI 183 “deu no New York Times”, mas também levou a uma saturação em que já não se obtinha o reconhecimento almejado pelos inscriteiros, devido à enorme quantidade de *tags* espalhadas na cidade, geralmente sobrepostas, criando uma espécie de palimpsesto urbano (Taki 183, 2017).

Semelhantemente à *tag*, o *throw-up* manteve a prática, porém, com maior exploração do suporte, assim, seu uso passou a ser menos indiscriminado, porque a forma do aporte não se encaixava em todos os suportes (The All Time Kings of New York Graffiti, 2012). A elaboração tipográfica em duas cores, desenho das letras sobreposto a um fundo monocromático, e o tamanho da inscrição

² Trecho original: “Il est interdit d’interdire”.

³ Imagens de cada prática de inscrição urbana estão disponíveis nas referências (online) citadas ao longo do texto. Elas também podem ser encontradas juntas no primeiro capítulo de Correa (2016).

restringiam o suporte material de inscrição. Por exemplo, o *throw-up* não era feito dentro dos vagões de metrô, seu suporte material era a parte exterior do trem, além de muros e outras superfícies; já a *tag* era feita dentro e fora do metrô, assim como em qualquer lugar.

Os pintores especializados em vagões inteiros, como Lee ou Blade, qualificavam abertamente o *throw-up* como um “monte de lixo” e lamentaram-se de que a popularidade que estava sendo alcançada por ela supunha a morte do grafite. IN celebrou seu *throw-up* número cinco mil com a pintura de um vagão inteiro de forma espetacular, coberto de estrelas e de colorido igual a um arco-íris. Como se quisesse demonstrar que ele também podia fazer peças maiores, se assim o fizesse. Em seguida, voltou a seus *throw-ups* sem graça, e dizem que não parou de fazê-los até alcançar o número dez mil. Nesse momento, segundo Tracy 168, “IN foi declarado rei de todas as linhas” [do metrô]. (Castleman, 2012, p. 92-93, tradução própria)⁴

A formação do *throw-up* na década de 1970 revelava uma insatisfação da prática em relação a sua capacidade de atingir o valor reconhecimento. Muito embora a continuação da lógica quantitativa anterior limitava a exploração do suporte material. O *throw-up* seria uma prática que intermediaria a *tag* e o grafite. As coerções da quantidade foram mantidas, mas uma abertura para exploração qualitativa do suporte começava a ser delineada (Schwartzmann; Correa, 2022).

O que efetivamente aconteceria no grafite, pois a reprodução da inscrição foi eliminada e o suporte delimitado, com isso, iniciou-se uma exploração do suporte material, em que as escolhas enunciativas se centravam nas possibilidades do suporte formal, direcionadas pelas coerções da prática. O suporte formal iria ampliar, então, o repertório de formas do aporte, levando o grafite não mais a uma competição quantitativa, mas a uma competição com base na qualidade.

O fator reprodutibilidade foi acomodado à mobilidade do suporte. Quanto mais elaborado fosse o aporte, maior o impacto causado no público e maior o reconhecimento, já que o suporte mais utilizado era a parte exterior dos vagões de metrô, que percorriam toda a cidade divulgando a obra. O aporte passou então a incorporar figuras, geralmente imagens da cultura pop dos anos de 1980, para acompanhar os textos verbais, além de ampliar a paleta de cores e complexificar a tipografia, por meio do emprego de sombreamento, perspectiva, efeitos de brilho e movimento – característicos da HQ. Contudo a prática ainda restringia

⁴ Trecho original: “Los pintores especializados en vagones enteros, como Lee o Blade, calificaban abiertamente la ‘pota’ de ‘montón de basura’ y empezaron a lamentarse de que la popularidad que estaba alcanzando suponía la muerte del grafiti. In celebró su pota número cinco mil pintando un ‘vagón entero’ de lo más espectacular, cubierto de estrellas y colorido cual un arco iris, como si quisiera demostrar que él también podía hacer piezas mayores si lo proponía. Luego volvió a sus pálidas y churretosas potas, y se dice que no paró hasta que hubo completado la número diez mil.”

o uso do suporte material e por consequência isso afetava o aporte, porque o grafite no metrô era ilegal. Elaborar um grafite demandava um risco muito alto, pois entrar escondido nas garagens de metrô à noite trazia inúmeros perigos: trens que se moviam subitamente, exposição à corrente elétrica, cães de guarda e vigilância noturna. Depois de passar por tudo isso, o grafiteiro fazia sua inscrição durante a noite na escuridão.

O aumento da fiscalização nas garagens de metrô e a inserção do grafite no sistema da arte levaram a uma mudança de suporte material, a adoção do muro e da tela. Devido a essa incorporação, as coerções da prática diminuíram e a exploração do suporte formal aumentou. As condições de produção da obra tornaram-se mais “confortáveis” para o inscridor e isso se refletia na qualidade do aporte.

Por exemplo, na comparação entre o grafite de Crash realizado no metrô e em tela, verifica-se um melhor acabamento formal do segundo, no entanto, esse foi somente o início da exploração do objeto, pois o exemplo a seguir mostra a fase em que os artistas apenas transportavam a obra do metrô para a tela (Crash, 2014).

Nessa evolução de formas, surgiu a arte urbana, cuja prática incidia na valorização do suporte e do aporte. Muitos artistas do grafite perderam-se nessa mudança, pois a simples transposição de formas de um suporte material a outro, no caso do metrô para a tela (ou para o muro), não satisfazia às exigências de originalidade das normas artísticas. Por outro lado, houve artistas iniciados no grafite que se adaptaram tão bem aos desafios do suporte formal dessa nova prática que são difíceis de categorizar na história da arte, porque levaram a arte urbana para o campo da arte contemporânea. Esse é o caso de Basquiat e Rammelzee (Artnet, 2021).

Na comparação entre um grafite e uma tela de Jean-Michel Basquiat, a elaboração de cores e formas na tela e a exploração da materialidade da tinta, fatores tão caros à arte contemporânea estadunidense como pode ser visto na obra de Robert Rauschenberg, Willian de Kooning e Jackson Pollock, são mais complexas em comparação ao grafite de SAMO, pseudônimo de Basquiat. Enquanto o grafite de Basquiat é composto de desenhos simples ao lado de frases poéticas com certo apelo explícito ao enunciatário, à moda das inscrições políticas parisienses; suas obras de arte urbana centram-se na plasticidade e no gesto do pintor. Seus grafites conservam as normas da prática e suas telas inovam porque mudam para uma prática menos normativa (Jean-Michel Basquiat, 2010).

A arte urbana passou a não somente contribuir na ampliação estética de grafiteiros, como também estimulou artistas acadêmicos a adotarem a prática das inscrições urbanas. O fim dos anos de 1980 e principalmente a década de

1990 presenciaria a expansão da arte urbana pelo diálogo entre a cultura urbana e as belas artes. Inversamente a Basquiat, que foi das ruas para as galerias, Keith Haring ingressou nas inscrições urbanas a partir da *School of Visual Arts* de Nova York contribuindo para a popularização e comercialização da prática (The Keith Haring Foundation, 1997).

O ingresso no sistema da arte proporcionou à arte urbana certa liberdade na escolha do suporte material, que deveria obedecer às práticas de mercado que resultam em objetos comercializáveis, além de um desenvolvimento do suporte formal, exigência essencial para a originalidade artística. Em decorrência dessa expansão, os estilos dos textos-enunciados são mais individualizados que nas demais práticas, mais coletivas. O uso exclusivo do espaço público abre-se para as paredes e telas de museus e galerias: perde-se em transgressão e ganha-se em aceitação social.

Concomitantemente, no Brasil, surgia um novo tipo de inscrição urbana nos meados de 1980, a *pixação*, que desenvolveu o princípio da *tag* e do *throw-up* pelo uso dos suportes materiais e pela elaboração tipográfica. A prática de reprodução massiva foi preservada, porém a qualidade do espaço e do suporte material ganhou maior pertinência na *pixação*. A visibilidade da inscrição regia sua quantificação, pois não bastava espalhar o *pixo* pela cidade, o lugar de sua inscrição era igualmente importante. Uma divisão de suportes pode ser encontrada nessa prática, já que há pixadores “especializados” em portas, janelas ou lugares altos (“picos”), ou seja, determinado *pixo* é inscrito somente ao redor desses elementos arquitetônicos (portas, janelas, etc.).

Ao invés de uma reprodução puramente excessiva (*tag*), a *pixação* adequou a prática ao suporte, assim como o *throw-up*, porque a disputada competição de formas iguais não rendia ao inscritor o reconhecimento almejado. No entanto, a *pixação* foi além, pois explorava o suporte material e seu espaço de inserção a fim de conseguir a maior visibilidade possível e consequentemente o reconhecimento (Beside Colors, 2015a). Essa relevância dada ao suporte material repercute através do suporte formal na própria inscrição: uma sofisticada tipografia é produzida para associar-se a visibilidade do suporte⁵.

A partir dos anos 2000, houve um processo endógeno de mistura entre as práticas. Assim como a arte urbana, o *pixo-arte* passou por uma rígida transposição de aporte em diferentes suportes, quer dizer, a *pixação* foi do muro para tela sem considerar as potencialidades que o novo suporte material poderia trazer. No entanto, é possível afirmar que a incorporação da *pixação* ao suporte tela ou paredes de museus e galerias já apresenta uma consolidação da prática em que a exploração do suporte formal resulta em um aporte cujo refinamento

⁵ Uma das estórias a respeito da origem da tipografia da *pixação* diz que as formas angulares e verticalizadas das letras emulam a verticalidade arquitetônica do centro da cidade de São Paulo. Essa é uma especulação que condiz muito bem com a proposta de adequação entre suporte e aporte.

tipográfico já possui identidade própria, devido às cores, à regularidade das linhas e dos tipos e à organização topológica. A expansão desses tipos de trabalhos aponta para a definição do *pixo-arte* como uma nova prática de inscrição urbana, porque as coerções das normas endógenas da *pixação* são reelaboradas para explorar o suporte tela ou parede (Alam, 2015).

Mantendo a mistura entre práticas, realça-se o *grapixo*, que deriva da prática do grafite e do texto-enunciado da *pixação*. Embora haja maior desenvolvimento do suporte formal, o *grapixo* está para o *pixo*, assim como o *throw-up* está para a *tag*, pois ambos partem de uma prática anterior motivada pela lei da quantidade, para seguir em direção à qualidade da inscrição e à seleção do suporte material. Embora o *grapixo* seja realizado quase exclusivamente por pixadores, a prática faz com que o inscridor detenha-se mais tempo sobre o suporte, em que o muro tem papel preponderante.

Desse modo, o suporte formal vai permitir um maior desenvolvimento cromático e eidético das inscrições, mas com a manutenção do desenho tipográfico da *pixação*. A proliferação de uma mesma marca cede lugar à criação de inscrições singulares, ou seja, a inscrição é feita única e exclusivamente para aquele suporte: não se encontra geralmente dois *grapixos* iguais em suportes materiais diferentes. Observa-se, então, uma absorção da prática do grafite pela *pixação* (no fim dos anos de 1990), cuja triagem e exploração do suporte material trazem maior elaboração ao aporte (Beside Colors, 2015b).

Considerações finais

Ao tratar de cada inscrição individualmente, nota-se que a escolha do suporte está ligada às normas da prática. As transformações observadas devem-se em boa medida às coerções da prática que, ao exigirem determinado suporte material, possibilitam maior ou menor desenvolvimento do suporte formal, repercutindo no aporte (texto-enunciado).

Verifica-se também que ao longo da história das inscrições urbanas a prática passou a expandir o suporte formal por conta da incessante busca pelo valor reconhecimento que pautava as ações dos inscridores. Pode-se afirmar que as escolhas enunciativas projetam redes de relações plásticas mais elaboradas sobre o suporte que é utilizado mais e mais em seus aspectos materiais, chegando a inscrições com maior originalidade visual. Os suportes material e formal passam então a ter um papel essencial na compreensão das inscrições urbanas, que não se restringem ao nível do texto, mas integram outros níveis de pertinência em sua estrutura semiótica.

A intrínseca relação entre as instâncias formais de cenas práticas, de objetos e de textos-enunciados caracteriza as inscrições urbanas, pois na busca pelo objeto-valor reconhecimento, criam-se práticas que exigem novos suportes,

que conseqüentemente, promovem novas inscrições. O texto-enunciado de uma inscrição urbana concentra em si uma profunda dependência com o suporte no qual está inserido, decorrente do uso cristalizado de um grupo social. A alteração em qualquer nível, da prática, do objeto ou do enunciado, interfere imediatamente em todos eles.

A proposta de Dondero e Reyes (2016) de evidenciar o suporte formal e material na instância formal do objeto do percurso de integração dos níveis de pertinência (Fontanille, 2008) mostrou-se, portanto, pertinente na análise das inscrições urbanas, tomadas como práticas semióticas. Devido a uma relação intrínseca entre inscrição, suporte e uso social que caracteriza as inscrições urbanas, foi possível delinear outros caminhos de análise para uma prática contemporânea, cuja dinamicidade desafia sua apreensão semiótica. ●

Referências

ALAM, Camila. Caligrafixo inaugura primeira exposição individual. *Red Bull*, 2015. Disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/caligrafixo-inaugura-primeira-exposicao-individual>>. Acesso em: 12 dez. 2020.

ARTNET. Rammellzee (American, 1960–2010). *Artnet*, 2021. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/rammellzee/?period=1980to1989>>. Acesso em: jan. 2021.

BESIDE COLORS. Baú da Pixação. *Beside Colors*, 2015a. Disponível em: <<http://besidecolors.com/bau-da-pixacao/>>. Acesso em: dez. 2020.

BESIDE COLORS. SÉRIE GRAPIXO – NOBRES. *Beside Colors*, 2015b. Disponível em: <<http://besidecolors.com/serie-grapixo-nobres/>>. Acesso em: jan. 2021.

CASTLEMAN, Craig. *Getting up/Hacerse ver: el grafiti metropolitano en Nueva York*. Salamanca: Capitán Swing, 2012.

CORREA, Thiago Moreira. *Inscrições Urbanas: abordagem semiótica*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Semiótica e Linguística geral, FFLCH-USP. Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-02122016-134016/pt-br.php>>. Acesso em: 21 dez 2020.

CORREA, Thiago Moreira. Structure et histoire dans les inscriptions urbaines: la pixação. In: BADIR, S.; DONDERO, M. G.; PROVENZANO, F. *Les discours syncrétiques: poésie visuelle, bande dessinée, graffitis*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2019.

CRASH. Works. *John Crash Matos*, 2014. Disponível em: <<http://www.crashone.com/#!trains/jlxpz>>. Acesso em: 22 out. 2020.

DONDERO, Maria Giulia. O problema da substância do plano da expressão: acerca das imagens científicas e artísticas. [Gravação em áudio.] *Grupo de estudos semióticos da Universidade de São Paulo*, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://semiotica.fflch.usp.br/node/446>>. Acesso em: 01 jun. 2020.

DONDERO, Maria Giulia.; REYES, E. Les supports des images: photographie et images numériques, *Revue Française des Sciences de l'information et de la communication*, vol. 9,

2016. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rfsic/2124?lang=en>>. Acesso em: jan. 2021.
- EMMERLING, Leonhard. *Jean-Michel Basquiat: a força explosiva das ruas*. Lisboa: Taschen, 2003.
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins, 2014. E-book.
- FONTANILLE, Jacques. Du support matériel au support formel. In: KLOCK-FONTANILLE, A. *L'Écriture entre support et surface*. Paris: L'Harmattan, 2005. p. 183-200. Disponível em: <http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/>. Acesso em: maio 2020.
- FONTANILLE, Jacques. *Pratiques sémiotiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008.
- GREIMAS, Algirdas Julius; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- JEAN-MICHEL BASQUIAT. Essay Footnotes. *The Estate of Jean-Michel Basquiat*, 2010. Disponível em: <<http://www.basquiat.com/artist.htm#>>. Acesso em: jan. 2021. Fotos a partir de 1976.
- NÉE, Emilie. Il est interdit d'interdire ! *Société d'étude des langages du politique*. Lyon, mai 2018. Disponível em: <<https://selp.eu/grand-huit/il-est-interdit-dinterdire/>>. Acesso em: jan. 2021.
- PRADO, Maria Goreti Silva. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. *Estudos Semióticos*, vol. 6, n. 1. São Paulo: USP, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49264>>. Acesso em: dez. 2020.
- SANDLER, Richard. Photographs. *Richard Sandler*. Disponível em: <<http://www.richardsandler.com/photo/yt9h9e7lgnq6smw0mifjpn5spk0rjk>>. Acesso em: jan. 2021.
- SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira; CORREA, Thiago Moreira. Del soporte a la práctica: estrategias implicativas y concesivas en las inscripciones urbanas. *Tópicos del seminario*. Puebla, México, 2022 [no prelo.]
- TAKI 183. Home. *Taki 183*, 2017. Disponível em: <<https://www.taki183.net/>>. Acesso em: jan. 2021.
- THE ALL TIME KINGS OF NEW YORK GRAFFITI. The Top Ten NYC Graffit Bombers of All Time. *The All Time Kings of New York Graffiti*, 2012. Disponível em: <<https://kingsofgraffiti.wordpress.com/>>. Acesso em: jan. 2021.
- THE KEITH HARING FOUNDATION. Untitled, 1990. *The Keith Haring Foundation*, 1997. Disponível em: <<http://www.haring.com/!/art-work/218#.Xid-dMhKjIU>>. Acesso em: jan. 2020.
- THÜRLEMANN, Felix. *Trois peintures de Paul Klee: essai d'analyse sémiotique*. Paris: L'Age d'Homme, 1982.

 **Support modifications in the history of urban inscriptions**

 CORREA, Thiago Moreira

Abstract: According to Correa (2016), urban inscriptions can be understood as a set of semiotic practices whose social dynamics show the interdependence among “levels of pertinence” (Fontanille, 2008). Thus, when assessing the history of urban inscriptions, a core of transformations driven by practices, and a trigger for tensions that promote change and conservation over time are identified in the support. Thus, we take the proposals of Dondero and Reyes (2016) on the question of support in semiotics to address the development of urban inscription practices in relation to the use of support and its impact on the plasticity of the enunciated texts. In this way, it is possible to take another step towards the analysis of a social phenomenon whose dynamism and multiplicity defy theoretical understanding.

Keywords: urban inscriptions; support; social practices; history.

Como citar este artigo

CORREA, Thiago Moreira. Mudanças de suporte na história das inscrições urbanas. *Estudos Semióticos* [online]. Volume 17, número 1. Dossiê especial: GT de Semiótica da ANPOLL “Semiótica e vida social”. São Paulo, abril de 2021. p. 72-81. Disponível em: <www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

CORREA, Thiago Moreira. Mudanças de suporte na história das inscrições urbanas. *Estudos Semióticos* [online]. Vol. 17.1. Special issue: Semiotics Workgroup of ANPOLL “Semiotics and social life”. São Paulo, april 2021. p. 72-81. Retrieved from: <www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 31/01/2021.

Data de aprovação do artigo: 10/02/2021.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.
This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 License.

